

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA

A EXAUSTÃO DA PALAVRA  
UM PROTOTEXTO PARA "MARINA, A INTANGÍVEL" DE MURILO RUBIÃO

JOÃO NILSON PEREIRA DE ALENCAR

FLORIANÓPOLIS, OUTUBRO 1992

JOÃO NILSON PEREIRA DE ALENCAR

**A EXAUSTÃO DA PALAVRA**  
UM PROTOTEXTO PARA "MARINA, A INTANGÍVEL" DE MURILO RUBIÃO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de "Mestre em Letras", área de concentração em Literatura Brasileira.

ORIENTADOR: Prof. Dr. RAÚL ANTELO

FLORIANÓPOLIS, OUTUBRO 1992

**A EXAUSTÃO DA PALAVRA**  
**UM PROTOTEXTO PARA "MARINA, A INTANGÍVEL" DE MURILO RUBIÃO**

JOÃO NILSON PEREIRA DE ALENCAR

Esta dissertação foi julgada para obtenção do título de:

**MESTRE EM LETRAS**

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada em sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC.

Prof. Dr. RAÚL ANTELO

ORIENTADOR

Profa. Dra. RITA DE CÁSSIA BARBOSA

COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. RAÚL ANTELO (UFSC)

PRESIDENTE DA BANCA

Profa. Dra. MARIA AUGUSTA BERNARDES FONSECA ABRAMO (UFSC)

MEMBRO DA BANCA

Profa. Dra. ENEIDA MARIA DE SOUZA (UFMG)

MEMBRO DA BANCA

Profa. Dra. ANA LUÍZA ANDRADE (UFSC)

SUPLENTE

## AGRADECIMENTOS

Ao RAÚL Antelo, por sua dedicada atenção durante todo percurso deste trabalho;

À EDDA A. Ferreira, pelos primeiros passos;

À SUZETE Salib, pela escuta atenta;

Aos AMIGOS, pela força infalível;

Aos PROFESSORES DO CURSO, pela troca de experiências;

À CAPES, pela concessão de uma bolsa de estudos;

À FAMÍLIA, pelo calor;

Às BIBLIOTECAS, ARQUIVOS PÚBLICOS, pelo acesso ao material raro de Murilo Rubião, em especial ao ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO (BH) e ao INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (USP);

Ao pessoal da FAFIG, pela prontidão;

Ao MURILO RUBIÃO, pelos primeiros textos e o contato prazeroso.

Dedico este trabalho a Dilma Liège, por sua presença alentadora e pelo carinho; a Clarmi, Amanda, Valentina, Robison, Elisa, Valquíria, Oscar, Luíza e Sérgio.

## RESUMO

O objetivo desta Dissertação é constituir o prototexto para o conto "Marina, a intangível" de Murilo Rubião. Parto da produção - pouco estudada - do autor, a partir dos anos 40, tratando de explorar aquelas que estabelecem um diálogo mútuo, entre as quais se encontram duas peças-chave: "Elvira e outros mistérios" e "Eunice e as flores amarelas", ambas inéditas em livro.

Tendo como base a teoria francesa da crítica genética, focalizo os textos de Murilo Rubião que consideram o fantástico como produção constante e inacabada. Assim, sob esse ponto de vista, minha atenção se detém nos esboços textuais e, analisando o processo de constante reelaboração, proponho o termo "estética da mutilação" para explorá-lo através da tensão entre sofrimento e fascínio que ele provoca.

## ABSTRACT

The objective of this dissertation is to constitute a prototext for Murilo Rubião's short story "Marina, a intangível". My reference is the little studied author's production from the 40's, trying to explore those ones that establish a mutual dialog, among which there are two milestones: "Elvira e outros mistérios" and "Eunice e as flores amarelas", both unpublished in books.

Having as a basis the theory brought by the French "genetique critique", I aim at approaching Murilo's texts under a viewpoint that considers the fantastic as a constant and unfinished production. So, under this point of view, my attention goes to the rough drafts of the text and, analysing the process of its constant remaking, something that I call "aesthetics of mutilation", I explore it through the tension between the suffering and the fascination which arises.

## SUMÁRIO

- INTRODUÇÃO.....	1
- CAPÍTULO I	
SETAS E RETROVISORES.....	3
Primeiras imagens.....	3
A ruína, o escombro.....	6
Parada obrigatória.....	12
Descendo: curvas e outras curvas.....	27
- CAPÍTULO II	
TRANSGRESSÕES/MUTILAÇÕES.....	31
O colecionador.....	31
O corpo mutilado.....	36
O texto estranhado - Elvira, Eunice, Marina.....	41
- À GUISA DE CONCLUSÃO.....	98
- BIBLIOGRAFIA.....	102
- ANEXOS	
I. OS CONTOS	
1.1. "Elvira e outros mistérios".....	125
1.2. "Eunice e as flores amarellas".....	130
1.3. "Marina, a intangível".....	138
II. AS CRÔNICAS	
2.1. "As primeiras ilusões de 1941".....	147
2.2. "Maria, da família dos monstros...".....	152
2.3. "Eu, o Grão Mogol e os Mandarins".....	156
2.4. "Ladrões mineiros".....	160
III. ENTREVISTA.....	165



## INTRODUÇÃO

Este trabalho de dissertação volta-se para a produção literária de Murilo Rubião com um recorte bastante específico. A reflexão parte do conto "Marina, a intangível" quando de suas primeiras aparições na década de 1940. Procuo estabelecer um possível prototexto para o conto, levando em consideração basicamente dois outros textos, a saber, "Elvira e outros mistérios" e "Eunice e as flores amarelas".

O contato com estes textos acabam por proliferar o campo das visões. Assim, na tentativa de estabelecimento de uma linha fantasmática entre eles, intento analisar as relações entre texto e prototexto murilianos à luz de uma discussão mais ampla, valendo-me de algumas ferramentas teóricas da crítica genética francesa.

O estudo com este material descortina outros horizontes e revela uma produção pouco considerada pela crítica atualmente. Neste sentido, procuro abordar os textos murilianos através de uma categoria que considera o elemento fantástico como produção constante e inacabada, produção esta que envolve não só a ação do escritor mas considera, também, a atividade de leitura como co-produtora do texto e os participantes nele envolvidos como estratégias textuais.

A presente análise rastreia o processo de rasura constante no texto, ao que denomino "estética da mutilação", revelando as marcas de uma subjetividade em crise. Considerando a tensão do texto oscilante entre o prazer e o descontentamento, procuro captar a modernidade que se instaura na escritura muriliana através do dilaceramento.

São dois os capítulos da dissertação. No primeiro procuro estabelecer, partindo da noção de modernidade entendida por Charles Baudelaire, uma conceituação de leitura/interpretação e, conseqüentemente, de texto que privilegia a atividade permanente e precária da leitura enquanto instância estabelecidora de sentidos. Esta atividade põe em relevo o trabalho com a ruína, com os fragmentos e ressalta a leitura como montagem, sempre plural e constante. O segundo capítulo condensa todo o ensaio. Nele, enfocando o colecionador de textos e o desdobramento que esta obsessão gera, intento presentificar os textos antigos de Murilo para, a partir daí, desenvolver a análise. Esta ganha corpo à medida que explora a intertextualidade na escritura muriliana, dentro de uma abordagem da literatura como catástrofe, como mutilação. Cabe ressaltar que a noção de texto como um encontro de uma fala e de uma alteridade propulsiona o estudo em consonância com a concepção de estranhamento freudiano.

A dissertação finda com uma proposta de continuidade de análise para o conto "Marina, a intangível" no que se refere a um cotejo minucioso de suas edições. Anexos ao trabalho estão alguns contos de Murilo, de difícil acesso ao público, fundamentais para o entendimento das correlações aqui estabelecidas. Por fim, segue uma entrevista, inédita, que Murilo concedeu a mim em agosto de 1990, que agora levo a público, para o nosso prazer.

## CAPÍTULO I

### SETAS E RETROVISORES

Este capítulo dedica-se especialmente à sondagem de um dos pontos centrais para uma discussão no âmbito de qualquer campo do conhecimento, a saber a leitura/interpretação. No caso da literatura, ler um texto é procurar dar sentido ao incessante vão que se estabelece entre as palavras e as coisas. Rastrear algumas posições quanto ao ler/interpretar parece sugerir um caminho que se insinua em todo percurso deste trabalho de dissertação. Mas por ora, basta traçar algumas linhas, percorrendo trilhas, sem perder de vista as setas e os retrovisores.

#### 1.1. Primeiras imagens

Semelhante ao "Angelus Novus" de Paul Klee, meu olhar dirige-se irresistivelmente ao passado, diferenciado, quem sabe, por um retrovisor. Das ruínas resultantes da catástrofe, recolho alguns fragmentos para a construção de um corpo. Os primeiros destroços vêm de Baudelaire. Dele chegam as primeiras imagens de um leitor inquieto e penetrante. Reivindicar a modernidade instaurada por ele requer, antes de mais nada, uma leitura atenta para a conceituação do papel do leitor/crítico que se dissemina em alguns de seus textos.

Se a melhor crítica para o poeta é divertida e poética, para ser correta e ter sua razão de ser, esta mesma crítica deve ser "parcial, apaixonada, política - isto é, concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes" (1). Ler é, antes de tudo, um ato de comprometimento e uma paixão.

O crítico, tomando como ponto de partida a curiosidade, procura, à medida que descortina o mundo, fazer as mais variadas "correspondências". Se a curiosidade é o início de qualquer percurso, a imaginação é quem dá vida-movimento àquela.

Para compreender melhor como um crítico pode descortinar o máximo de horizontes, é importante que se entenda a concepção de Belo para Baudelaire. Ele concede ao Belo uma dupla dimensão:

O Belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva e combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. (2)

Definindo o Belo desta maneira, o escritor estabelece como primordial um tipo de apreciação que necessita, invariavelmente, da dosagem destes dois elementos. A modernidade, diz ele, consistiria em "tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório". (3) Baudelaire sugere uma leitura que detenha seu olhar sempre no presente, ao mesmo tempo que extrai dele seu valor de passado. Em outra

---

1. BAUDELAIRE, Charles. "Para que serve a crítica". Texto incluído no volume *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Trad. Suely Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.20

2. "O pintor da vida moderna", op. cit. p.162

3. Id. ibid. p.173

passagem ele dirá que o "espírito do verdadeiro crítico, assim como o espírito do verdadeiro poeta, deve estar aberto a todo tipo de beleza" (4). Ao afirmar que cada época possui sua própria expressão de beleza e de moral, Baudelaire indica que toda beleza é possível, de onde infiro que toda leitura deve ser plural. Não há uma verdade única, bem como uma beleza eterna, mas, sim, a possibilidade de ver em dado momento da história da arte o seu elemento "transitório, o efêmero, o contingente" e na outra metade da arte "o eterno e o imutável". O Belo é concebido como "multiforme" e "versicolor".

Outros aspectos podem ser extraídos da "poética" baudelaireana que substanciam sua teoria da modernidade. À idéia de que alguém possa se fechar em um sistema para nele discorrer à vontade, o escritor afirma que um sistema "nos conduz a uma renúncia perpétua; é preciso incessantemente inventar um outro" (5). Daí a necessidade do crítico estar, constantemente, reciclado seu sistema, abrindo-se a outras possibilidades de entendimento. A saída pode estar nesta "ingenuidade" de que fala ele. Ser ingênuo e, ao mesmo tempo, curioso como a criança requer do crítico um comportamento frente à leitura sempre insatisfeito e persistente. Baudelaire denomina de "estado de convalescência espiritual" esta sensação de deslumbramento próprio da criança em que tudo se apresenta como novidade. Esta é mais uma condição para que o leitor apreenda o sempre mutante e eterno da vida: estar inebriado, ser um apaixonado pela vida universal, como um "caleidoscópio dotado de consciência", um "eu" insaciável do "não-eu".

Sendo toda leitura plural, como ensina Baudelaire, e não havendo interpretação absoluta, mas sim uma interpretação de uma outra interpretação (6), poderia supor que a leitura seja uma atividade produtiva e inesgotável, e não um produto aca-

---

4. "Salão de 1859", op. cit. p.87

5. "A exposição universal de 1855", op. cit. p.32

6. Baudelaire afirma que o espectador é um tradutor de uma tradução, em "O pintor da vida moderna", op. cit. p.178

bado e perfeito. Da atividade constante a interpretação seria um processo cambiante, "multiforme".

## 1.2. A ruína, o escombro

Para refletir sob outro ângulo a questão da interpretação/leitura, gostaria de começar por uma referência ao conceito de história. O conhecido texto "Sobre o conceito da história"<sup>(7)</sup> de Walter Benjamin sugere um ponto de partida (não tão inicial assim) para uma reflexão sobre a leitura da história.

Considerada não como um fim último, a história apresenta-se como um material que se constrói paulatinamente. O passado nunca é apreendido tal qual "foi", mas é fruto de um processo de montagem de fragmentos. Somente a partir dos escombros que sobraram é que o presente dirige-se ao passado para reconhecer sua própria imagem/história.

A verdadeira imagem do passado  
perpassa, veloz. O passado só se  
deixa fixar, como imagem que re-  
lampeja irreversivelmente, no  
momento em que é reconhecido  
(8)

Tomar conhecimento da imagem que assombra no momento do relâmpago é a iluminação que clareia as trilhas ao leitor. Dessa maneira, posso reconhecer nas ruínas a força e o material necessários para a elevação do edifício do presente e do próprio passado, o qual não está concluído.

A atividade de ler/interpretar os acontecimentos as-

---

7. BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". *Magia e técnica, arte e política (Ensaio sobre literatura e história da cultura)*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222 a 232 (V. 1 das Obras Escolhidas)

8. Id. *ibid.* p.224

semelha-se, então, ao trabalho do arqueólogo. Ou seja, o exercício do leitor não passaria de um trabalho de escavação - reconstrução do mundo a partir de camadas, assim como acontece nas lembranças surgidas das reminiscências da memória.

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. (9)

A idéia de um Belo sempre mutável e sempre único com Baudelaire, a imagem do passado com Benjamin parece encontrar paragem. Há um passado desmistificando-se e, no entanto, sempre por se fazer. A história "perfeita" seria aquela construída a partir de imperfeições, de resíduos. Ler/escavar constitui-se uma maneira de não apenas estudar algo mas de aniquilá-lo, o que pode oferecer condições de uma crítica. Para Benjamin, a crítica é uma questão de correto distanciamento do objeto. A "imparcialidade", o "olhar livre" são, para ele, uma mentira. Bem se vê a influência do estranhamento brechtiniano nesta concepção.

Também na leitura de Benjamin percebe-se que o melhor olhar do leitor/intérprete é aquele da criança. Esta não se inibe frente ao fato de encontrar o mundo envelhecido. Sua tarefa, seu prazer, está em renovar o velho, uma vez que é sempre atraída com facilidade pelo resíduo da construção. Para lembrar alguns textos sobre este aspecto, Benjamin os desenvolve principalmente em "Infância em Berlim por volta de 1900" (10). Esta reunião de lembranças e impressões de sua

---

9. O texto está incluído em "Imagens do pensamento", Rua de mão única. Trad. Rubens R.T. Filho. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.239

10. Textos reunidos sob o título "Infância em Berlim por volta de 1900", Rua de mão única, op. cit. Na realidade, o autor dissemina esta questão em quase todos os seus textos deste volume.

infância revela um autor que encontra no olhar da primeira idade o mundo sempre pronto para ser reinventado. Benjamin, lendo a si mesmo, equivale a pensar num escritor traduzindo seus próprios escritos. Os ecos do passado ressoam em sua memória como sensações deslocadas; daí a impressão de distanciamento mesmo. A leitura é um desmascaramento das palavras assombradas. O texto para ele é como a história do carretel e a linha: o fascínio está no emaranhado que se forma no avesso da costura (11). A paixão da criança pelo livro constata-se pelos diversos trechos em que o autor rememora o prazer de deixar as tarefas cotidianas e embriagar-se na leitura. O texto surge-lhe como insinuação e, quiçá, seja este o ponto estratégico do emaranhado das letras.

A estratégia de Benjamin ao ler Moscou (12) pode indicar que o caminho da interpretação de si, do universo pessoal, só adquire sentido na medida em que se lê o outro. É desta maneira que o escritor aprende, por meio de Moscou, a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou. De outro modo, o texto vale não por ser um lugar de identificação por meio da semelhança, do igual, mas é através do contrário, do desigual, do dessemelhante, que há possibilidade de re-conhecimento. Daí que o leitor atento encontra o um no outro. Isto não se dá sem a disposição de experimentar possibilidades, da técnica que ele denomina de "remonte". Com ela o leitor abre o leque da fantasia e encontra o mundo desdobrando-se, refazendo-se a cada instante/leitura. O tradutor não vislumbra o texto pronto, mas, antes, encontra-o sempre por se fazer; a imagem interior torna-se improvisação, semelhante a um arsenal de máscaras cuja utilização varia de acordo com a situação textual de cada imagem. O escritor alemão compara este jogo de máscaras ao desejo de êxtase, ao nosso desejo de "vidas nunca vividas".

---

11. Texto intitulado "A caixa de costura", Rua de mão única, op.cit. p.127 a 129

12. Benjamin faz uma descrição pormenorizada da vida e dos costumes em Moscou. Rua de mão única, p.155 a 187



O texto é concebido por Benjamin também como promessa de felicidade, de cujo objetivo o leitor está permanentemente em busca. A relação entre leitor-texto dar-se-ia pelo mecanismo de desviar os sentidos para experimentar o nunca sentido, o que se encaixa à técnica do remonte, do objeto ainda não dado - em ruínas.

De alguma forma Benjamin condensa este tipo de concepção em seu texto sobre o caráter destrutivo (13). Poderia dizer que as atribuições a este caráter assemelham-se àquelas do leitor/crítico. O lema de "criar espaço" associa-se ao desejo de remover os vestígios da própria idade através da destruição, uma vez que esta renova. Isto se deve ao trabalho de ânimo sempre novo, a partir da não idealização de imagens. O caráter destrutivo concebe-se como um sinal, um símbolo e não como caráter decifrado; por isso mesmo não faz questão de ser compreendido. Creio que a principal característica se faz sentir no sentimento básico de "uma desconfiança insuperável na marcha das coisas". Ora, é este sentimento de desconfiança que move o leitor a outras instâncias, outros espaços e, conseqüentemente, a novos cruzamentos.

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. (...) Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (14)

Nesta junção de fragmentos "benjaminianos", acrescenten-

---

13. "O caráter destrutivo". *Rua de mão única*, op. cit. p. 235

14. Id. *ibid.* p. 237

to ainda a noção do abalo, já que trato da questão da ruína do texto. Um objeto que se constrói na trama da leitura a partir dos resíduos tem como inerente à sua constituição a noção do desmoronamento, ou seja, de desmaterialização. A erosão do texto, causada constantemente pelo abalo da leitura, conduz a uma nova ordem de seus elementos. É o movimento freqüente de alteração de imagens que possibilita ao leitor-caleidoscópio a visualização de "figuras cambiantes da verdade".

E já que não há verdade única e absoluta, o critério de avaliação para cada texto não reside no prosseguimento de um conhecimento a outro, mas encontra expressão na qualidade do "salto" que se dá em cada um deles. Benjamin fala a este respeito, comentando, a partir de Schüler, que todo conhecimento deve conter um mínimo de contra-senso. O "salto" caracteriza-se pela variedade, por seu poder de distinguir-se de uma leitura sempre igual. Como nem todos os livros são lidos da mesma maneira, a força do "salto" reside mais no relato do que na informação. O leitor encontra no relato o poder de desdobramento infinito, certamente porque nele a "experiência" do narrador qualifica-o para tanto. Importa o salto, já que com ele o leitor pode sair de uma leitura continuísta e homogênea: o salto situa-se entre a percepção e o juízo. E aqui a impressão do leitor torna-se uma categoria da contemplação mesma, feita de movimento contínuo em que o pensamento volta sempre às próprias coisas.

Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. (15)

O leitor, transformado em um investigador, ainda que

---

15. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. SP: Brasiliense, 1984, p.50 e 51.

não queira descobrir a chave única do texto, não cessa de rastrear o termo em suas descontinuidades. Deste modo, para Benjamin o termo "origem" não tem relação com a gênese, mas com algo que "emerge do vir-a-ser e da extinção":

O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. (16)

A origem é entendida como histórica e o autêntico passa a ser uma descoberta que se relaciona com o reconhecimento, de onde infiro que o sentido textual, para Benjamin, é fruto de um artifício de construção. A perspectiva do observador/leitor deve ser distanciada de seu objeto para que entre ambos haja espaço suficiente para a invenção de uma determinada realidade, a qual determinará o próprio objeto.

A reflexão sobre a imagem do nascimento oferecida por Benjamin no seu "Após a conclusão" (17) auxilia a compreensão da questão do texto/leitura. Com a conclusão de uma obra morre no seu criador apenas a parte em que a obra foi concebida. Porém, esta conclusão leva-nos a outra parte mais importante, a saber, a parte do processo em que, uma vez concluída a obra, a criação torna a parir o criador. Na inversão do processo, Benjamin sugere que a leitura não é um produto acabado; pelo contrário, ela só se torna efetiva no momento em que a obra consome a si mesma, numa gestação infinita. Aí sim o leitor/criador encontra a possibilidade de saída: estar constantemente na roda-viva do texto - palavra que é gerada e que, por sua vez, gera o leitor. E para que isto ocorra de uma forma "salutar",

---

16. Id. *ibid.* p.68

17. Texto sucinto que fecha a reunião de ensaios intitulados "Imagens do Pensamento", constante na última parte da coletânea reunida sob o nome de *Rua de mão única*, *op.cit.*

Somente uma perspectiva distanciada, disposta, inicialmente, a abrir mão da visão da totalidade, pode ensinar o espírito, num processo de aprendizagem ascética, a adquirir a força necessária para ver o panorama, sem perder o domínio de si mesmo.  
(18)

### 1.3. Parada obrigatória

Como temos visto, instaura-se com a leitura de Baudelaire feita por Walter Benjamin um tipo de reflexão que privilegia a problematização do presente. Toda a preocupação em inventar(iar) passados e analisar a atividade de leitura/interpretação relaciona-se com um discurso da modernidade e sobre a modernidade que toma como ponto de partida a necessidade de se pensar em um "nós" relacionado a um conjunto cultural característico de sua própria atualidade. Foucault denomina de "ontologia do presente, uma ontologia de nós mesmos" a esta inquietação quanto a nossa atualidade.

Um pensamento que toma consciência de sua problematidade e que reivindica para si esta ontologia do presente tem na figura de Nietzsche um ponto de partida. Nietzsche centraliza parte de sua discussão na "vontade de potência", sendo esta manifestada enquanto eterno devir, enquanto verdade do ser-interpretado. Para compreender esta verdade, Nietzsche aborda a teoria do "fenômeno". Este não seria mais um campo misterioso da realidade nem um espetáculo oferecido ao sujeito da representação. O fenômeno é um texto dado que não se decifra totalmente apenas com um olhar exterior sobre as linhas, mas se encontra na intersecção de uma série de pontos de vista, experimentando a situação dos diversos "centros de dominação". O texto insere-se no que Nietzsche chama de "perspectivismo". Ou seja, não haveria um acontecimento em si, mas um grupo de fenômenos selecionados e reunidos por um ser que interpreta.

---

18. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, op. cit. p.79.

O mesmo texto autoriza inúmeráveis interpretações: não existem interpretações "exatas". (19)

Se um mesmo texto oferece ao leitor interpretações múltiplas, logo a verdade para Nietzsche se dissolveria num turbilhão de opiniões, com linhas de sentido privilegiado. O real não se deixaria captar por alguma interpretação, uma vez que o ser do fenômeno não seria um fundo substancial, mas a própria ausência do fundo - o abismo.

A partir do pensamento de Nietzsche alguns críticos encontraram terreno fértil para ampliar suas idéias. Gostaria de rastrear em alguns deles um pouco do conceito de leitura/interpretação.

Blanchot fala da crítica como algo propenso a borrar-se, "uma presença sempre pronta a desvanecer-se" (20). O logro da crítica, reflete o escritor, reside na tendência de atenuar-se à medida em que se realiza e se desenvolve. O crítico seria uma espécie de honesto intermediário - elemento que cambia realidades, das quais a mesma crítica quase carece. Sobre uma reserva de vazio, a crítica tem sua existência como a própria literatura, a qual se elabora em constante carência. Lembrando Hölderlin, Blanchot compara a crítica aos sacerdotes de Dionísios, que vagueiam na noite sagrada: esta seria a busca da crítica criadora, movimento errante que ameaça um recomeçar infinito, destruindo toda dialética. Deste modo, a tarefa da crítica seria

(...) preservar e liberar o pensamento da noção de valor e, em conseqüência, também abrir a história ao que nela se desprende de todas as formas de valor e

---

19. Nietzsche é citado por Jean Granier em seu artigo publicado na Encyclopedie Universalis. Paris: Corpus 13. 1985. Traduzo, a partir deste fragmento, todas as citações em língua estrangeira.

20. Maurice Blanchot faz considerações acerca da crítica na introdução a seu livro Sade y Lautréamont. Trad. Marcia Cerretani. Buenos Ayres, Ediciones del mediodia, 1967.

se preparar para outra forma completamente distinta - mesmo que imprevisível - de afirmação. (21)

É precisamente nestes espaços abismais que a crítica adquire força para expandir-se. O espaço da crítica é aquele da obra literária: o escritor nunca sabe que a obra está realizada. O vazio sobre o qual o escritor inscreve a palavra e procura terminar alguma coisa configura-se, precisamente, interminável. A obra não é inacabada nem acabada, diz Blanchot, ela é. Esta solidão da obra, produto feito do interminável, do incessante, caracteriza também o ato de leitura, solidão feita de ausência de tempo em que o "Eu" se reconhece na neutralidade de um "Ele" desconhecido, sem rosto.

Recolho a imagem que Blanchot fornece a respeito do livro e da leitura: a da estátua, existência que pede contemplação plena. Igualmente a ela, o livro necessita do leitor, para afirmar-se coisa sem autor, e sem leitor. Como se vê, a leitura faz a obra.

Ao contrário do livro não literário, o livro cuja origem está na arte "não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando à sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única." (22)

Para Blanchot, a linguagem é por excelência poder. Logo, quem fala é o poderoso e o violento. Nomear é a violência que faz o homem uma estranheza inquietante e perturbante. Há também nesta concepção uma inversão que se acha ligada ao papel do leitor/crítico: a linguagem nos lança na dialética do senhor e do escravo. Se é o senhor quem ocupa a primazia por ter o poder de falar, o escravo, a princípio relegado a segundo plano, estaria subordinado por apenas ouvir. Porém, o ouvir, esse lado deserdado, secundário, acaba por revelar o lugar do poder. O

---

21. Id. *ibid.*, p.13

22. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1987.

alerta de Blanchot centraliza-se na questão de redescobrir na obra literária o lugar onde a linguagem seja uma relação sem poder, relação que estranharia toda servidão e toda dominação.

O papel da leitura adquire valor uma vez que o leitor busca numa obra encontrar-se com símbolos que ela oferece e que ele cria. A figura do salto aparece aqui como "uma experiência, uma mudança radical que é necessário viver" (23). Esta experiência diz respeito ao leitor. O símbolo traduz-se como sentimento de uma verdade nova, como paixão que pode ir até à iluminação ou apenas como algo que se esgota em traduções sutis. Daí que a leitura seja, para Blanchot, uma felicidade que exige mais inocência e liberdade do que consideração. Enfim, chega-se à parte mais importante desse processo, a saber, que o livro não é feito para ser respeitado. O resultado para a obra é sua destruição - o leitor deve perfurá-la para transformá-la com o olhar. Pode-se pensar este processo do símbolo na obra como o da própria leitura, que provocaria uma dupla alteração: conduziria o leitor ao salto e, através de dois movimentos contrários, um de expansão e outro de concentração, passaria a ser o que simboliza.

De alguma maneira, a leitura e o símbolo assemelham-se ao que Blanchot vislumbra na clareira: uma espécie de intermitência, de cujas lacunas vê-se o interior de si próprio. A estas lacunas deve-se não apenas a característica própria de falha do sujeito mas também do estilhaçamento, da dispersão, inerentes a toda obra literária quando esta recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos. É através desta diáspora que a obra literária aproxima-se de si própria. Assim, há uma exaltação do que escapa à unidade, "experiência do que é sem harmonia, sem consenso e sem direito - o erro e o exterior, o ina-

---

23. Blanchot declara que na realidade não há símbolo, mas experiência simbólica. O símbolo estaria permanentemente procurando saltar para fora da esfera da linguagem. "Com o símbolo há, pois, salto, mudança de nível, mudança brusca e violenta, há exaltação, há queda, não há qualquer passagem de um sentido a outro, de um sentido modesto a uma riqueza mais vasta de significações, mas ao que é outro, ao que parece outro em relação a todos os sentidos possíveis.", diz ele em *O livro por vir*. 13a ed. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1984, p.96

preensível e o irregular." (24)

Blanchot fala do leitor como um "mediador" e, lembrando Mallarmé, denomina a leitura uma "operação" de cuja atividade o leitor é o "operador". Sendo a leitura uma operação, esta se caracteriza por ser supressão:

A leitura é operação, é a obra que se realiza suprimindo-se, que se prova confrontando-se consigo própria e se suspende ao mesmo tempo que se afirma. (25)

Há um ponto de imobilidade a partir do qual deve-se olhar toda a obra, com esse "olhar futuro da morte universal". O Livro torna-se realidade afirmando-se no sentido de um "dever", onde a obra é "a sua origem, seu novo e antigo começo" - o dever do círculo.

Gérard Genette afirma que "o tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever mas o tempo indefinido da leitura e da memória" (26). O dever da obra presentifica-se na leitura, uma vez que o sentido dos livros está centrado no leitor, sentido que nunca está concluído, cabendo a cada "operador" produzi-lo por si mesmo.

A este processo interminável da leitura e da realização da escritura, Michel Foucault acrescenta a idéia da dobra. A palavra encontra na imagem do espelho - sobre a morte e sua reconstituição - o espaço virtual para sua configuração. Desta maneira, escrever situa-se no espaço possível da autorepresentação e do redobramento. A escritura suscitaria o duplo desse duplo que é já a escritura, descobrindo um infinito possível e impossível. A esta presença da palavra repetida na es-

---

24. Id. *ibid.* p.216

25. Id. *ibid.* p.254

26. GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972, p.129



critura Foucault denomina a obra. (27).

Ler a obra, para Foucault, envia-nos à própria "ontologia da literatura", constituída da autorepresentação da linguagem. O leitor procura na obra ler os signos quase imperceptíveis que se apresentam como falta. No lapso criado entre uma imagem e outra, o leitor percebe o corpo mesmo da linguagem, atravessado pela morte que lhe abre espaço para os duplos se refletirem. Nas formas superpostas há a possibilidade de decifrar as imagens, frágeis, meio monstruosas, frutos do desdobramento.

A obra salva-se por estar protegida contra a morte através da palavra/leitura infinita. Foucault aproxima o escrever ao som inquietante, "indefinido e ensurdecedor", que se mescla à voz do leitor.

A literatura começa quando (...) o livro não é mais o espaço onde a palavra exige figura (...) mas o lugar onde os livros são totalmente recobrados e consumidos: lugar sem lugar posto que ele aloja todos os livros passados neste impossível "volume" que vem a colocar seu murmúrio entre tantos outros - depois de todos os outros - antes de todos os outros. (28)

No espaço do deserto a linguagem ganha vida e a leitura nele constrói seu edifício. Há um movimento para fora que faz com que a obra extraia-se de si mesma. O "sujeito" da literatura, pensa Foucault, seria o próprio vazio em que se encontra quando enuncia o "falo". Se o "penso" pode ser entendido como contrapelo do "falo", conduzindo uma certeza da existência do "eu", o "falo" dirige-se ao ponto da incerteza, da disper-

---

27. Este raciocínio de Foucault encontra-se desenvolvido nas primeiras páginas do ensaio *El lenguaje al infinito*. Trad. Antonio Oviado. Córdoba: Las Ediciones de Dianus, 1986, onde trabalha com a questão da obra literária como processo babélico, inacabado e interminável.

28. Id. *ibid.* p.26

são, do distanciamento, conservando de sua existência apenas sua localização vazia. A indistinção entre sujeito e objeto na constituição da obra revela o próprio hiato que, imperceptível, caracteriza o ser da linguagem.

A reflexão, "característica" do leitor, e a ficção entrecruzam-se, formando um discurso sem conclusão e sem imagem, sem verdade. A nudez desta relação demonstra-se no espaço do comentário, ao qual Foucault chama de "repetição daquilo que murmura incessantemente". (29)

Este murmúrio constante assemelha-se, diz Foucault, ao canto das Sereias, canto que se torna promessa de felicidade e, para que nasça o relato, deixa o ser na escuta, porém sem a vitória do desejo, atravessando o abismo de sua essência. Todo o sujeito não representa mais do que uma dobra gramatical e a linguagem, nada além de um rumor que ganha força na sua dissimulação.

(...) a linguagem não é nem a verdade nem o tempo, nem a eternidade nem o homem, mas a forma sempre desfeita do fora; (...)  
(30)

O rumor que se insinua com a obra evoca um olhar esquecido e sempre rejuvenecido no mutismo profundo de uma linguagem filosófica. Para Foucault a filosofia não dialética experimenta sua fala sobre um deserto múltiplo, para nela se recobrar até os limites de suas bordas. É no desvio que se revela a fratura do sujeito filosófico (o leitor/crítico...). Assim,

(...) a linguagem filosófica avança como um labirinto, não para reencontrá-la, mas para experimentar (...) a perda até o limite (...) até aquela abertura onde seu ser surge, mas perdido já, espalhado fora dele mesmo, esvaziado de si até o vazio ab-

---

29. FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz, Valencia: Pre-textos, 1988, p.29

30. Id. *ibid.* p.80

soluto - abertura que é a comunicação. (31)

Este exercício filosofante só alcança plenitude através de seu ato continuamente transgressivo.

Para Foucault, a transgressão não ocorre apenas no exterior da linguagem, com procedimentos de "exclusão" da fala, mas também no interior do próprio discurso. Novamente a figura do "comentário" aparece. Este indica o meio eficaz de argumentação do mundo, já que ele permite construir novos discursos indefinidamente. É a possibilidade aberta para falar, não fugindo ao paradoxo de querer dizer pela primeira vez o que já foi dito, anteriormente. Foucault acredita que "O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de seu retorno" (32). Acrescento a esta afirmação o que Freud (33) diz quanto à questão do retorno da fala. O escritor alemão indica que o ponto central de um possível problema detecta-se na repetição do relato, pois nele importa a "diferença" e não a semelhança. Poderia pensar, ainda, que o relato é diferido uma vez que, para Foucault, o autor é um princípio de agrupamento de discurso, aquele que confere à linguagem da ficção sua inserção no real.

(...) o discurso nada mais é que um jogo, de escritura. (34)

A leitura de um outro escritor fornece-nos também contribuições importantes para a compreensão deste trabalho incessante da interpretação. Em um de seus primeiros trabalhos (35), Roland Barthes começa a definir a escritura como "um

---

31. FOUCAULT, Michel. "Préface a la transgression". Critique. n<sup>o</sup>.195-196, 1963

32. ----- . L'ordre du discours. Paris: éditions Gallimard, 1971, p.28

33. FREUD, Sigmund. "Psicologia dos processos oníricos". Interpretação dos sonhos (2<sup>a</sup> parte) e sobre os sonhos. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. RJ: Imago Ed. 1972, vol.5.

34. FOUCAULT, Michel. L'ordre du discours. op. cit. p.51

35. BARTHES, Roland. Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura. Trad. Heloysa L. Duarte et alii. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1974

exercício de domesticação ou de repulsão em face dessa forma-objeto que o escritor encontra fatalmente no seu caminho, que tem de olhar, enfrentar, assumir, e que não pode jamais destruir sem se destruir a si mesmo como escritor" (36). A forma literária desperta sentimentos que se ligam desde o sentido do insólito até o de assassinio. Frente ao objeto o olhar o percebe como um escândalo. Assim, a escrita passou por estados diferentes: objeto de um olhar, de um fazer, de um assassinio e de uma ausência.

Em seu grau zero, a escritura é definida como função, como "a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a natureza de sua linguagem". Barthes fala de uma realidade ambígua da escritura: de um lado, nasce de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado, ela remete o escritor para as fontes instrumentais de sua criação. Se a escritura de um escritor é estabelecida sob a pressão da História e da Tradição, ela é também um compromisso entre uma liberdade e uma lembrança. Liberdade que se afirma num gesto de escolha; lembrança que se perde em meio a tantas outras, outras escrituras.

O "parto da forma" de que fala Barthes revela o desejo do escritor. Esta paixão o conduz a uma desordem, a uma desintegração da linguagem, a qual caminha para o silêncio da escritura. Ler/escrever revelam a estrutura do suicídio mesmo: ato tornado mutismo, vazio, assassinio e uma liberdade. Este é o espaço de uma "escritura branca", de grau zero.

A nova escritura neutra coloca-se no meio desses gritos e desses julgamentos, sem participar de nenhum deles; ela é feita precisamente da ausência deles; mas essa ausência é total, não implica nenhum refúgio, nenhum segredo (...) Trata-se, no caso, de ultrapassar a Literatura (...) (37)

---

36. Id. *ibid.* p.118 e 119

37. Id. *ibid.* p.160 e 161

Ler/interpretar para Barthes associa-se ao que ele denomina de "escrever a leitura" (38). A leitura é um texto que escrevemos quando lemos, movimento de dispersão e disseminação em que a lógica da razão entremeia-se a uma lógica do símbolo, lógica esta não dedutiva mas associativa.

Toda leitura provém de formas transindividuais, diz Barthes, geradas por infinitas associações. No texto, há apenas verdade lúdica, um jogo que é mais do que distração: é um trabalho. "Ler é trabalhar o nosso corpo (...) para o apelo dos signos do texto". Em todo ato de leitura imprime-se certa postura ao texto, postura esta que é nossa invenção.

A atividade da leitura de outra(s) leitura(s), Roland Barthes a define como "Metaleitura", o que não é mais do que um "estilhaçar-se de idéias, de temores, de desejos, de gozos, de opressões." A noção de leitura é, desta maneira, um "transbordamento" constante, não havendo injunção "estrutural" para fechá-la. O leitor pode decidir tudo o que é legível ou conceber algo que permanece ilegível.

A "im-pertinência" é característica da leitura, já que esta permanece sempre suspensa, atravessada pelo Desejo. Sendo a leitura um gesto do corpo, ela se torna um suplemento interior de perversão. Barthes fala de um "erotismo da leitura" (39), de cujo desejo está sempre junto a seu objeto. A leitura desejante é caracterizada pelo fato do leitor identificar-se com o sujeito amoroso e o sujeito místico e também por um transtornamento (mas não despedaçamento, acrescenta ele) do leitor, onde todas as emoções do corpo são presentificadas e misturadas.

Para Barthes, a leitura "verdadeira" seria aquela que pudesse captar a multiplicidade simultânea dos sentidos, dos pontos de vista, das estruturas. Esta seria uma "leitura louca" que permitiria entrever o paradoxo do leitor: admitindo-se que ler é decodificar sentidos, letras, palavras, ao acumular re-codificações o leitor não mais decodifica, mas "sobrecodifica";

---

38. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. SP: Brasiliense, 1988.

39. \_\_\_\_\_. "Da leitura" in *O rumor da língua*, op. cit. p.48

"não decifra, produz, amontoa linguagem, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia." (40) A leitura torna-se uma "hemorragia" permanente, desmoronando a estrutura e abrindo-se, perdendo-se: "a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola".

Fode-se entender que este descontrolo da estrutura liga-se, por um dos lados, ao que Barthes chamou de "a morte do autor" (41). Não há mais a figura central deste. Crer que haja um Autor para um texto é acreditar num significado último, fechando a escritura. Na escritura múltipla, nada se decifra, mas se deslinda indefinidamente. Recusando-se descobrir um sentido último no texto, a literatura torna-se uma atividade "contra-teológica", "revolucionária".

As múltiplas escrituras de que um texto é feito revelam que o leitor é o espaço onde se inscrevem todas as citações das quais uma escritura é constituída. Porém, o leitor é, agora, "um homem sem história, sem biografia, sem psicologia".

Roland Barthes fala de uma mutação que participa de um "deslizamento epistemológico". Este deslizamento refere-se à noção de Texto. A caracterização deste novo objeto pode nos levar a uma melhor compreensão do conceito para Barthes. O deslizamento passa da obra ao texto (42). Enquanto a obra é um fragmento de substância, o Texto é um campo metodológico que se mantém na linguagem: O Texto só se prova "num trabalho, numa produção". Assim, o Texto não pára - ele constitui a própria "travessia" de várias escrituras.

Barthes entende o texto como prática textual. O escritor confessa que é devedor a Julia Kristeva pela definição de Texto:

---

40. Id. *ibid.* p.51

41. BARTHES, Roland. "A morte do autor" in *O rumor da língua*, *op. cit.*

42. Id. *ibid.*

Nós definimos o Texto como um aparelho translingüístico que redistribui a ordem da língua, colocando em relação uma fala comunicativa, visando a informação direta com diferentes enunciados anteriores ou sincrônicos. (43)

O texto é definido como prática textual uma vez que a significação se produz ao nível de uma operação - de um trabalho, o que restitui à linguagem sua energia ativa. Para Barthes, o texto não é o "produto" de um trabalho, mas uma produção onde se encontram o produtor do texto e seu leitor. Desconstruindo a língua, o texto desconstrói a representação ou expressão habituais e reconstrói uma outra língua, sem fundo nem superfície. Quem trabalha incessantemente é o texto e não o artista. "A produtividade se desencadeia, a redistribuição se opera, o texto sobrevém desde que, por exemplo, o escritor e/ou o leitor se coloquem a jogar com o significante". (44)

O jogo móvel com o significante do texto indica que é necessário distinguir o plano da significação (pertencente ao plano do produto) do trabalho significante (pertencente ao plano da produção, da enunciação, da simbolização). A este último, Barthes chama de "signifiante". Concebido como processo, ele se relaciona com outras lógicas, desconstruindo-se; ele é um trabalho sem fim no campo da língua. O sujeito não é colocado no texto como projeção, mas como uma "perda". Daí sua identificação com o prazer.

Este tecido de cuja formação não se podem distinguir todos os traços, todas as linhas (texto que é intertexto), coloca-se nos limites das regras da enunciação. O texto é sempre "paradoxal":

---

43. Julia Kristeva citada por Roland Barthes in "Théorie du Texte". Encyclopaedia Universalis. Paris: Corpus 17. 1985, p.997 e 998

44. Roland Barthes, id. *ibid.* p.998

(...) a geração do significante perpétuo (...) no campo do Texto (...) não se faz segundo uma via orgânica de maturação, ou segundo uma via hermenêutica de aprofundamento, mas antes segundo um movimento serial de desligamentos, de cruzamentos, de variações; a lógica que regula o Texto não é compreensiva (...) mas metonímica; o trabalho das associações, das contigüidades, das relações, coincide com uma libertação de energia simbólica (se ela lhe faltasse, o homem morreria). (45)

A "pluralidade estereográfica" dos significantes que tecem o texto é a própria atividade produtiva do leitor/escritor. O texto transborda, sangra e não pode ser contido nem estancado. O leitor joga com o Texto - joga o jogo de representá-lo e de brincar com ele. O Texto pede do leitor uma colaboração prática.

Contra uma concepção de ciência positiva, a análise textual está propensa à idéia de uma ciência crítica, aquela que põe em discussão seu próprio discurso. Esta ciência recusa a idéia de um significado último. Ela é pluralista. O devir dessa teoria é a escritura mesma - o comentário é o próprio texto. O sujeito da análise está também na linguagem. Ao ler/comentar um outro texto, um autor produz um novo texto. Barthes afirma que não há, então, mais críticos, mas somente escritores. Assim, uma teoria do texto participa da subversão dos gêneros que ela estuda como teoria.

Para Barthes, não existe boa ou má literatura, pois não há "modelo" de texto. Este não pode ser apropriado, situando-se no "intercurso" infinito dos códigos, e não em um fim de uma atividade "pessoal" do autor. Esta é uma ciência do prazer, do devir.

---

45. Roland Barthes. O rumor da língua. op. cit. p.74



Outra contribuição importante para o nosso itinerário chega-nos através de Umberto Eco, com seu "Leitor-Modelo".(46)

A atividade de produção e de recepção de um texto revela que ele se diferencia nestes dois momentos apenas por apresentar um Emissor/ autor e um destinatário. Para Eco, um texto representa "uma cadeia de artifícios expressivos que o destinatário deve atualizar". Um texto está sempre incompleto e deve, através de uma operação, ser atualizado. Melhor dizendo, a cada leitura o texto obriga o leitor a remontar sua biblioteca, a "abrir o dicionário" como diz o escritor italiano.

Um texto torna-se complexo pelo fato de ser entretecido de elementos "não-ditos". São os elementos não manifestos em superfície que devem ser atualizados. Estes são os espaços em branco, os interstícios que requerem do leitor/operador o trabalho de preenchimento dos vãos. Por esta razão, um texto necessita de ajuda para que possa funcionar.

Se gerar um texto significa atuar segundo uma estratégia que prevê os movimentos do outro, como sugere Eco, poderia acrescentar que o texto só adquire sentido na medida em que necessita dessa existência "outra" para torná-lo funcional. O texto existiria graças ao fato de que a "competência do destinatário não é necessariamente a do emissor" (47). Ou seja, graças à eterna defasagem entre os pólos de emissão e recepção é que um texto se movimentaria.

Eco caracteriza a atividade de leitura/interpretação como atividade discursiva na qual os autores e leitores funcionam como estratégias textuais. Dessa forma, o autor deve prever o seu próprio leitor, já que se refere "a uma série de competências (...) que conferem conteúdo às expressões que utiliza". O leitor estaria sempre cooperando na atualização textual.

---

46. ECO, Umberto. *Leitura do texto literário (Lector in fabula)*. Trad. Mario Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1979. p. 53 a 70.

47. Id. *ibid.* p.56

Um texto é um produto cujo destino interpretativa (sic) deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo: gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro - tal como acontece em toda a estratégia. (48)

No exercício de sua estratégia, o autor não "espera" que exista um Leitor-Modelo, mas conduz o texto de forma a construí-lo. A idéia de que exista um leitor perfeito para um texto, tal como as peças de um "puzzle" em que aquele apenas reconstruiria a imagem original desejada pelo autor, Eco sugere, perguntando, que um texto poderia ser "uma simples caixa de lápis de pastel". Esta imagem evoca aquela, baudelairiana, do arabesco, em que o desenho vale por seus traços fugidios, rápidos e incompletos...

Para reforçar a idéia do Leitor-Modelo/Autor como estratégias textuais, Eco fala do "autor como hipótese interpretativa". O Leitor-Modelo postula alguma coisa que não existe de fato, mas só através de operações textuais: a "cooperação textual" são as "intenções virtualmente contidas no enunciado"; ela não se dá entre dois sujeitos individuais, mas entre duas estratégias discursivas.

(...) é possível falar de Autor-Modelo como hipótese interpretativa quando configuramos o sujeito de uma estratégia textual (...) e não quando se coloca a hipótese dentro da estratégia textual, de um sujeito empírico que talvez quisesse ou pensasse, ou quisesse pensar, coisas diversas daquelas que o texto disse ao seu Leitor-Modelo, compa-

---

48. Id. *ibid.* p.57

rado aos códigos a que se refere. (49)

Para que o texto e o leitor não se percam por demais, Eco afirma que o leitor empírico, para se realizar como Leitor-Modelo, deve recuperar os códigos do emissor com a máxima aproximação possível. Ao mesmo tempo, ele deve procurar não esquecer das circunstâncias de enunciação. No fundo, o leitor busca as estruturas semânticas profundas, as quais o texto não exhibe, mas que o leitor propõe como hipótese para a atualização "completa" do texto.

Compartilho da mesma pergunta que Umberto Eco deixa no ar: afinal, "Que pretendemos fazer com este texto?".

#### 1.4. Descendo: curvas e outras curvas

A pergunta do item anterior sugere uma outra: O que se lê em um texto? Para falar desta e de outras questões proponho uma parada no texto de Jean Bellemin-Nöel.

O discurso literário, para o crítico francês, significa um "discurso desequilibrado" sobre a realidade. Para ler esse discurso deformado, é necessário que se atente para as irregularidades, para os desvios, para os pontos singulares e, quiçá, para os considerados menos importantes. Uma linguagem "diferente" insinua-se como o funcionamento psíquico: não há mensagem dotada de um sentido único. Este, excedendo o texto, revela que há falta de consciência em alguma parte.

O fato literário só vive de re-  
ceptar em si uma parte de in-  
consciência, ou de inconsciente.  
A tarefa que desde sempre a crí-  
tica literária se atribuiu con-  
siste em revelar esta falta ou  
este excesso. (50)

---

49. Id. *ibid.* p. 68

50. BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. SP: Cultrix, 1983. p.13

O leitor, para Jean Bellemin-Nöel, é uma espécie de mediador que intervém, que procura interpor-se "entre" aquilo que o autor declara e aquilo que somos autorizados a perceber. O texto/homem avulta como um criptograma que pede uma leitura atenta para decifrá-lo. O exercício da interpretação traz consigo a recompensa de ter podido penetrar num segredo. Semelhante ao trabalho do sonho, o texto "oferece à decifração um discurso, ou melhor, discurso sem endereço, sem intenção prévia, sem conteúdo determinado."

O texto joga com as palavras, diz o autor de *L'inconsciente du text*. Porém, o jogo da literatura é um jogo elaborado, de construções mais complexas. A leitura, então, brinca com/neste jogo - regozijamento que se repete e se disfarça em prazeres perdidos, que se associa à fantasia de tornar o verbo em mundo. Há sempre uma dose de não-senso, de "grãos de loucura" no jogo do humor e da arte, conclui o escritor.

Se o jogo pela imaginação, os devaneios, são uma continuação no adulto do desejo de brincar, e sendo a obra de arte uma substituição desses jogos infantis de outrora, o que o escritor/leitor encontra quando escreve/lê é, antes de mais nada, a si mesmo. É precisamente nesta ausência do sujeito, transformada num discurso do Outro, que o "eu" se encontra(51).

(...) pensamos estar sozinhos quando lemos, mas inconscientemente lemos com o escritor, de acordo, em eco, em ressonância com ele. (52)

Ler a si mesmo no texto, como sugere Bellemin-Nöel, é uma tarefa incessante. A interpretação é interminável - sempre recomeça. Este exercício consiste em trabalhar sobre as grandes linhas da organização fantasmática, para "depois ou ao mesmo tempo" deter-se na letra do texto, de sua literariedade.

---

51. Id. *ibid.* p. 51

52. Id. *ibid.* p.52

O essencial é instaurar um fechamento do texto a ser lido, não transbordar para fora mas (...) para dentro, o que já é transbordamento pelo efeito das rupturas inconscientes. (...) em suma, ouvir com a intenção de intervir: interpretar. (53)

A interpretação fundamenta-se sobre a "associação". Esta é a tarefa do crítico; ele não associa de maneira gratuita, mas associa com aquilo que o constitui como sujeito. O crítico francês lembra que o prazer não está apenas na decifração, no reconhecimento de um sentido, mas "na apercepção de um trabalho". O objetivo do crítico é reconstruir uma elaboração. Neste sentido, o interesse pelo texto reside em seu processo, em seu desenvolvimento.

Em outro trabalho seu (54) Jean Bellemin-Nöel comenta a necessidade de estar na escuta para estabelecer os sentidos de um texto:

(...) o texto se define pelo encontro mutuamente fecundante de uma dicção e de uma alteridade. (55)

Oscar Masotta (56) nos aconselha a sermos expectadores intermitentes, sabendo jogar com as faltas, com os interstícios do texto. Para ele, a interpretação é um trabalho que leva o outro a ser errante, a falar do que cala. (57)

A errância do texto encontra no leitor insatisfeito a

---

53. Id. *ibid.* p.86

54. BELLEMIN-NÖEL, Jean. "Textanalyse et psychanalyse" in *Interlignes . Essais de textanalyse*. Presses Universitaires de Lille, 1988, p.29

55. Id. *ibid.* p.19.

56. MASOTTA, Oscar. *O comprovante da falta. Lições de introdução à psicanálise*. Trad. Maria Aparecida B. Cintra. Campinas, Papyrus, 1987.

57. Id. *ibid.* p.76

dissonância necessária para sua movimentação. O leitor deve estar à escuta da polifonia silenciosa do texto, dos desencontros que este Canto de Sereia quer fazer encontrar: a morte - último gozo do leitor, do autor, do texto. O texto não existe. Nós o inventamos.

Esse objeto hipotético é o nosso: uma crítica que, dando-se a ler como texto, desse também a ler outro texto (...) Tal seria nosso objeto: híbrido, paradoxal, inclassificável, como o sujeito que o produziria: sujeito a cavalo entre dois campos, entre dois mundos, sujeito em crise. (...) (58)

---

58. PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Crítica e escritura" in *Texto, crítica, escritura*. SP: Ática, 1978, p.56 e 57

## CAPÍTULO II

### TRANSGRESSÕES/MUTILAÇÕES

#### 2.1. O colecionador

Ào desesperado apego a determinados objetos do colecionador corresponde um desejo que permanentemente o seduz: perpetuar o presente através do passado. Na realidade, o colecionador não procura conservar o novo, mas renovar o velho. Desta forma, ele não só recupera o passado das páginas viradas do tempo como lhe dá significação o suficiente para torná-lo a força mesma do seu presente.

A renovação do velho acontece através do culto do resíduo, do excremento: o colecionador procura no que está "fora de uso" a fonte de prazer para sua obsessão. Existe no objeto "rejeitado" a oportunidade constante de seu resgate, o que garante a existência de uma coleção.

Há uma enigmática relação de propriedade entre o colecionador e sua peça, conferindo a esta última o seu retorno ao mundo do sentido. Mais precisamente, o objeto adquire um novo significado instalado em uma outra ordem ficcional. Walter Benjamin construiu um belíssimo ensaio sobre o colecionador chamado "Desempacotando minha biblioteca" (1) que pode nos auxiliar a pensar a relação que se estabelece entre o colecionador e o objeto de seu desejo. O colecionador de livros possui

---

1. BENJAMIN, Walter. "Desembalo mi biblioteca". Punto de Vista. Buenos Ayres: a.9, n.26, abril de 1986.

uma existência que é regida por uma dialética entre o mundo da ordem e o mundo da desordem, diz Benjamin. A definição de biblioteca revela esta tensão:

é assim que a existência do colecionador se acha subentendida por uma dialética que opõe os dois pólos da ordem e da desordem. (2)

Do jogo de equilíbrio em cima do abismo, constituição mesma da biblioteca, conforme Benjamin, o colecionador vislumbra a reiterada expectativa de re-encontrar-se com uma nova disposição dos livros. Esta relação de amor com o objeto põe às claras o vínculo com a cena. A profundidade do ato de colecionar está no desejo de ver montado o teatro do desejo. O ponto culminante reside no destino de cada objeto: o encontro na biblioteca.

Assim como as crianças procuram renovar o mundo através de suas brincadeiras, de jogos, para o colecionador a salvação está na ressurreição do livro, revelando-nos que a relação de propriedade entre o aquiridor e o seu bem está mais além do que a mera sensação de posse. Na cena, o próprio colecionador transforma-se naquilo que se representa através da coleção. No jogo encenado, ambos se libertam: para o possuidor a libertação ocorre porque viu realizado seu desejo, ao mesmo tempo que para o objeto (livro/texto) ela acontece ao se ver livre do esquecimento.

Organizando as peças do mosaico, o colecionador quer montar um painel de reconhecimento. À cata de objetos perdidos, esquecidos, ele procura descobrir o mundo sob uma nova ótica, movimento que, simultaneamente, revela a face de seu idealizador. Haveria, assim, uma espécie de feliz identificação com cada peça encontrada, como se esta preenchesse a falta que pudessem existir em seu cuidadoso possuidor.

Estabelece-se um verdadeiro ritual contemplativo,

---

2. Id. *ibid.* p. 23



iniciado no ato idealizado da busca. A atração pelos destroços, comum na criança, encontra no colecionador um outro parceiro. Selecionado, o objeto/fetichê encontra uma nova ordem para ser contemplado. O livro/texto é a parte que ficou oculta e que emerge. Semelhante ao "unheimlich" de Freud, as peças selecionadas falam muito, uma vez que sugerem e até revelam o que estava sob as máscaras e escombros. Daí, a sensação de prazer que acarreta naquele que encontra o objeto perdido ou esquecido. O processo de construção de uma coleção é constituído freqüentemente pelo ato de reconhecimento. O colecionador intenta reaver o que já foi seu, como se uma catástrofe houvesse dispersado os elementos que constituíam uma parte sua. Eis porque o gozo está sempre presente.

Um dos aspectos mais importantes de um colecionador relaciona-se com o tempo. À constante atividade de mudança do tempo presente, o colecionador reage com um desesperado apego aos elementos que representam o passado. Presentificando o antigo, o colecionador não só contrapõe-se ao desaparecimento completo da memória, bem como objetiva reter o escoar do tempo. Por um lado, este desejo relaciona-se com um outro: o de aumentar a quantidade de prazer, salvaguardando os objetos da extinção. Por outro lado, a atitude do colecionador demonstra que a morte representa a extinção de todo trabalho, levando-o a uma sempre inusitada investida. Talvez por este motivo ele procure apaixonar-se freqüentemente, agindo como alguém que reconhece a necessidade de estar em busca de algo. É na experiência do reencontro com uma peça que o colecionador goza, por reconhecer-se naquilo que adquire e conserva. Ao mesmo tempo, este é um acontecimento que se repete, proporcionando àquele que o experimenta, através do gesto máximo da contemplação, o fascínio que não cessa. Tem-se a sensação, neste movimento repetitivo, de que o tempo foi aprisionado, quando, paradoxalmente, é ele quem proporciona este próprio movimento.

De gozo em gozo, de texto em texto, o colecionador vive a intermitência de cada experiência, sabendo que sua coleção, sua biblioteca, está sempre incompleta e, portanto, que

ele poderá reacender o fogo das cinzas enquanto não conseguir um outro objeto, ou ainda enquanto não cessar o gesto contemplativo sobre aquilo que o sustém.

A verdadeira paixão do colecionador, com muita frequência ignorada, é sempre anarquista, destrutiva. Pois esta é a sua dialética: vincular à fidelidade pelo objeto, pelo único, pelo elemento oculto nele, protesto subversivo e inflexível contra o típico, contra o classificável. (...) Colecionadores são os fisionômicos do mundo das coisas. (3)

A atitude subversiva do colecionador de renovar o velho mundo através de um novo sentido dos objetos de sua coleção revela a plenitude de seu gesto. Com o desaparecimento de seu organizador, a coleção perde o seu sentido. Poderia se ver em cada coleção o estabelecimento de significações diversas, múltiplas, que só podem ser reabilitadas, alinhavadas "corretamente" sob a ótica de quem as coleciona. Porém, a interferência de um olhar diferido poderia revelar outros aspectos, as outras faces de mesmos livros, enriquecendo a coleção. Isto pode ocorrer com a construção de novos sentidos - atividade que subjaz a toda leitura. Este ato não ocorre sem que se estabeleça uma outra ordem, destruindo a "original". Desmoronando a biblioteca, o crítico pode descobrir livros perdidos, textos renegados e, sem deixar de tentar equilibrar-se em cima do abismo, remontar os objetos, atualizando-os, efetuando novos cruzamentos que lhe alterarão o semelhante: bricolagens, intertextualidades, meta-leituras.

Aqui também a atividade do leitor intruso é um gesto de libertação que revivifica a biblioteca e possibilita a cada parte encontrar seu objeto último - morte feita contemplação, transformada em leitura. Se o colecionador renova o velho

---

3. BENJAMIN, Walter. *A criança, o brinquedo, a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzani. SP: Summus Editorial, 1984, p.100

adquirindo e conservando, o leitor "inoportuno" remoja destruindo. Para o primeiro o enigma está concentrado na relação de propriedade que mantém com seu objeto, enquanto que para o segundo há um contato marcado mais pelo efêmero, pela desapropriação.

Poderia comparar o leitor intruso ao leitor "sem-terra" de que fala Silviano Santiago (4). Este associa o escritor dos anos oitenta ao sem-terra de "artimanhas da arte da grilagem ou do usucapião":

O escritor (...) quando invade o terreno alheio não procura o lucro próprio, procura antes e primeiro uma terra que não seja não-produtiva e em seguida busca um lugar onde deixar o seu corpo e o seu trabalho. (5)

O crítico, colecionador de terras alheias, busca uma literatura que trabalhe o desperdício, tornando produtivo o que se desperdiça. Ele "quer desterritorializar o territorializado pelo seu gesto de transgressão à cerca de arame farpado que guarda a propriedade alheia" (6). Silviano conclui que o próprio é o impróprio, vendo nas chamadas "escrituras falsas de propriedades" a possibilidade das boas novas.

É na ultrapassagem dos espaços bem delimitados - livros nas estantes - que o leitor aumenta o campo de suas visões. O ponto que une o colecionador e o crítico está na constante insatisfação. Para os dois, a biblioteca está inacabada. Para o primeiro falta um livro, uma peça para adquirir; para o segundo, um outro objeto para violentar. A insatisfação que a ambos marca indica que haverá sempre busca. Logo, uma compulsão à repetição marcará o desejo insatisfeito, indicando que o sen-

---

4. SANTIAGO, Silviano. "As escrituras falsas são" in 34 letras, n. 5/6. RJ: 34 Literatura S/C Ltda e Ed. Nova fronteira, 1989, p.306

5. Id. *ibid.* p. 306

6. Id. *ibid.* p. 307

tido não está completo.

A tentativa do colecionador de continuar buscando é uma prova de que seu desejo vive da tensão: o que importa é o dual, a luta. Por um lado, ele não quer desfazer-se de nada, apego que procura segurar o tempo e, simultaneamente, retornar a ele, revelando o gozo. Mas o prazer vive graças às faltas que o alimentam, gerando a insatisfação. Aí a busca recomeça - o outro lado.

## 2.2. O corpo mutilado

Porque nada há nada encoberto  
que não haja de ser manifesto; e  
nada se faz para ficar oculto,  
mas para ser descoberto.

Marcos 4, 22.

A figura do colecionador, explorada anteriormente, pode apresentar pistas para uma abordagem da produção literária de Murilo Rubião. Primeiramente, pensar em Murilo como colecionador significa poder enxergá-lo como um cultivador de detritos, alguém que se regozija com a convivência, não pouco pacífica, de objetos estranhados - sua produção. Sugiro uma reflexão que toma a sua literatura como uma atividade assombrada e capaz de assombrar, voltando os olhos para os textos empoeirados e marginais e tentando apreender alguns dos fantasmas que deles emergem ou, ainda, inventando-os a partir de nossa imersão neles.

Juntamente com a figura do colecionador, proponho uma leitura que também busca construir novos espaços a partir da consideração da produção muriliana como escritura da catástrofe, da mutilação, voltando às letras mortas, condição de todo texto sem ser lido, e tentando ressuscitá-las para visualizar outras paisagens.

Trabalhar com a hipótese da obra muriliana como vestígio de uma grande destruição incita-me a olhá-la com certa desconfiança. Os julgamentos a seu respeito, a reconstrução de

um corpus, inserem-se dentro de uma abordagem "flutuante" (7), tendo em vista que esta abordagem refere-se a um discurso "desequilibrado" sobre a realidade, como define Jean Bellemin-Nôel, acrescentando que as palavras sugerem o imprevisível, o desconhecido. Se é verdade que o texto não está concluído, podemos escrevê-lo também.

A produção de Murilo Rubião é marcada por uma constante: a repetição. Mal o escritor enfiou-se nas letras e já estava atrás de um texto mais enxuto, mais conciso. Sem falar nos inúmeros contos que ele inutilizou até chegar a uma versão que também não era definitiva. Outras de suas marcas: desaparecer com manuscritos. Bem se vê que o colecionador não coleciona textos que se ligam mais diretamente ao primeiro momento da criação. Porém, ele se denuncia ao retomar contos e retrabalhá-los exaustivamente. Os textos alterados transformam-se em outras criações com as quais, reconstruindo uma de suas linhas fantasmáticas, poderia ver nelas a tentativa de organização de uma identidade - escritura que em suas metamorfoseantes aparições revela a face escondida, cindida, do texto feito de mutilações.

Para pensar no assunto, busco um estudo que analisa, entre muitos outros, as constantes recorrências de um mesmo fato, o retorno de algo que se procura reprimir. A fala silenciosa das censuras/rasuras requer uma leitura atenta e cautelosa.

O texto catastrófico de Murilo relaciona-se ainda com o tema da morte, do suicídio. O constante ato de escrever, apagar, reescrever indica a insatisfação freqüente de seu produtor. Precário, um texto metamorfoseia-se em outro - há que procurar seu prototexto e estabelecer relações com outros para compreender a lição muriliana.

A tentativa de apreensão desse objeto deslizando que

---

7. Utilizo o termo "flutuante" para caracterizar o espaço da crítica como lugar não definido e não definitivo. A sugestão parte de Jean Bellemin-Nôel: "Não distinguindo um sujeito de um objeto, ela (a psicanálise) nega que exista um sujeito definido ou definível, e objetos de pensamento que não sejam habitados, desviados pelas artimanhas, tentativas, desejos de uma parte do sujeito". In: *Psicanálise e literatura*. op. cit., p.9

é a produção de Murilo necessita de uma estratégia que parta exatamente de onde não se espera. Conhecer o que está reprimido é o próprio caminho da "Negativa" (8) freudiana. O interesse por um juízo negativo reside na possibilidade de construção de um imaginário do texto. A afirmação deste acontece pela sua negação, pelo seu não-ser. Inquirido com a pergunta "(—Que novos caminhos abriu o modernismo às gerações que o sucederam?)", Murilo respondeu:

Apesar dos equívocos e do muito de aventura pessoal dos corifeus do modernismo, este movimento nos legou uma bela experiência literária. Desintoxicou o ambiente cultural e, fugindo à eloquência, tão em moda na época, deu à nossa literatura a simplicidade e a sobriedade que não tínhamos aprendido em Machado de Assis. Quanto aos caminhos, que cada um procure por si. Eles sempre existem nas revoluções, mesmo sendo os que exatamente não devemos seguir. (9)

Talvez se possa ver, principalmente na parte final da resposta, um indicativo de que a escritura também se constrói a partir da traição. Ou seja, o caminho a percorrer, a seguir, é exatamente o oposto daquele que as setas nos indicam.

Maurice Blanchot, falando de Franz Kafka, escreveu certa vez: "Não se pode escrever se não se estiver apto a morrer contente" (10). O caminho contrário proposto por Murilo

---

8. FREUD, Sigmund. "A negativa" in *Obras Completas*. RJ: Imago Editora, 1976. V.19. Freud vê no juízo negativo o substituto intelectual da repressão (p.297)

9. Esta declaração de Murilo encontra-se no *Jornal de Letras do Rio de Janeiro*, nº. 4, 1949, fazendo parte de uma enquete promovida pelo jornal intitulada "Revisão do Modernismo", participando dela escritores como Otto Maria Carpeux, Olegario Mariano, Candido Portinari, Breno Accioly, Mario Pedrosa e Tomas Seixas. Os grifos são meus.

10. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. op. cit., p.89

conduz ao encontro de si mesmo. A revelação acontece com a olhada no espelho. A identidade está no Outro. É o momento de iluminação - o leitor que (se) lê, o texto que se perde. Ao escrever "Além do princípio de prazer" (11), Freud procurou esclarecer a teoria da libido a partir da dualidade entre os instintos de morte e de vida. Não sem avisar que as teorias são provisórias e que, portanto, é necessário estar permanentemente em desconfiança, ele conclui, incitando novas investigações, que

Outro fato notável é que os instintos de vida têm muito mais contato com nossa percepção interna, surgindo como rompedores da paz e constantemente produzindo tensões cujo alívio é sentido como prazer, ao passo que os instintos de morte parecem efetuar seu trabalho discretamente. O princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte. (12)

Seguindo este pensamento, poderia concordar com ele que há uma forte tendência de retorno a um estado de coisas "antigo", onde o objetivo da vida é a "morte", entendida como estado de "quiescência". Esta volta seria um estado inanimado para Freud. Parece haver uma relação entre esta hipótese e o desejo que se inscreve nas letras do texto de Murilo. Esta morte é aquela do gozo do texto. Semelhante ao movimento epiléptico sugerido por Paul Virilio (13), feito de seqüências de ausências, a escritura muriliana encontra no prazer de sua constituição o momento

11. FREUD, Sigmund. "Além do princípio de prazer". Obras Completas. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. RJ: Imago Editora, 1976. V.18

12. Id. *ibid.* p.84 e 85. Grifos meus.

13. VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Trad. Noni Benegas. Barcelona, Ed. Anagrama, 1988, p.7

da morte. Pequenas falhas (ausências) alimentam sua atividade. O corpo que se mutila procura exorcizar-se na rasura, como o sentimento do medo que se supera conhecendo aquilo que o produz. Haveria, de certa forma, uma complacência na mutilação, fomentando os fantasmas da escritura.

A obra muriliana é, assim, devorada por uma espécie de noção catastrófica do ser, o que me leva a lê-la não tanto quanto origem mas quanto efeito. Murilo começa pelo fim, como se a voz profética que alimenta seus textos devorasse a si mesma.

("E o quinto anjo tocou a sua trombeta, e viu uma estrella que do céu cahiu na terra: e lhe foi dada a chave do abismo." Apocalipse 9, 1) (14)

É a ação futura que se realiza no presente, rebelião eterna dos meios contra os fins. Há uma espécie de "razão cadavérica" (15) que tudo vê e nada pode. Presentifica-se a imagem do Apóstolo João devorando sua profecia - morte viva, lucidez que se transforma em seu próprio espectro, esterilidade. Esta lucidez muriliana, que cega e mata, converte-se em pesadelo. Como não imaginar que seus personagens não vivem num eterno sono? Pode-se até dizer que os personagens centrais circulam em um mundo que já não é deles, situando-se numa dimensão "dupla" do real.

(...) toda duplicação supõe um original e cópia, e se perguntará quem é o modelo e quem o duplica, o "outro acontecimento" ou o acontecimento real. Descobre-se então que o "outro acontecimento" não é verdadeiramente o duplo acontecimento real. (...) De modo que é o aconteci-

---

14. A epígrafe bíblica, uma das fortes marcas murilianas, abre o conto "Eunice e as flores amarelas", publicado em maio de 1941 na Revista Belo Horizonte. O conto está inédito em livro.

15. Maurice Blanchot utiliza essa expressão ao comentar a obra de Lautréamont in Sade y Lautréamont. op. cit.



mento real que, em última análise, é o "outro": o outro é este real aqui, ou seja, o duplo de um outro real que seria, ele, o próprio real, mas que sempre escapa e do qual nunca se poderá dizer nem saber nada. (16)

A abolição das fronteiras entre o real e a ficção parece querer nublar a identidade da cópia e a do original. E no jogo do espelho a imagem se perde. Entre uma imagem e outra, o hiato que alimenta a história, o espectro da mutilação.

### 2.3. O texto estranhado - Elvira, Eunice, Marina

Se o novo reside no velho, como diz Benjamin, volto-me para alguns textos "antigos" de Murilo, na tentativa de desembrulhar uma ficção. Esta ficção busca o seu espaço a partir do conto "Marina, a intangível". A construção desta ficção parte de alguns pontos específicos. É importante salientar que, além do conceito de texto examinado anteriormente, delimitarei um pouco mais o campo de abordagem do mesmo, a fim de melhor aproximar-me do objeto que procuro enfocar. Tendo em vista o conceito de texto para Jean Bellemin-Nöel, a saber que "(...) o texto se define pelo encontro mutuamente fecundante de uma dicção e de uma alteridade" (17), proponho um estudo que se debruce sobre a escritura muriliana como busca de uma dicção até então quase inaudível, silenciosa, e que se afirma através de sua relação com os outros textos. Neste sentido, intento tomar o conto "Marina, a intangível" como ponto de partida e verificar nele como se dá esta dicção e esta alteridade. Para tanto, um dos caminhos que resolvi trilhar passa pelo estabelecimento de

---

16. ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. SP: L & PM, 1988, p.34 e 35.

17. BELLEMIN-NÖEL, Jean. "Textanalyse et psychanalyse". op. cit. p.19. Grifos meus.

um possível prototexto para ele, o que implica em alguns desdobramentos para a pesquisa e de alguns esclarecimentos iniciais.

Primeiramente, um trabalho à luz da textanálise (18) descarta a relação que se estabelece entre o inconsciente do escritor e seus escritos, onde a obra apareceria como um conjunto de sintomas que reconstituiriam uma figura do escritor. Ou seja, não se procura construir um "mito pessoal" do autor, o que resultaria em um outro tipo de trabalho, que não condiz com a proposta deste. A tentativa de verificar o desejo inconsciente que anima o texto procura sondar as operações pelas quais o desejo se manifesta, seguindo as suas intervenções, pontuando e delineando a sua trajetória. Busca-se seguir as sinuosidades de um processo, de um desenvolvimento irregular e, por vezes, caótico.

Para o crítico francês, o essencial está em compreender como este desejo se faz "texto". Este trabalho, diz ele, permite escapar à censura de coisificar um processo potencial e de não fazer crer que existiria uma realidade autônoma sob o texto que seria descoberta pela leitura (19). Ao contrário, esta leitura seria resultado de uma construção de sentido, como uma rede, "com" as palavras do texto. Desta forma, o texto transforma-se na própria força que liga uma escritura-leitura.

A leitura textanalítica implica para atingir o nível do não-dito o equivalente de um empenho "transferencial". Com efeito, só a transferência permite a percepção (interpretar, no sentido estrito) e a restauração (reconstruir) de uma fórmula verdadeiramente inconsciente. (20)

---

18. Id. *ibid.* O escritor batiza o texto para se referir não mais a uma análise do "inconsciente do texto" mas "une tentative pour observer le désir inconscient qui anime un texte", ou ainda "le travail inconscient du texte", p.22 e 23

19. Id. *ibid.* p.23

20. Id. *ibid.* p.24

Esta escritura/leitura procura, então, conjugar de uma maneira diferente um dizer e uma relação com o outro. A ordem do conceito (o dito), em relação à ordem do perceptivo (o visto), oferece múltiplas possibilidades de conexão. A leitura/escuta encontra campo fértil para associações e pode ser condensada na relação entre falar/inventar e olhar/descobrir. Fazer textanálise é, para Bellemin-Nöel, "(...) escutar o que está inscrito no texto: entender o escrito no escrito e não os gritos do escrito." (21), procurando suscitar o simbólico onde se propõe o imaginário.

Apoiado no trabalho "textanalítico", procuro estabelecer um possível prototexto para o conto "Marina". O projeto enfoca o texto em dupla dinâmica. Por um lado entende o texto no seu aspecto particular e autônomo (ou seja, sincrônico). Por outro lado, visualiza o conto relacionando a outros textos, na tentativa de acompanhamento de seu processo, como se fosse um retorno ao passado do texto publicado (aspecto diacrônico). Há que se esclarecer que uma leitura do prototexto do conto não assume como condição para o seu estabelecimento a busca de um texto definitivo, ideal, de Murilo. Embora saibamos da constante prática de reescritura do autor, seria errôneo imaginar que Murilo teria uma "presciência" ao escrever. Com isto, abole-se a noção de que o texto efetua um percurso subordinado a uma evolução planejada e definida. De outra maneira, não há um "original" a perseguir (22). Considero os diversos estágios como textos autônomos. Na verdade, trabalhar com o(s) momento(s) da(s) criação(ões) é procurar focar melhor o processo envolvido na passagem de um texto para outro. Este retorno ao passado do texto publicado revela um exercício não só de resgate da memória do texto, bem com das estratégias que o envolveram, ressoadas na escuta/dicção do crítico.

---

21. Id. *ibid.*, p.30

22. Lembro aqui o conceito entendido por Walter Benjamin e explorado no Capítulo I.

(...) se por um lado, o crítico, como o analista, investiga os lados, tanto quanto analisando, o crítico trabalha sua própria memória pela escrita do outro, visando a uma reconstrução de sua lógica crítica. (23)

Assim como a teoria psicanalítica estuda as diversas camadas da memória pessoal do sujeito para um estabelecimento de significações, também a crítica procura reconstruir uma lógica a partir da memória do texto - palimpsesto.

Considerar que o prototexto não pode ser lido como a origem do texto coloca-nos na problemática do inconsciente, ou seja, sobre a questão da significação do texto. Numa de suas primeiras teorizações Jean Bellemin-Nöel argumenta que "o prototexto é o texto criança, o texto não é a infância do prototexto" (24). Essa relação do "texto-criança" com o "texto-adulto" supõe sua autonomia e a construção de uma origem.

Eu posso dizer que meu "eu" do passado é meu outro, cuja alteridade mergulha as raízes no primeiro Outro que, sem me dar conta, eu encontrei: minha mãe. (25)

A relação entre um texto e os outros marca a alteridade que neles se afirma. O escritor francês diz que o ensinamento principal do prototexto é de mostrar o escritor em ato de se apagar (26). De certa forma, o exercício crítico trabalha sobre os encobrimentos, os disfarces, os desvios de uma fala

23. WILLERMART, Philippe. "Argumentos para um novo campo de pesquisa". O manuscrito em Gustave Flaubert. SP: USP-FFLCH, 1984, p.17

24. BELLEMIN-NÖEL, Jean. "Avant-texte et lecture psychanalytique". in HAY, Louis et MAGY, Péter. Avant-texte, texte, après-texte (Colloque International de Textologie à Mátrafured (Hongrie) 13-16 octobre 1978). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, p.163

25. Id. *ibid.* p.163

26. -----, "En guise de posface: l'essayage infini". Littérature, n.52, Paris: décembre 1983, p.126

embotada, repressora. Daí o alinhavamento necessário para a constituição de uma parte, quiçá significativa, do tecido costurado e passado a limpo. Este resultado parece ser alcançado com o diálogo entre os materiais do prototexto com o texto "final" e ainda com os elementos "paratextuais".

Para responder à questão "para que serve a genética, ou seja, os estudos dos prototextos", formulada por Ana Maria Barrenechea ao estudar o Cuaderno de bitácora de "Rayuela" de Cortázar, ela escreve:

(...) é geral a resposta de que contribui para renovar a leitura do texto. Assim pode confirmar (explicar) deslocar (complicar), contestar a validade (anular) e introduzir novas hipóteses (descobrir) frente as alcançadas por outros caminhos críticos. (27)

Na ausência do manuscrito (28), tomei como ponto de partida outros referenciais que servem como material de construção para esta leitura. Um dos contos é "Elvira e outros mistérios" e o outro, "Eunice e as flores amarelas".

A primeira aparição de que tenho notícia do conto "Marina, a intangível" acontece em dezembro de 1943, quando Murilo Rubião envia um datiloscrito do mesmo a Mário de Andrade (29). Pouco tempo depois, em abril de 1944, aparece a primeira publicação de "Marina" na Revista Brasil. Em seguida, 1947, ele faz parte da coletânea de contos que Murilo reúne em seu pri-

---

27. BARRANECHEA, Ana Maria. "Los pre-textos de "Rayuela"" in CORTÁZAR, Júlio e BARRANECHEA, Ana Maria. Cuaderno de bitacora de "Rayuela". Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1983,p.17

28. Originalmente intentei fazer o estabelecimento do texto a partir do manuscrito. Porém Murilo, quando indagado a esse respeito, respondeu em uma carta a mim enviada: "Inutilize (com muito prazer) todos os manuscritos meus escritos até 1946". A carta é de 15 de fevereiro de 1991. Grifos meus.

29. O conto apresenta a data de 15 de dezembro de 1943, precisamente. A carta, datada em 17 de dezembro de 1943, que Murilo envia juntamente com o conto, comenta que "Os amigos de cá (Hélio, Otto, Jair, etc) gostaram", evidenciando que o texto já era conhecido de alguns. A correspondência entre Murilo e Mário encontra-se nos arquivos do IEB-USP.

meiro livro, *O ex-mágico* (30). Vale lembrar que o autor encontrou diversos obstáculos para a publicação do mesmo.

Com um livro terminado em 1940, somente encontrei editor em 1946. Antes, apesar dos esforços de Marques Rabêlo e outros amigos, o "Ex-Mágico", que já se chamara "Elvira e outros mistérios", "Girassol Vermelho", "Os Três Nomes de Godofredo" e "O Dono do Arco-íris", peregrinou, desafortunadamente, por meia dúzia de editoras. A cada investida fracassada, substituía contos velhos por novos, mudava as citações bíblicas, que perdiam o sentido com a renovação das histórias. (31)

Não passa despercebida a questão da mutação dos nomes do primeiro livro de Murilo, o que nos revela, num primeiro momento, não só a questão da "desatualização" das histórias e, portanto, sua relação com um outro título, bem como a insaciedade do escritor quanto à maioria dos escritos, o que permeará toda sua produção literária.

O conto "Marina, a intangível" está incluído em algumas edições. Ele aparece, além das já indicadas, no livro *Os dragões e outros contos* (32) e depois em *A casa do girassol vermelho* (33). Tomo como base para análise a publicação que se dá em revista, publicada em 1944 (34). Quanto aos dois outros

---

30. RUBIÃO, Murilo. *O ex-mágico*. RJ: Ed. Universal, 1947.

31. A confissão de Murilo encontra-se nos arquivos implacáveis de João Condé, publicado no "Letras e Artes", suplemento do Jornal A Manhã, RJ: a.3, n.147, 11.12.1949.

32. O livro cuja publicação se dá em 1965, é uma coletânea de contos antigos (de *O ex-mágico* (1947), de *A estrela Vermelha* (1953)) e de alguns novos.

33. RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho* (contos). 1a ed. SP: Ed. Ática, 1978.

34. \_\_\_\_\_. "Marina, a intangível". *Revista do Brasil*. RJ: abr. 1944, p.23 a 28.

contos que "dialogam" com "Marina", como as publicações de "Elvira e outros mistérios" de 1940, 1942 e 1943 (35) e para "Eunice e as flores amarelas", as de maio e outubro de 1941 (36).

O que primeiro chama a atenção para a relação entre os contos é o título. Cada um é construído de maneira semelhante: tem-se um nome, que identifica um personagem do conto e a seguir, ligados pela conjunção "e" ou pelo pronome demonstrativo "a", o restante do título, quase em função de aposto: "Elvira e outros mistérios", "Eunice e as flores amarelas", "Marina, a intangível". Nota-se de imediato neste último título a eliminação da conjunção, substituída pela vírgula, além do pronome. O título soa mais conciso, apesar da similitude com os dois primeiros (37).

Outro aspecto a salientar é a persistência de nomes femininos. Um estudo poderia aprofundar essa linha de pesquisa. Porém, percebe-se uma reiteração de sons: El/Eu/, vi/ni, bem como o mesmo número de sílabas nos três primeiros nomes: todos são trissílabos. Talvez estes elementos sejam o princípio de

---

35. Este conto foi extraído de três fontes diferentes. A primeira está no *Jornal Literário Mensagem* (BH), de 1 de fevereiro de 1940; a segunda, na *Revista Belo Horizonte* (BH), a.10, n.144, de setembro de 1942; e a terceira, no *Anuário Brasileiro de Literatura* de 1942 (RJ), publicado em janeiro de 1943.

36. A partir de alguns dados, sabe-se que há mais uma publicação de "Eunice", datada em junho de 1943, na *Revista Roteiro* (SP). Na carta que Murilo envia a Mário de Andrade, datada em 23-07-43, encontra-se uma referência: "Desejava que você lesse um conto meu que saiu no 'Roteiro' de 15 do corrente - 'Eunice e as flores amarelas'. Outra referência aparece na Bibliografia do livro de Jorge Schwartz: *Murilo Rubião: a Poética do Uroboro*. SP: Ática, 1981, p.98: "Eunice e as flores amarelas" *Roteiro*. São Paulo, 15 de jul. de 1943". Uma vez que não consegui cópia deste conto em todas as fontes que procurei, e tendo em vista que esta parte do trabalho não busca realizar uma comparação exaustiva do texto, o que em nada prejudicaria a análise em questão, resolvi lidar com duas edições. A primeira aparece na *Revista Belo Horizonte*. BH: a. 8, n. 8, maio 1941 e a outra publicada no *Anuário Brasileiro de Literatura* de 1941. RJ: out. 1941, p.207, 208, 261.

37. Murilo repete este esquema com outros títulos. Veja-se, por exemplo, "Eu, o Grão Mogol e os Mandarins", "Margarida e outras reticências", "Maria, da família dos monstros", "Noêmia e o Arco-íris", "Ofélia, meu cachimbo e o mar", "Og e os dois olhos de amelinha", "Os dragões e outros contos", "Te-leco, o coelhinho". É fundamental notar que este tipo de título muda com o tempo. Mesmo convivendo com as formas mais resumidas, já nas décadas de 40/50, ao chegar, em 1974, à 1ª edição de *O convidado*, Murilo apresenta títulos que se resumem a nomes com, no máximo, o artigo: "A fila", "Epidólia", "O bloqueio", "Petúnia", etc. Uma quase exceção deve-se ao "Botão-de-rosa", palavra composta por justaposição. Quanto à referência completa desses contos, consultar a bibliografia final da dissertação, principalmente a sessão "Contos/Crônicas - jornais, revistas e correspondência".

uma linha fantasmática a ser levada em conta.

Na conjunção dos pares, o encontro entre o El/Eu/vi/ni ressoa como uma pista inventada. Primeiro, a marca de uma subjetividade que se deixa ouvir pelos significantes "Eu", funcionando como indicativo de um ponto de cruzamento da escritura muriliana. O objeto que se constrói é contaminado pelo olhar do escritor: "Eu vi". O alvo burla a vista do observador e torna-se, intransitivamente, ficção. A relação entre um texto e outro assemelha-se ao efeito do eco produzido por uma voz (dicção) distante, mas presente, ainda que de forma fantasmal. Escutando esse som, vislumbro algumas miragens: Marina refletindo-se indefinidamente - imagem imprecisa, flutuante, que cambia os sentidos do texto. A literatura de Murilo é impregnada por este efeito "eco", em que os textos, promiscuamente, misturam-se e diluem-se. Os resíduos representam, então, a obsessão do colecionador, o alimento constante que sustenta o corpus. O som do som vira eco.

Valeria resgatar um texto desconhecido e fundamental para compreender esta reflexão sobre o eco. No exemplar de nº. 209 da Revista Social Trabalhista (38), publicação dedicada à comemoração do quinquagésimo aniversário de Belo Horizonte, Murilo Rubião relata, sob o título de "Ladrões Mineiros", pequenas histórias cotidianas relacionadas a furtos. Algumas páginas após um poema publicado por seu pai, Eugênio Rubião, Murilo inicia sua crônica com o ambiente final do poema, o qual termina em "... sonho, de tristeza e de luar..." (p.202), perfumado pelo aroma das magnólias. O texto de Murilo diz: "Madrugada. Silêncio das madrugadas de Belo Horizonte e um cheiro insistente de magnólias. Não sei porque tanto perfume e tanto éco! (...) Aqui nas montanhas vivemos de éco. Por isso somos tão fechados. Esse negócio de gritarmos para a humanidade que fica do lado de lá e a Mantiqueira nos devolver impiedosamente a nossa

---

38. A revista foi publicada em dezembro de 1947, por Veloso & Cia. Ltda, em Belo Horizonte. "Ladrões Mineiros" é uma crônica nunca reeditada.



voz, faz com que passemos a vida nos alimentando dos nossos próprios sentimentos." (p.218).

"Elvira e outros mistérios" é o primeiro conto publicado de Murilo de que se tem notícia. Ele representa o início de um exercício tensionado entre os pólos da extenuação e do deslumbramento que movem a literatura muriliana. A prova decisiva deste aspecto figura-se no constante ato de apagar/reescrever. A rasura persegue, persiste, já neste primeiro conto e, posteriormente, praticamente em todos os outros. O primeiro exemplo pode ser observado cotejando as três edições de Elvira. A presença de epígrafe na segunda publicação indica que o texto está alterado: "(Todas as coisas são difíceis; o homem não as pode explicar com palavras. Os olhos não se fartam de ver, nem o ouvido de escutar" - Eclesiastes, I, 8)". A relação entre as palavras e as coisas está marcada por um esvaziamento que pulsona o texto convulsivo. A repetição da escuta e da insaciedade da vista transfiguram o efeito de eco presente no texto. Creio ser este o único texto que se inicia com duas epígrafes. A primeira, bíblica, marca a constante de toda a produção do escritor. Porém, a segunda, a única não bíblica, reafirma a antecedente: "Às vezes a vida não tem nenhuma paisagem". A carga é dupla - inútil tentar explicar já que não há paisagem. Resta o silêncio, a fala muda (amordaçada) e o ruído murmurante que não cessa de soar no espaço da não paisagem, do deserto. O prelúdio soa mais como uma presença vazia, com a qual o escritor luta eternamente no intuito de preencher seus espaços, as fraturas. Para povoar o branco, o deserto, o escritor saqueia a própria escrita.

A escritura está, desta maneira, sendo constantemente interferida, invadida. O roubo, legitimado pelos movimentos de vanguarda e por nossos modernistas, torna-se presente. Alterando o texto, Murilo concebe-o como sabotagem (39). A prática do

---

39. Com respeito à concepção da literatura como saque, roubo, consultar o interessante artigo de Jean-Pierre Martin, "De la lecture comme sabotage". *Poétique*, n.88. Paris: Editions du Seuil, Novembre 1991, além do texto de Daniel Sangsue, "Os vampirismos literários", publicado na *Revista Littérature*, n.75, Paris: Larousse, octobre 1989.

escritor é semelhante a uma sabotagem, tendo em vista que este tipo de operação, ao mesmo tempo que "danifica" um tipo tradicional de estrutura, também faz refuncionalizar o texto, dinamizando-o. Se o texto não se basta, convém, então, modificá-lo. Na definição do dicionário encontro:

Alterar, v.t. Modificar, mudar; perturbar; decompor; falsificar; desfigurar; corromper; (...). (40)

As metamorfoses por que passa a escritura revelam este campo de batalhas - corpo desfigurado, falsificado. A decomposição do texto sugere a figura do praticante da ação: o mutilador. Ou seja, ao conceber o texto como espaço mutável e inconstante, Murilo pratica um ato de terrorismo e de sabotagem: rouba de um para acrescentar em um outro, para se afirmar no Outro. Alteração/alteridade associam-se como o eco e a não paisagem.

A voz de Elvira ressoa em Eunice. Entre os dois contos há diversas publicações, mas nenhuma com epígrafes. Contos como "O outro José Honório" (maio, 1940), "Margarida e outras reticências" (junho, 1940), "O mundo tem duas faces" (julho, 1940), entre outros, são destituídos de epígrafes. Em maio de 1941, quando de sua primeira publicação, o texto de "Eunice e as flores amarelas" constrói-se a partir de uma epígrafe bíblica. ("E o quinto anjo tocou a sua trombeta, e viu uma estrela que do céu cahiu na terra: e lhe foi dada a chave do abismo". - Apocalipse 9,1)". Contrariamente ao que virá ser lugar comum na produção de Murilo, este conto não só antecipa a idéia de composição do texto a partir da catástrofe, da colisão, como dá mostras do seu exclusivismo: trabalha com o Novo Testamento. Percorrendo as epígrafes, detecta-se a preferência pelo Velho Testamento. O que pode ser lido como "novo" é tam-

---

40. Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. 13ª ed. RJ: RRP Editorial Ltda, 1978, V.1, p.59

bém "velho" e uma tradição pode ser formada a partir da conjugação (leia-se tensão) dos dois. (41)

Da ação fulminante e apocalíptica de Eunice, restou o vazio em Marina. O datiloscrito deste conto enviado a Mário de Andrade não contém epígrafe, bem como a publicação de 1944 e a de 1947 (O ex-mágico). A incorporação de uma epígrafe acontece na edição de *Os dragões e outros contos* (1965): "Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado, pôsto em campo?" - Cânticos 6, 9". Lendo as três epígrafes em confronto, constata-se a força demolidora, corrosiva, da fala bíblica. O verso após o *Eclesiastes* de Elvira refere-se à eterna mesmice e resume-se à máxima contida em seu final: "(...) nada há, pois, nôvo debaixo do sol". Embora sem fazer referência a esta parte seguinte do versículo, Murilo concentra-se neste ponto de eterna repetição em que seus personagens vão habitar. O Apocalipse em Eunice marca o ponto extremo do abismo escritural: a chave foi entregue ao anjo da quinta trombeta, Murilo (?), Abadom/Apoliom, que sobrevoa os tormentos dos seres atingidos pela implacável leitura. Finalmente a epígrafe de Marina apresenta os pólos da dialética muriliana: a literatura é fascínio ("formosa como a lua, escolhida como o sol") e campo de batalha ("terrível como um exército").

O fio que se constrói com as três epígrafes permite captar a linha mestra que percorre o texto. Antes da presença cãndida do arco-íris, o escritor já elaborara uma concepção mais

---

41. Jorge Schwartz analisou, no primeiro capítulo de seu livro *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*. (SP: Ática, 1981), como as epígrafes bíblicas formam um corpus, a partir do qual podem ser lidas independentemente dos textos a que pertencem e, também, funcionando como "arquiépígrafes" e "epígrafes matrizes". A leitura de Jorge Schwartz e de Eliane Zagury, citada por ele (p.3), enfoca o "aspecto unitário" da obra de Murilo através das epígrafes. A referida análise toma como ponto de partida o livro *O ex-mágico* (1947) e como ponto de chegada *O convidado* (1974).

agônica de texto (42), que vive entre a tensão da dor e do prazer, da morte e da vida.

Infelizmente, escrever é para mim a pior das torturas. (...) Arranco, de dentro de mim, as palavras a poder de força e alí-cates. Por outro lado, a minha imaginação é fácil, estranhamente fácil (43). (grifo meu)

A sensibilidade de Murilo, que Mário de Andrade definiu como "tão estranha, entranhada, intrincada" na carta de 2-12-1944, reflete-se a todo momento na concepção de texto para o escritor de um conto tão instigante como o é "Marina, a intangível". O estudo de Freud a respeito da significação da palavra "Unheimlich", que em português foi traduzido por "estranho", pode iluminar alguns caminhos para o estudo. Um dos centros para a análise de Freud está na afirmação que ele toma de Schelling:

"Unheimlich" é o nome de tudo que deveria ter permanecido ... secreto e oculto mas veio à luz. (44)

Mais do que alguma coisa que emerge e deixa-se ver totalmente,

---

42. A epígrafe de "Os dois mundos de João Quatorze" (outubro de 1942) corrobora este aspecto implacável da literatura muriliana: "E haverá um dia conhecido do Senhor que não será dia nem noite, e na tarde desse dia aparecerá a luz" (Zacarias - 14, 7)". Nota-se que o versículo é exatamente a metade do capítulo (14) que é o sobrenome do personagem. Murilo desloca esta epígrafe para a abertura da primeira parte de O ex-mágico, "Arco-íris", refuncionalizando a mesma. Este conto é esclarecedor no diálogo que mantém com Elvira, Eunice e, principalmente, como concepção de "O pirotécnico Zacarias". O mundo em que Zacarias vive assemelha-se ao de João Quatorze, que oscila "entre dois mundos igualmente estéreis".

43. A confissão de Murilo a Mário de Andrade na carta de 23 de julho de 1943 demonstra essa luta árdua e fascinante pela literatura. Murilo comenta no início da carta: "Ainda não consegui, após cinco anos de uma luta feroz com a literatura de ficção, realizar um conto definitivo". Mais adiante, falando da "facilidade de construir casos esquisitos", ele relata: "Tudo isso me ajuda, é verdade. Mas, também, tudo necessário, impossível de deixar de existir na minha maneira de fazer literatura. Como posso ter paciência se me desespero a todo momento com a minha incapacidade de conter esse mundo de cousas maravilhosas que tumultuam dentro de mim?".

44. FREUD, Sigmund. "O estranho". História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. RJ: Imago Ed. Ltda, 1976, p.281, v.17.

o "Unheimlich" encontra sua ambivalência através de "Heimlich", que "(...) por um lado significa familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista" (45). O conto *Marina* é regido por esta espécie de força estranha, entranhada nos meandros de sua composição. Ou seja, trabalhar o texto sob esta ótica supõe engendrará-lo a partir da voz reprimida que emerge, conferindo a este som a especificidade de uma modulação deformada, ao mesmo tempo familiar (Elvira, Eunice) e estranha, desconhecida (Elvira, Eunice). O estranho não seria nada novo, mas algo que se transformou através do processo da repressão. Daí o corte, a mutilação nos textos. Ouvir *Marina* é escutar esse Outro em nós, Eunice, Elvira ... (46).

As três publicações de "Elvira e outros mistérios" assinalam a mutilação do texto e o seu conseqüente estranhamento. O primeiro índice disto foi visto a partir das epígrafes. A história em *Elvira* assemelha-se pouco com a de *Eunice e Marina*, porém há na sua composição elementos que contribuem para a armarção dos outros dois.

Um narrador em terceira pessoa conta, em *Elvira*, a história de João, um rapaz que "amava Elvira e detestava os mistérios". Filho de um bêbado, João aprende cedo com aquele a viver a diferença e a assumi-la. Ao mesmo tempo rejeitado pelo pai, que possui o mesmo nome, o filho passa a viver a sua ilusão, sua (quase) loucura, sem se preocupar com o que lhe rodeia. Afinal, "detestava os mistérios". Alienado do mundo exterior, João vira o estereótipo da demência, tomado que está de paixão, a qual o cega como se resistisse às profundezas dos mistérios da epígrafe que adverte "(...) os olhos não se fartam de ver, nem o ouvido de escutar."

A conseqüência imediata da alienação de João não é perceber que *Elvira* já não o amava. Ao ler no repetitivo jornal

---

45. Id. *ibid.* p. 282

46. Além desses dois contos, procuro, mais adiante, indicar outros textos que dialogam com três contos em questão. Entre eles está o já citado "Os dois mundos de João Quatorze" e uma crônica, assinada com pseudônimo, intitulada "Ave Maria". Este texto encontra-se no arquivo de Mário de Andrade - IEB - USP.

da cidade que Elvira Soares iria casar-se com Adolfo Correia, João perde, aparentemente, a ingenuidade em relação ao mundo. "Seria mentira ou os homens se tinham tornado maus?". Pela primeira vez, ele deixa de odiar os mistérios e deseja negar o direito que cada um possui de fazer o que deseja. Diante disto, volta a sua cidade, não para exigir de Elvira uma justificativa, mas para penetrar nos mistérios de que tanto fugira. Esquece o mundo e vive intensamente sua obsessão: encontrar-se com ela. Dirige-se ao lago em que namoravam antigamente. João encontrou a relva, o vento e a miragem da amada no bote. O fim do conto é um sinal de uma estratégia a que Murilo recorrerá em outros textos, misturando imagens insólitas ao mais banal cotidiano: "Ainda era dia e via o céu juncado de estrelas e luas. Um punhado de luas. Elvira vinha num bote (...) Depois vieram outras. Havia tantas Elviras no lago! Tanto quanto as estrelas." O personagem preenche a paisagem vazia da segunda epígrafe com infinitas estrelas-Elviras. Alienado à estranheza do acontecimento, João parece gozar do mais profundo sentimento de felicidade.

Quando o crepúsculo penetrou no seu pensamento, povoado de sonhos, João ainda não abraçara a última Elvira. Mas o lago, a relva, o vento, lhe pertenciam para sempre. Tudo se eternizara dentro d'ele. Enquanto o mundo, longe, já muito longe de seus olhos, continuava a dar aos homens o martírio das horas que destroem e fecundam vidas. (47)

No desespero de penetrar nos mistérios, de unir as paralelas, João eterniza o mundo dentro de si, diante da delicada precariedade da vida. O "martírio das horas que destroem e fecundam vidas" assinala a dualidade repetitiva que se constata

---

47. "Elvira e outros mistérios". Mensagem (jornal literário). Belo Horizonte: 1 de fevereiro de 1940.

na concepção agônica de texto. Por um lado, a perenização dos elementos eternos é o próprio deslumbramento, enquanto o martírio das horas é a dor, o campo de batalhas, onde ambigualmente permanecem o escritor e o leitor.

Caberia ressaltar, também, uma técnica na composição do conto: a suspensão. Quando João, resistindo ao doutrinamento para a "Grande Revolução", repetia o seu aforismo: "Todos os homens são bons, a seu modo, e gostam de maneira diversa de alguma coisa. O tempo nada vale ante ao ideal.", o apelido do personagem "oscilou entre "João-alguma-coisa" e "João-ideal" ". Não poderia haver melhor verbo para expressar a carga semântica em que os textos murilianos estão imersos. O mundo "oscila" na escritura muriliana. Não há certezas perenes. Não se sabe se João ficou louco, suicidou-se, ou se apenas estava imaginando o encontro com Elvira. A escritura muriliana situa-se neste palco suspenso, espaço no qual a ambiguidade ganha terreno, abismo que delimita o ser e o sentido. É um relato/hiato que dura não mais que um presente. O tempo suspenso é como um tempo fora do tempo:

Essa experiência do despertar em um tempo em desacordo com as horas sugere a perda do sentimento de identidade e a ruptura das referências de espaço e de tempo: não sabendo mais quando vive, nem onde, o narrador não sabe mais quem ele é. (48)

A experiência da busca da identidade encontra caminho seguro na incerteza do tempo e do espaço. Em um conto de julho de 1940, "O mundo tem duas faces", encena-se também esta noção oscilante. Agammenon, como era conhecido, tem uma atitude ilustrativa a este respeito. "Começara esquecendo as datas, fugindo aos fatigantes calendários de paredes. Depois quebrara o relógio, quasi propositadamente./e por pouco conseguia o equilíbrio per-

---

48. SCHEIDER, Michel. *Ladrões de palavras - ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990, p.11

feito que tanto ambicionava (...)" (49). Agammenon enfrenta a dualidade da existência, embora sempre quisesse permanecer com os desejos de uma existência voltada para a diferença da realidade, dispersando-se, deixando a vida passar despercebida "ante os seus olhos distraídos e vagos". O desejo de Agammenon é aquele de João, do conto anterior. Os dois se unem pela desrazão. O sentido para João é o non-sense, o mesmo que embala a dinâmica do conto das duas faces. O limite da experiência muriliana é precisamente este estado em que a razão e desrazão se encontram, limite próprio da transgressão.

Razão porque pensava ter, no seu desequilíbrio, atingido o equilíbrio perfeito, passando a um estado superior, de onde podia ver o mundo sem desejos de condemnar ou perdoar. (50)

Em *Elvira* assistimos ao processo de desencantamento que ras- treia os personagens murilianos, passando por Eunice e Marina. A constatação de Agammenon de que tudo não passava de uma repetição, "uma repetição da vida dentro da própria vida", desmas- cara, de início, a desilusão existencial sempre presente na es- critura de Murilo.

O texto desiludido de *Elvira* insinua a sua incomple- tude. As duas únicas edições posteriores ao conto de 1940 mos- tram-nos que *Elvira* foi retalhada - como ocorrerá com *Eunice e Marina*. A mutilação do texto sugere a ação da necrofagia. O escritor alimenta-se do texto que se defasa (se decompõe). Sob

---

49. "O mundo tem duas faces". Revista Belo Horizonte: a.7, n.118, julho de 1940.

50. Id. *ibid.* é interessante notar que dos três pensamentos que figuram após o final deste conto, sob o título de "Filigranas": "Minhas palavras não desejam um eco; ellas procuram um ninho.", de Al- berto Guillén. O ninho que a identidade muriliana almeja situa-se precisamente no eco, na dispersão e no fragmentário. Este lampejo de Guillén pode iluminar os ecos dos "Ladrões Mineiros", já referidos anterior- mente. Outros dois pensamentos: "A morte não é o fim para nós - restam-nos morrer na lembrança dos que fi- cam..." e "O ideal zomba de nós como as borboletas das crianças" associam-se de alguma maneira a trechos de *Elvira* (O ideal de João e seu "trágico" fim e a possível lembrança de *Elvira*). A obra de Murilo pode ser li- da como estas filigranas - obra feita de "fios" entrelaçados que nós soldamos e como uma impressão que só se vê por transparência. Embora a filigrana seja uma impressão utilizada no papel/texto para impedir rasuras, o que se encontra em Murilo é exatamente ao contrário: as filigranas autorizam a rasura e a sabotagem.



o passado morto de Elvira debruça-se o desejo atônito de resuscitá-lo. Os cortes resultam em uma imagem um pouco deformada, estranha que prolonga a linhagem até Eunice e Marina.

A impressão que se tem, cotejando a edição de 1940 com a de setembro de 1942, é que a escrita alterou-se pouco. Não é suficiente para desfigurar a imagem do todo, mas é bastante para um início de estranhamento corporal. O autor une alguns parágrafos, substitui vocábulos, dando-lhes mais expressividade, tais como: "João não procurava decifrar" por "João não tentava decifrar"; "O tempo escoaria rapidamente" por "O tempo escorria rapidamente"; "o dinheiro continuava pouco" por "o dinheiro continuava escasso"; contentava-se em dizer" por "contentava-se em repetir o seu aforismo"; "mas" por "porém"; "e o padre continuava escrevendo" por "somente o padre teimava em escrever". No mais, supressões mínimas que não alteram o núcleo da narrativa. Ainda na segunda edição o escritor precisa a cidade onde se passa a história: "Só existia uma Elvira Soares em Manacá". Há outras alterações que se referem a pequenas correções gramaticais e outras supressões mínimas. Nota-se, porém, a constância de supressões (leia-se já o conhecido "enxugamento" do texto).

Contudo, o conto de 1942 (51) apresenta manifestações significativas quanto à técnica do corte. A primeira delas refere-se a uma parte riscada do texto: "O sênior gostava de álcool e odiava ~~todas~~ [riscado] as crianças ~~do mundo~~ [riscado], inclusive o filho". Quanto à segunda, "Quando partiu do loggarejo", Murilo faz uma anotação à margem direita: "U "; e a terceira: "Disse ainda muitos nomes feios", que é acompanhada também na margem direita por sua possível substituição, "palavrões" [escrita a mão]. Destas três anotações/rasuras, Murilo corrige apenas a segunda. Apesar disto, as observações antecipam um dado: o escritor procura esconder o "excesso". Ou seja, a frase "todas as crianças do mundo" é reduzida a "as crianças". Ao mesmo tempo que a supressão torna o trecho mais con-

---

51. A cópia que analisei pertenceu a Murilo. Ele mesmo enviou-me um xerox, o que possibilitou este tipo de anotação.

densado, ela o transforma em mais impreciso - somente o substantivo permanece, abrindo o leque de possibilidades e diminuindo a presença dos auxiliares do nome. A edição de janeiro de 1943 traz mínimas alterações. Somente alguns parágrafos unem-se (dois apenas) e há uma correção certamente mais representativa.

Além destas alterações, há uma pequena mudança quanto às divisões do conto. A primeira edição traz o texto numerado de "I" a "XI". Mesmo apresentando divisões idênticas nas duas outras edições de *Elvira*, estas últimas não trazem mais os algarismos, mas somente a divisão apresentada por três asteriscos "\*\*\*", centralizados no meio do texto. A substituição revela que o texto não é uma sequência fechada, precisa, apenas por conter algarismos. A utilização deste outro sinal, que continua a indicar uma divisão, mais temporal, proporciona, simultaneamente, a sensação de leveza e de estranhamento. (52)

Através da constatação das diferenças em "*Elvira e outros mistérios*", poderia supor que o texto redefine-se na própria prática da rasura. O texto mais "enxuto" é um resultado de uma deformação. Isto só é possível porque o escritor torna-se leitor de si mesmo, alterando a dicção dos escritos e apresentando a cada versão uma possibilidade que joga com a apuração do próprio autor. Lendo a si mesmo, Murilo define a identidade como busca incessante através do Outro. Os textos proliferam em versões diferentes assim como a identidade nas areias do mar.

Em fevereiro de 1941, Murilo Rubião publica uma "Chronica" intitulada "As primeiras ilusões de 1941" (53).

---

52. Há, na verdade, muitas variantes deste recurso. O *Ex-Mágico*, por exemplo, ainda mantém em alguns de seus contos a divisão com algarismos, como é o caso de "O bom amigo batista" e "Memórias do Contabilista Pedro Inácio". Já em *Os dragões e outros contos* permanecem os asteriscos com apenas uma exceção, a qual se dá no conto "O edifício", que apresenta divisões com números, porém, acompanhados de subtítulos. De alguma maneira este último exemplo já fora antecipado com "D. José não era", porém sem subtítulos, mas refuncionalizando a presença dos números, onde cada parte representa uma possibilidade para desvendar o enigmático espanhol D. José.

53. In: *Revista Belo Horizonte*, a.8, n.125, fevereiro de 1941. Grifo meu.

Esta crônica é um texto que se localiza entre o aparecimento de Elvira e a primeira publicação de "Eunice e as flores amarelas" (maio, 1941). O que a distingue dos outros textos, além de ser uma crônica, é o fato de conter uma referência preciosa para a presente análise. Por este motivo, antes de falar de Eunice, quero tecer algumas observações a respeito deste texto praticamente desconhecido.

Desanimado com a chegada do ano novo, Murilo encontra-se na Avenida. É quase meia-noite e, dialogando com o leitor, passa a conversar com um tal Grão Mogol (54), misto de homem e entidade que se materializa. Na verdade é um velho, de "barbas brancas e as suas mãos cheias de anéis". Parecendo-se mais com um "eu interior" que se materializa, o Grão Mogol quer realizar os desejos de Murilo, aqui narrador/personagem. Ante o pessimismo de Murilo, o velhinho insiste e consegue a formulação do desejo do rapaz: "Tá bem", velho Mogol. Eu quero "Ela". Considerando o pedido impossível, o velho pede uma outra, mais possível. Então Murilo solicita "uma estrela!", semelhante aos absurdos pedidos de "Bárbara", mulher insaciável que, pedindo coisas impossíveis, roga ao marido a lua e este, servilmente, vai buscar uma estrela. Desta forma, este elemento inatingível deixa entrever na crônica um elo que liga Elvira a Eunice/Marina. Elvira, desejo negado a João, transformou-se em estrela: "Elvira vinha num bote, remando em sua direção./ De-

---

54. A figura do Grão Mogol representa um núcleo marcante na ficção inicial de Murilo. No mesmo ano de 1941, Murilo publica mais dois textos com referência a ele: "A filosofia do Grão Mogol" (Folha de Minas, 8/6/1941) e "Eu, o Grão Mogol e os mandarins" (Revista Belo Horizonte, a.8, n. 130, julho 1941). Na confissão que faz a João Condé em "Os arquivos implacáveis" (artigo já citado), Murilo afirma: "Para publicar o livro atual [O ex-mágico], escrevi contos que, reunidos, encheriam cinco volumes. E a tarefa de escrever? Acredito mesmo que nesse exercício, por mim aplicado com grande pertinácia, o melhor ficou de fora. Dessa época o que mais me entristece é ter sido obrigado a afastar do livro os contos do Grão Mogol, personagem pelo qual tive a maior estima. Era um bom velhinho que possuía uma enorme fortuna em diamantes e que alguns acreditavam ter quarenta mulheres e noventa anos; outros, ao contrário, afirmavam que ele tinha quarenta anos e noventa mulheres. Morador em lugar incerto, vivia a divertir-se com os homens, pregando-lhes peças, fruto de uma delicada capacidade de fazer mágicas. Melancolicamente superei os temas do Grão Mogol e talvez jamais consiga arranjar-lhe novos enredos.". E, realmente, Murilo nunca mais voltou a trabalhar com o personagem. Pode-se também sugerir a leitura de Memórias Póstumas de Brás Cubas de Machado de Assis como uma primeira referência ao Grão Mogol.

pois vieram outras. Havia tantas Elviras no lago! Tantas quanto as estrelas!". Também em "Eunice e as flores amarelas" aparecem dois elementos que se cruzam com a crônica: a presença da Estrela D'alva e das flores. Em Marina, assistimos à fundamental importância que ocupam o "jardim" e as flores. Estes elementos, porém, serão analisados mais adiante.

Outro dado que não passa despercebido é a presença da madrugada: "Naturalmente a culpa era da madrugada, da lembrança daquelle anno que ficara para traz". Nota-se que a imputação da culpa recai sobre ela, uma vez que "Sentia e não conseguia me libertar de uma grande e invencível ternura pelos homens (...) (55)". Diante do inesperado sentimento, Murilo procura vagar pelas ruas. O autor refere-se a um "principiozinho do Acaba Mundo" que depois se "dilatou interminavelmente". Este trecho dialoga com o desejo de "arrasar todo universo" do início de Eunice, já que esta, como uma melancolia, toma a sua alma. O Acaba Mundo, que sugere também o local onde o autor bebe, favorece a multiplicação das estrelas e o canto dos galos em ritmos sincopados: "Somente as mulheres continuaram a sonhar maldades e a ignorar ainda mais a minha grande ternura pelas madrugadas.". Caminhando para enfrentar a sua "tristeza alcoólica", Murilo justifica:

- Talvez eu encontre Eunice, Elvira, Alzira, Carmon e mesmo o Grão Mogol com as suas quarenta fieis mulheres.  
Talvez até encontre a mim mesmo, perdido neste quasi princípio do Acaba Mundo. (56)

Referência explícita a Eunice e Elvira, o autor denuncia o ponto de cruzamento: "Ella", a estrela, é também a identidade per-

---

55. Estas citações não indicam páginas, uma vez que a maioria dos textos publicados na década de 1940 em jornais e revistas não apresentavam paginação.

56. "As primeiras ilusões de 1941", op. cit.

dida que se procura neste "quasi princípio do Acaba Mundo".

Se a desmontagem de *Elvira* possibilita a apreensão de um outro tipo de objeto, a saber, que o texto está em constante deslizamento, movimento ininterrupto que faz com que ele não se apreenda, não se defina em uma forma única e acabada, poderia supor que esta ação "tornado" passa necessariamente por *Eunice*, adquirindo novas formas num prenúncio à "*Marina, a intangível*".

A importância de um conto como "*Eunice e as flores amarelas*" é percebida através de uma concepção mais aguda e refinada da criação artística. A não paisagem de uma das epígrafes de *Elvira* segue-se a pintura de um quadro bizarro e inquietante como o de *Eunice*. O conto explora a relação profunda e catastrófica entre criador e criatura. Fruto de sua própria construção, *Eunice* é um quadro pintado que causa pânico e um quase terror no próprio pintor. De fato, ele representa um questionamento da arte dentro da própria arte, a diluição do sujeito e o seu conseqüente esvaziamento.

Ella veio devagarzinho e, sem que eu tivesse tempo de senti-la, tomou conta da minha alma. Como todas essas melancolias que entram, à trahição, pela gente adentro... (57)

O conto é iniciado com uma verdadeira sabotagem. Subitamente o pintor (escritor) é tomado por um sentimento feito melancolia. A epígrafe apocalíptica encontra ressonância no desejo causado por esta "inesperada" presença: "Deu-me apenas um leve desejo de arrasar todo universo (...)". Movido por esta estranha inquietude, o pintor recolhe-se ao seu quarto, na esperança de encontrar sossego. Continuando a linha que vem desde *Elvira*, aparece o verbo que introduz a narrativa no plano das incertezas: "Durante todo tempo os meus olhos oscilaram entre

---

57. RUBIÃO, Murilo. "*Eunice e as flores amarelas*". Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.8, n.128, maio de 1941. Grifo meu.

as letras de um livro, que tirara a esmo na estante, e o retrato de Eunice, pregado mesmo em cima da cabeceira de minha cama.". Desta forma, somos introduzidos na narrativa através de um embaralhado artifício. O plano de elaboração em Eunice assemelha-se à volta do parafuso, ou seja, o escritor utiliza a técnica do "mise en abyme" (58). A narrativa "confunde" o leitor, já que os planos se misturam:

Sem que eu percebesse a transição, pouco a pouco, letras e imagens se confundiram na minha mente. Não sabia mais se estava contemplando o retrato de Eunice no livro que estava lendo, ou si estava vendo gravuras no album que ella segurava nas mãos. (59)

Jogo de espelhos - as linhas/letras alternam-se e enganam o observador. Tudo é incerto. Há uma espécie de miopia no sonho: o pintor procura dormir para fugir do pesadelo da presença atormentadora da melancolia: "Dormi, mas não por muito tempo, ou melhor, não cheguei a dormir, porque sentia ainda a melancolia verrumando a minha alma e via, através das pálpebras descidas, o retrato de Eunice. Não. Já não era retrato. Era a própria Eunice." O sonho superpõe as figuras e confunde o sonhador. Toda a narrativa passa a ser uma hipótese, chegando ao fim com o mundo em suspensão: "Satisfeito voltei para minha casa e agora não sei si estou dormindo ou se foi o mundo que se acabou."

O estado de sonolência, característica dos momentos intermediários entre sono e vigília, passa a predominar na narrativa. O personagem que foi pintado um dia ganha vida própria (um personagem à procura de seu autor...), mas sem "aquelle ar tristonho que os meus pincéis transportaram, um dia, da minha alma para seu rosto.". No sonho alucinante, os desejos revelam-

---

58. Utilizo aqui as noções de "autotextualidade" ou de "intertextualidade autárquica" empregadas por Lucien Dällenbach em "Intertexto e autotexto". Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p.51 a 76.

59. "Eunice e as flores amarelas", op. cit.

se. A mulher que outrora fora triste, agora, "num sorriso sardônico)", ostenta "formas sensuaes e lascivas". Vibrando de ódio e desejo, o pintor tenta segurá-la, mas vê seu intento malogrado. Ela também se torna inatingível. Ou seja, quanto mais o pintor entrega sua alma a um quadro, tanto mais este se torna independente e fora do controle de seu idealizador (com o texto não é diferente).

Descendo mais um degrau (ou girando uma vez mais o parafuso), encontramos o pintor a beber alucinadamente, até que "grossas lágrimas de sangue desceram pelo meu rosto abaixo, indo pingar, uma a uma nos meus dedos." Só então surge a "vontade irreprimível de escrever á machina". Vale notar que a relação entre lágrimas de sangue e o desejo "irreprimível de escrever" reforçam aquela idéia da literatura como tensão entre o deslumbramento e o campo de batalha (60). Assim, o poeta/pintor vê-se compelido a escrever. Sucede um descompasso entre o desejo e a realização do mesmo: os dedos voaram sobre as teclas "como si algum possante motor lhes tivesse impulsionando. Corriam sobre ellas com uma velocidade superior ao meu pensamento". Cabe-ria refletir nesta presença do motor. A máquina de escrever sugere uma engrenagem individual em que o poeta é um mero operador. Movido pelo desejo, o escritor converte-se em máquina - a velocidade dos dedos sobre as teclas era superior ao próprio pensamento. Do pintor ao escritor, a escritura é um descontrole...

A primeira tira de papel que sai da máquina é levada pelo vento "que entrava por todas as janelas". O texto que nasce da tensão é extraviado. Poderia ver neste trecho a alusão à identidade escritural. Na verdade, nem o próprio escritor consegue apreender o que estava fora de controle. Este papel secreto da alma só pode revelar-se no desvairismo, na loucura.

---

60. O assunto sugere a passagem bíblica da noite em que Cristo transpira sangue no Gólgota, noite alucinante em que a profecia deve ser cumprida. Os textos de Murilo parecem estar perenemente nesta noite, divisados entre a vida passada e o devir da morte. O tema sugere ainda o conjunto de textos de Mário de Andrade "Há uma gota de sangue em cada poema", reunidos em sua Obra imatura. 3a ed. São Paulo: Martins e Ed. Itatiaia, 1980.

Ela afirma a identidade no ato de seu desaparecimento. Somente no desencontro, na colisão de si, a palavra encontra a sua fala. A ação da máquina e do extravio do texto encaminha o pintor/escritor ao seu próprio reconhecimento. Desejando alcançar o papel que voa para mais longe, o escritor assiste à duplicação do mundo e de si mesmo: as janelas, por onde foge o papel, aparece no fundo da casa que "augmentava absurdamente". Ou seja, o espelho revela a imagem ao contrário - "no fundo". O mais importante, porém, é a duplicação de si: "Fiquei ainda mais aturdido quando descobri que eu já não era um, mas dois. (...) (Que eu estava vendo? Como eu poderia afirmar si era eu ou o "outro" que estava enxergando as cousas que eu pensava ver?!)".

O que importa é que o sentido não esteja aqui, mas sim em outro lugar - daí uma duplicação do acontecimento, que se desdobra em dois elementos, de um lado a sua manifestação imediata, e de outro o que esta manifestação manifesta, isto é, o seu sentido. O sentido é justamente o que é fornecido não por ele mesmo, mas pelo outro (...) (61)

É somente através da diluição e dispersão do eu que o sujeito consegue divisar o mundo. Quem enxerga o quê? A duplicação em Eunice funciona como alteridade - pista dupla e escorregadia em que os "eus" procuram se achar. O desespero em apanhar o papel obriga o escritor a desvencilhar-se das inibições e preconceitos, para não revelar, enfim, o seu conteúdo, o qual, a rigor, não é cognoscível e definido. Da imagem virtual do espelho lemos o seu reflexo. "Mas eu precisava agarrar aquelle papel de qualquer modo, pois se alguém encontrasse a humanidade estava irremediavelmente perdida. Por isso, esquecendo uma das minhas faces, ganhei a rua (...)" (Grifo meu). O papel que ficava cada

---

61. ROSSET, Clément. O real e seu duplo. op. cit.



vez mais longe obriga o escritor a parar. Este misterioso conteúdo parece nunca ser revelado. Ocorre, isto sim, que ele é o próprio texto que o leitor vai lendo, tentando decifrar os seus segredos. A perseguição do escritor nas ruas é a mesma do leitor nas linhas e nos infindáveis cruzamentos que delas se originam.

Quase arrependido por não ter praticado os esportes da mocidade, o escritor abençoa a preguiça que o levou a "cultivar a intelligencia, envez dos musculos". Através da preguiça o escritor converte a sua energia em veículo que ajuda na busca, eterno devir, da escrita perdida. Transformado em bicicleta, o escritor faz e desfaz da imaginação. O fato de refletir sobre sua própria imaginação incide na mutação dos sentidos e do mundo ao seu redor. Constrangido por pensar em coisas absurdas, retorna ao estado anterior. Esta sucessão de acontecimentos é típica da relação entre o desejo e a possibilidade de sua realização. Interferem nele as censuras do próprio inconsciente: "Um vehiculo não podia de forma alguma andar sozinho (...) Este raciocínio me fez voltar atraz (...)". Há, enfim, uma série de atitudes que retomam o desejo inicial e outras que procuram impedi-lo. Pensando que girava o dedo nas rodas da bicicleta, ele descobre que rodava o dedo no ouvido. "Meio constrangido por este último facto, sem saber o que fazer com o dedo, virei-me para uma pequena que passava ao meu lado e gritei: salve ella!" (62)

A resposta para a mesquinha saída do dedo vem através de "um "salve" sahido, simultaneamente, de milhares de bocas". A reação hiperbólica das pessoas não só desencadeia um estado de nervosismo como aumenta a tristeza do escritor. Este

---

62. Ao publicar o conto "Margarida e outras reticências" na Revista Belo Horizonte, em junho de 1940, Murilo parece roubar uma frase de Rubem Braga e encaixá-la em Eunice. O texto de Rubem Braga, que está publicado no mesmo número desta revista, intitula-se "A Gran Carmen" e trata da alegria e das virtudes de Carmen Miranda, finalizando a reflexão com o seguinte trecho: "Ella é grande, bonita, natural. Uma mulher principalmente artista, que toma um geito subtil, faz sorriso de miniatura; e ha muita gente também que tenta ser uma ampliação de si mesma. A Gran Carmen tem essa harmonia de ser assim mesmo como parece que é, como ella sabe que é mesmo. E portanto salvé, ,salvé, salvé ella! Ou salvel-a, como diria o Sr. Ayres da Matta Machado Filho".

conto prenuncia as ações involuntárias do "Ex- mágico" (63), o qual não controlava suas mágicas e era infeliz por não poder pará-las ( o que nem as tentativas de suicídio adiantaram). Ao pôr as mãos no bolso, o escritor ocasiona para o mundo e para si "tragédias". A consequência deste ato é que a sua alma transforma-se num "bouquet de flores amarellas iguaes àquela que tanto incommodou o meu dilecto amigo Braz Cubas". O escritor, então, arranca da alma as "malditas flores" e joga aos homens as suas pétalas. "Ao mesmo tempo que iam cahindo, iam-se multiplicando". Símbolo da própria melancolia, o poeta distribui aos homens a parte que o atormenta e que o enfeitiça. Ele se desfaz para se livrar do mal que o persegue, atingindo a todos com a sua mácula. Não suportando as caras amarguradas ao seu redor, foge para a Serra. Assim como em *Elvira*, João vai para o lago, para a relva, a fim de fugir do mundo que "continuava dar aos homens o martírio das horas que destroem e fecundam vidas" (64). Em *Eunice* o escritor contempla a cidade cheia de focos de luz, "a tremer como se fosse lagrimas. E senti mesmo - porque não confessar - uma grande alegria ao pensar que sob aquellas luzinhas milhares de seres humanos estavam sofrendo.". Preso por uma tristeza desesperada, o escritor imagina compartilhá-la com as pessoas, mas fugindo delas. Aguarda o surgimento da estrela Dalva para com ela desabafar quando surgem novamente os homens em bando, rodeando-o, e "romperam numa symphonia infernal de gargalhadas e risos". O seu desespero chega ao auge notando que, no meio dos homens, estava "o rosto impiedoso de Eunice". Causadora de sua amargura, o pintor/escritor tenta alcançar a miragem. Eunice não profere palavra alguma e parte, sendo levada por um gigante, "mixto de gorilla e homem. (...) Ella, seios desnudos, a phisionomia toda contrahida pelo riso e elle serio, extremamente serio.". A expressão de sua arte, que retornara para ele, ficara irônica, implacável e sensualmente envolvente. Medusa que cega diante de um olhar,

---

63. Note-se que a primeira publicação acontece só em junho de 1943.

64. "Elvira e outros mistérios", op. cit.

Eunice carrega atrás de si a multidão. O silêncio se refaz e os lírios voltam às posições antigas, pois tinham "vergado, dolorosamente, as suas hastas, ante a estranha symphonia" (Grifo meu).

Um outro eco pode ser ouvido neste conto - aquele dos "Ladrões Mineiros". Murilo talvez tivesse tirado daqui a idéia para a crônica: "Esperei que a calma me tornasse e, quando não mais me perturbava o eco das gargalhadas, retidas pelas montanhas que se estendiam á minha frente, voltei-me para a estrella e lhe falei bastante emocionado: - Aquella mulher é a única culpada da minha tragédia". A crônica, que é publicada em 1947 (65), possui a mesma imagem deste trecho: a fala que retorna, virando ruído, "rumor da língua", enclausurando o escritor num labirinto e obrigando-o a ruminar seus pensamentos. Eunice - a causadora das tragédias - é a própria literatura, ofício que obriga o escritor pintor a entregar a sua alma para criar uma realidade. A presença da estrela, também transfigurada em Elviras no outro conto, parece confortar o desânimo do criador. No desabafo que ocorre no final do conto, o escritor confidencia que Eunice não deu sossego ao pintor enquanto ele não a transportou para um quadro. No conto, Murilo deve ter pensado em quadro, mas escreve "quarto": " - Mas um dia Eunice penetrou no meu estudio e de lá não saíu enquanto eu não a transportei para um quarto. Foi um trabalho doloroso e cansativo, de mezes, em que usei mais o espírito do que os pinceis, procurando dar alma a uma mulher que só possuía carnes." A relação entre quarto/quadro sugere a concepção da criação como relação dolorosa de amor. O pintor sente que restaram somente "musculos crispados e pensamentos dolorosamente melancolicos.". Se o próprio espírito do pintor ficou na tela, poderia imaginar que a folha perdida é a própria alma duplicada e deformada que permanece como mácula, fruto do prazer da criação. A relação de amor com a criação desesperadora cobra do criador a entrega total. Por isso, o pintor implora à estrela Dalva que tire a vida de Euni-

---

65. Ver nota 37 deste capítulo.

ce para que "(...) faça desappareccor dos meus labios o gosto de carne dessa mulher." Leio, então, que o criador deve assassinar a sua própria criação. No monólogo que mantém com a estrela, ele imagina ouvir a promessa de que tudo acabará bem, de que a estrela "... virá sem ser pressentida e dará apenas um empurrãozinho na Terra./E nunca mais (...) haverá flores amarellas nem Eunices nem mundos."

A melancolia que chegou de mansinho, à traição, encontra agora a resposta - a morte da criação é necessária. A epígrafe bíblica (Apocalipse 9, 1) revolve as partes do tempo, da história. Eunice é a tragédia - tragédia do escritor por não poder desvencilhar-se jamais do corpo que se transfigurou em arte: um corpo transformado em memória, presença vazia que alimenta o fantasma da escritura.

Contrariamente às edições de "Elvira e outros mistérios", a republicação de Eunice não apresentou alteração quanto à epígrafe. Separa as duas edições cinco meses apenas (a primeira edição do conto é de maio de 1941 e a segunda, de outubro). Consolidando a permanência da epígrafe bíblica, a segunda publicação não deixa de ser levemente deformada por seu autor. Quanto à parte estrutural, o conto não sofre alterações, presumivelmente porque Murilo engendrava o seu aproveitamento para outro conto, "Marina, a intangível". Dcorre, isto sim, uma verdadeira avalanche de correções (ou atualizações) ortográficas, já que o texto seria editado no Anuário Brasileiro de Literatura. Cito alguns exemplos: "Ella veiu" por "Ela veio"; "trahição" por "traição"; "dynamites" por "dinamites"; "sonno" por "sono"; "desapparecera aquelle" por "desaparecera aquele"; "machina" por "máquina"; "como si" por "como se"; "angioso" por "ansioso"; "augmentava" por "aumentava"; "coysas" por "coisas"; "comtudo" por "contudo"; "envez dos" por "invés dos"; "surpreza" por "surpresa"; "boggas" por "bocas"; "bond" por "bonde"; "á" por "à"; "symphonia" por "sinfonia", etc.

A publicação de outubro de 1941 apresenta ainda cinco alterações que devem ser falhas de impressão ou de revisão gráfica. A primeira delas refere-se à troca de pronome possessivo:

"E bebi tanto, que grossas lágrimas de sangue desceram pelo meu rosto abaixo, indo pingar, uma a uma nos meus dedos." O pronome "meus" é substituído por "seus". O segundo refere-se à supressão do advérbio "não", o que altera significativamente o sentido da frase: "Porem, com espanto não menor, verifiquei que estava rodando o dedo no ouvido. Causa que [não] era de muito boa educação.". Uma supressão ainda maior ocorre no meio do conto, tornando o período incompreensível: "Quando resolvi a parar, afim de tomar [um pouco de folego, a minha] alma era um bouquet de flores amarellas, (...)". Outra falha acontece com a variação do adjetivo de "pensamentos dolorosamente melancolicos" por "melancólicas". A última alteração, talvez a mais grave, troca a preposição "sem" pelo advérbio "nem", que na oração vira uma locução adverbial em função do "que". Veja-se a frase na primeira publicação: "Falei ainda por longo tempo, ~~sem~~ que ella dissesse nada (o mutismo foi sempre o seu peor defeito)". Num caso como este, o erro torna-se fatal. No "diálogo" que mantém com a Estrela Dalva, o pintor não estranha o fato de a estrela nada dizer, o que de fato não ocorre, pois mesmo afirmando que ela disse "na sua voz de luz", a estrela nada mais fez do que servir como ouvinte fiel e "salvadora" ao desesperado confiante. A locução adverbial "nem que" altera o sentido, estabelecendo uma conotação de adversatividade que não existe.

As correções feitas no texto podem ter sido feitas pelo próprio revisor, uma vez que dificilmente um texto como o de Eunice não deixaria de passar por outras transformações, o que ocorre depois ao ser reaproveitado em Marina. A exigência meticulosa de Murilo quanto às correções dos textos pode ser percebida, por exemplo, em relação à publicação de seu primeiro livro, O ex-mágico. Tomei como parâmetro dois exemplares do livro que pertenceram a Sérgio Milliet e Emílio Moura (66), como provam as respectivas dedicatórias: "A Sérgio Milliet, homenagem de Murilo Rubião - B.H. - 30/10/47" e "Ao Emílio, afetuosamente

---

66. O exemplar pertencente a Sérgio Milliet encontra-se na Biblioteca Municipal de São Paulo - Mário de Andrade, constando a sua doação em 10 de março de 1951. Na Biblioteca Municipal de Belo Horizonte está o volume que pertenceu a Emílio Moura.

mente Murilo - B.H. - 27.10.47". O exame destes dois exemplares permite identificar essa obsessiva tarefa do escritor: riscar, substituir, mudar, ainda que para restituir a palavra "original". Ao leitor desavisado, as anotações manuscritas à margem da página ou sobre a linha parecem indicar que os leitores do texto, no caso Sérgio Milliet ou Emílio Moura, teriam feito as alterações. Cotejando os dois livros, constatei que, salvo raros casos, todas as páginas rasuradas em um exemplar eram repetidas no outro, com as mesmas alterações, demonstrando o cuidado do escritor e o receio de ser "mal entendido". São variadas as correções. Há casos de omissões: "danava-se com a (miga) indiferença", p.17; "Também o meu irmão (estava) no quarto", p.67; "Talvez (não) seja mera impressão minha", p.183; há substituição de palavras: "arrancando um pombo da algibeira" por "um lençol", p.18; (julgarão que nunca mais se casariam)" por "juraram", p.70; "Não tenho esperança de sair desta cidade" por "cadeia", p.103; "Uma porção de desculpas engendrei para revelar a minha inesperada inibição" por "relevar", p.130; "Porque num andar (...) vinha Marina" por "andor", p.138; "Quando me lembro desse pormenor, lamento que Ofélia seja descendente de uma pobre estirpe de caçadores" por "nobre", p.183. Existe ainda um caso de supressão com mudança de pontuação: "é possível que nem saiba porque associa uma coisa (com) a outra, contenta-se" por "é possível que nem saiba porque associa uma coisa ( ) a outra. Contenta-se", p. 184. Por fim, a correção de "Perdoame, Ofélia", por "Perdoe-me, Ofélia", p. 190.

Estas anotações adquirem importância ao indicarem, publicamente em um livro, a necessidade de alteração do texto. Se por um lado o cotejo de Elvira com Eunice antecipa esta precariedade do texto, por outro lado pode-se ver nele a atividade de exumação do texto. O ex-mágico é o livro que mais sofreu alterações em todos os contos republicados (dos dezesseis contos Murilo republica doze deles em *Os dragões e outros contos*)<sup>(67)</sup>.

---

67. Cabe ressaltar que dos oito contos restantes, quatro deles já haviam sido publicados anteriormente.

Retornando à Eunice, o conto apresenta um artifício que Murilo praticamente anula em textos posteriores: a presença do diálogo virtual com o leitor. A narrativa sofre um corte e o então narrador conversa com o leitor. Ao tentar fugir para a serra em virtude da melancolia que o persegue, o narrador/personagem confidencia: "Que diabo! Então só eu posso sofrer nesta terra?! Si quizerem, sigam o meu exemplo: tomem uma bebedeira e mandem a tristeza aos Quintos!"). Este tipo de interferência é um resquício dos primeiros textos de Murilo. Veja-se, para tanto, a crônica inédita "As primeiras illusões de 1941" (68): "Não sei si os meus leitores o conhecem. Mas desde já fiquei sabendo, para seu governo, que nada no mundo se resolve sem que elle dê o seu parecer. Que aliás, são os piores do mundo". O assunto versa sobre os conselhos do Grão Mogol. Ou ainda o desconhecido "Procura-se um pharaó" (69): "Tenham paciência: a vida é tão comprida e eu tenho tão pouca cousa para recordar! Porque hei de guardar silencio e espantar com uma cruz de cinza uma saudade tão suave?!". Outra crônica também apresenta esta característica. O texto chama-se "Maria, da família dos monstros..." (70): "-Ora, meu amigo! Eu não entendo de historias de amor! Você deve ter mil razões para se julgar com razão!"

---

68. In Revista Belo Horizonte, Belo Horizonte: a.8, n.125, fev. 1941.

69. In Folha de Minas. Belo Horizonte: 9 mar. 1941, p.12.

70. In Revista Belo Horizonte, BH: a.8, n.127, abr.1941. A produção do início dos anos 40 oferece outros exemplos. Lembro também "A filosofia do Grão Mogol": "i- Meus senhores: eu estava mesmo apertado. Foi por isso que apelei. E um cidadão apertado, apela (ora, si apela!)" publicado na Folha de Minas, BH: 8 jun.1941. Há outros casos em que o narrador dialoga com um interlocutor nem sempre muito explícito. "Og e os dois olhos de Amelinha" serve também como exemplo. A narrativa gira em torno da conversa entre dois irmãos. Ambos parecem desentender-se constantemente sobre variados temas. A conversa prolonga-se como se nada satisfizesse a ambos: "-O papai... (ria perdidamente) O papai... O nosso nascimento... Aquele homem barbado e forte nos amamentando... Costurando roupas para fóra... Ele que nunca trabalhou na sua vida!...". Og, que perdera a amada, Amelinha, não se cansa de repetir a história ao irmão, já exausto de ouvir a mesma coisa. O narrador, após ameaçar deixar de ser ouvinte tão paciente, decide apoiar o irmão, o que levou este, depois de intensa reclusão da vida, a cumprimentar "todos os seus conhecidos, todos os outros homens que tinham saído a rua para pagar dívidas que cada um de nós, á sua maneira, contrai com a vida.". Og e os dois olhos de Amelinha" encontra-se na Folha de Minas, BH: 28 set. 1941.

A presença do leitor no texto sugere o apego de Muri-  
lo à tradição machadiana que o autor de *O convidado*, durante  
toda a sua vida, confirmou como uma das mais influentes em sua  
literatura. Esta técnica retoma o que Machado de Assis fez com  
maestria em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O conto de Eunice  
é um dos poucos que faz referência direta à literatura de Ma-  
chado, indicando, ao mesmo tempo, a necessidade de trai-lo para  
superá-lo. Para tanto basta examinar o seguinte trecho: "(...)  
a minha alma era um bouquet de flores amarellas, iguaes áquela  
que tanto incomodou o meu dilecto amigo Braz Cubas./No entan-  
to, a minha presença de espírito, que sempre foi superior a do  
meu querido Braz, levou-me a arrancar da alma as malditas flo-  
res e jogar aos homens as suas petalas." (71).

A presença do interlocutor explicitamente em Eunice  
chega em Marina sem referência direta a ele. De certa maneira,  
Marina é um dos primeiros passos para o desaparecimento deste  
"leitor", um exemplo do típico corte e ocultação de cadáver  
pertencente à técnica muriliana.

Devo anotar também que, dos textos que dialogam com  
Eunice, há outro que serve como ponto de meditação entre este e  
Marina. No tráfico de influências, descobri "Eu, o Grão Mogol e  
os Mandarins" (72). Dois meses após o aparecimento de Eunice  
(maio de 1941) surge esta crônica, publicada na mesma *Revista  
Belo Horizonte*. Embora de menor consistência temática e estru-  
tural, a crônica apresenta alguns aspectos merecedores de ano-  
tação. O texto, quase todo ele elaborado a partir de diálogos,  
inicia-se com a desavença do narrador/personagem e sua namora-  
da, "Eunice". Também aqui, Eunice acaba por desprezar o poeta,  
idéia que fora trabalhada no conto das flores amarelas e que  
aparece refuncionalizada em Marina.

— Poeta ... Poeta! Aos quintos  
com a poesia e os poetas!  
(...)

---

71. Eunice e as flores amarelas". op. cit. Grifo meu

72. In *Revista Belo Horizonte*, BH, a.8, n.130, julho 1941.



- Espera um pouco, Eunice. (...) (73)

E em Marina:

- Morra a poesia, morram os poetas! (74)

Ainda nesta crônica dos mandarins, Eunice parte sem dizer nada: "Nunca esperei que me pudesse abandonar sem um adeus.". É possível que esta crônica seja um dos embriões de Eunice/Marina. Outro caso de influências é o das violetas. O poeta encontra um dos seus mandarins, transformado em primo, e este lhe replica: "- Não venha com poesia... O senhor pode calcular o suplicio de uma pessoa que, após ter levado às narinas um bouquet de violetas, nunca mais consegue tolerar o titulo de mandarim!". Mais do que uma simples presença de flores, o trecho atesta uma relação de causalidade, semelhante à que ocorre em "Eunice e as flores amarelas". Neste, o pintor/poeta desencadeia uma série de acontecimentos "intoleráveis", trágicos, após jogar aos homens as pétalas de seu "bouquet de flores amarelas", a sua própria alma. Acrescento: bouquet de violetas amarelas. A intolerância do titulo de mandarim para um é a insustentável presença do poeta para outro.

A ligação entre estes nomes femininos e as flores acusa que, na relação criador/criatura, autor/obra, o escritor é um jardineiro, cultivador das "flores do mal": Eunices, Marinhas, Elviras. A metáfora aparece em um de seus primeiros trabalhos, "Margarida e outras reticências" (75), em junho de 1940. O conto é impregnado de melancolias: "Da janella de sua casa, Margarida contempla timidamente a rua entristecida pela (sic) crepusculo que vem descendo sobre as casas". "Há uma seducção

---

73. Id. *ibid.*

74. *Op. cit.*

75. *Op. cit.*

envolvente na tarde e na paisagem, para os que tem alguma coisa a recordar no passado.". A flor margarida é, neste caso, uma prostituta que sonha com um relacionamento mais duradouro e feliz. A história acontece na "feliz e pacata rua das Magnólias...". O seu enamorado, um rapaz tímido de nome Odorico, sente-se atraído por ela e é jardineiro. Porém, recua diante de um contato mais íntimo. Após muito esforço e em quase total mutismo, articula algumas frases: "- O seu jardim... d. Margarida... está... está... mal cuidado... Deixa que eu... que eu... trate dello? / Sentiu-se ridículo, quiz que o mundo desabasse sobre a sua cabeça e foi embora cheio de angustia. Ia com a certeza de que nunca mais teria coragem de passar por aquella rua.". Elvira, Eunice, Marina, Margarida, Magnólia são as flores que o jardineiro quer cultivar, atraído por elas, esta inevitável presença-flor-escritura. A rua pela qual Odorico está certo de nunca mais nela transitar é precisamente o espaço a que inexoravelmente volta para ver o seu amor, distância que alimenta o desejo ambíguo de viver e morrer. As flores são, como em Eunice, o amor profanado que se deixa levar pelo "gigante, mixto de gorilla e homem", o próprio texto. O gigante conduz Eunice até Marina, a outra parada.

Dos três quadros pintados, Eunice é quem mais se aproxima de Marina: na estrutura e na imagem. O corpo desta, em confronto com o de Eunice e Elvira, permite identificar semelhanças e diferenças. Nas formas mutáveis das três, Marina parece ser a que mais bem acabada ficou.

Marina é a personificação do mito da musa inspiradora e reside nessa constatação a força temática do conto. Este texto incita-me a ver na produção de Murilo a utilização de um recurso tão inerente à toda atividade de escrever: a disposição órfica. "Eunice e as flores amarelas" é um prenúncio claro da experiência da criação e sua relação com seu produto. Elvira/Eunice revelam a face de Eurídice, anagramaticamente. Este encontro com a noite da criação, caos primordial que se transfigura em forma, no dia, acarreta a aparição final de Marina. É o poeta que, voltando-se ao seu amor, mata-o pelo olhar, canto

feito de "sons estúpidos" e de "pétalas rasgadas". O poeta trai a sua própria obra:

Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver mas ter viva nela a plenitude de sua morte. (76)

No meio desse torvelinho, no fracasso e na incerteza da realização da obra, a criação se afirma. O olhar de Orfeu é a libertação da criação, "o salto" necessário, continua Blanchot; "para escrever, é preciso que já se escreva". A história de Elvira e Eunice é a narrativa de sua perdição. Através de sua morte delineia-se um outro vulto, outro "rosto velado" e estranho, Marina.

Uma primeira abordagem pode ser feita a partir da recorrência bíblica. O narrador da história, José Ambrósio, tem um desafio: escrever versos. A tarefa não seria tão penosa se o personagem estivesse sob o signo da "inspiração". A busca se faz a partir da recorrência bíblica. Representante do Absoluto, do Infinito, do único, a Bíblia é a fonte inesgotável de assuntos. Porém, apreender o inapreensível, encontrar o intangível é tarefa que a escritura simula fazer, e o faz. "Fechei a Bíblia, estendida na minha frente" (p.23) é o primeiro indicativo da presença bíblica. (77) Desesperado com o silêncio que se fize-

---

76. BLANCHOT, Maurice. O espaço literário, op. cit. p.172. Grifo meu.

77. Deve-se notar que na publicação de 1965, em Os dragões e outros contos, o texto inicia-se com epígrafe bíblica.

ra, José Ambrósio retoma o livro sagrado: "Novamente abri a Bíblia. Agora menos atribulado. O silêncio se desfizera" (p.24). Frente ao infinito realizado que é a obra, o narrador não passa de um ser "agoniado pela ausência", que não consegue "romper o vazio" sobre a madrugada. No início, o "silêncio" o envolve, impedindo-o de gritar. Essa condição de solidão do artista, de "recolhimento" e esse vazio que se lhe impõe são condições necessárias para que surja a escritura. George Steiner comenta em "O poeta e o silêncio" (78) a necessidade de fazer da palavra uma projeção para além da morte. Daí o poeta buscar refúgio na mudez, desafiando os limites da linguagem:

Falar, assumir a privilegiada singularidade e solidão do homem no silêncio da criação, é perigoso. Falar com a força máxima da palavra, assim como o faz o poeta, é sumamente perigoso. Assim até mesmo para o escritor, (...) o silêncio é uma tentação, um refúgio quando Apolo está por perto. (79)

Não sem razão, a ausência de ruídos presente no início da narrativa só poderia ser quebrada por sons que viessem de fora. Pensar essa ausência é pensar o deserto que é a palavra, e "o deserto que é o fora", afirma Blanchot (80). Também Foucault reitera esse pensamento ao situar no âmbito do "fora" (81) o espaço necessário para a manifestação do ser literário. O vazio que se estende sobre a madrugada precisa ser rompido, como a névoa pelo sol, como a brancura do papel pela tinta. O limite

---

78. STEINER, George. In *Linguagem e silêncio - ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. SP: Ed. Schwarcz Ltda, 1988, p.55 a 74.

79. Id. *ibid.* p.58

80. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. op. cit. p.88

81. FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. op. cit. p.12

entre o ser e o mundo é difuso, e a palavra, mediação desse limite, é invocada. Impotente, sentindo-se inútil e estéril, o narrador espera de fora o socorro: "Apreensivo com a absoluta ausência de ruídos, na sala, levantei-me da cadeira e quis gritar: Não cheguei a dar um passo e tornei a assentar-me: eu não conseguiria romper o vácuo que descera sobre a madrugada. Os sons teriam que vir de fora." (p.23).

A espera que se segue, fruto do sentimento profético que a palavra, ainda "por vir", faz gerar, é a pura manifestação do desejo que se reprimiu, e não se manifesta. Maurice Blanchot fala em "escândalo e contestação" (82) a respeito da existência profética. A narrativa que flui no conto é também uma escandalosa presença do ser. Um exemplo dessa inversão de valores, do escândalo e da contestação da literatura muriliana pode ser encontrado na presença profanada de Marina. Esta representa o sagrado e o profano ao mesmo tempo. Igualada a uma santa, Marina surge triunfalmente num andor forrado de papel de seda, cercada por padres e mulheres grávidas. Maria da Conceição, como também é chamada, é mesmo mulher. A sensualidade das roupas e da pintura procura seduzir José Ambrósio, o qual, extasiado com sua presença, hesita entre os olhos e as coxas de Marina. O olhar é o elemento por excelência ligado à sedução. Ao ver José, Marina o olha com ternura. Freud, ao analisar *O homem da areia* (83), associa o medo de perder o olhar ao sentimento da mutilação, de castração. Se Marina procura seduzir José, este já não mais quer perdê-la de vista e sua luta torna-se desesperada para alcançá-la, pois sabe que, partindo, ela o mutilará, deixando-o impotente frente ao branco do papel. Também com o desconhecido que aparece ao narrador (seu duplo que surge através dos vidros da janela), o olhar é decisivo para a chegada de Marina e ligado ao ato de sedução. Como o efeito da "paraxis", o olhar é desviado, fica fora de foco e transforma o

---

82. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. op. cit. p.90

83. FREUD, Sigmund. *O estranho*. op. cit.

conhecido em desconhecido. O personagem que se apresenta a José Ambrósio é caracterizado como uma figura estranha, um intruso que causa incômodo, cujas feições grotescas ("Aquele cara me incomodava terrivelmente. Quase tôda ela era ocupada por um nariz curvo, comprido, grosso e achatado." (p.25) revelam uma deformação substancial. Este estranho não é mais do que a manifestação do familiar sob o efeito "fantástico" do espelho. Neste caso, sua aparição ocorre após o narrador abrir "a pequena janela que ficava ao lado da minha mesa e que dava para o jardim", p.24, (grifo meu). Símbolo do próprio espelho, a janela é o limite entre o interno e o externo. Esse efeito de deformação, também de esvaziamento, leva-nos ao campo da incerteza e da impossibilidade. Há uma confusão entre o eu e o outro, e a vacilação e o equívoco são próprios desse processo. Desaparece o limite, a fronteira, entre o sujeito e o objeto e José passa a ser seu próprio desejo manifesto. É através desse efeito de borrar e diluir os limites que há a possibilidade da configuração da linguagem, unidade do eu e do outro, realização do impossível.

O poeta, o outro de José Ambrósio, dirige o narrador. Há um embate entre os dois, e esse jogo de consciência revelado dá a vitória ao poeta com a sua fala quase sufocada: "Ato contínuo, saltei da cadeira, avançando para ele: / - Morra a poesia, morram os poetas! Estendi, com raiva e decisão, os meus braços para agarrar o seu pescoço. Ao menos aquele poeta eu mataria." (84). Mas não seria ainda dessa vez que morreriam nem o poeta, nem a poesia. A dissensão é diluída com a referência à

84. Em uma entrevista a mim concedida, Murilo Rubião, ao ser inquirido se já havia escrito poemas, respondeu: "Eu escrevi, mas era muito ruim, sabe, muito, muito ruim. Eu não tinha vocação poética nenhuma. Eu fazia poesia porque os outros faziam poesia. Meu caminho seria o conto mesmo. Mas há um lado poético muito grande na minha prosa, aí sem dúvida (...). Eu escrevi uns poemas mas muito ruins. O que talvez tenha sido bom para a poesia eu passei para a prosa (...). Mas, inclusive dentro de tudo isso que eu sentia, sempre presente a poesia, sempre, sempre presente. Como se você, eles também tivessem fazendo, tivessem uma inspiração poética, como se fosse uma inspiração poética.

(JN) - Sempre "Marina, a intangível"?

(MR) - É, exato, e também o meu fracasso como poeta. Para me expressar poeticamente eu tinha a Bíblia, tinha uma porção de recursos, os botões de rosa, e aquelas coisas e menos a palavra."

A entrevista foi feita em 12 de agosto de 1990.

Marina, a intangível. O efeito é fulminante, e o homem cai de joelhos, atitude reveladora da subordinação a que José era submetido. A ação do olhar vem em seguida. Como não existem versos, José deve escrevê-los. Ressalta-se o trabalho de tradução de todo poeta, como podemos notar nas seguintes afirmações:

- Vá olhando para mim e escrevendo, ordenou.

(...)

Não consegui (sic) traduzir os gestos. Mas, - coisa estranha! - sentia que o poema de Marina estava nascendo. Lindos e invisíveis versos! (p.26)

O desejo de matar o poeta elucida a atitude do escritor, perseguindo uma imagem, no seu jogo de aparição/dissolução, como afirma a segunda citação. O vazio que se estende à sua frente é o espaço imprescindível para a configuração da escritura; é o espaço do impossível realizado no limite de uma percepção. A literatura, como se ensaia neste conto, não é apenas jogo difuso, engano, mas é o perigo de caminhar para o que é. Os poemas parecem estar nascendo, lindos, mas invisíveis. Pode-se perceber o caráter interminante de uma obra através dessa descontinuidade de construção que simula uma linha constante, o verso de sua imagem. Tanto o efeito de dessacralização como o de deformação da visão estabelecem pontos "nítidos" de transgressão, fundamental para a literatura que busca, também através desse artifício, a cisão, o rompimento.

A "veracidade" de uma existência só pode ser provada uma vez que se coloque à luz do olhar. Publicar é a palavra de ordem, sem a qual a poesia não passa, talvez menos, de um ponto neutro, de uma ilusão. Dar forma ao inonimável, ao intangível, é dar-lhe existência, sem o que o poeta estaria reduzido à mera impotência. Diante do descaso do jornal, a alternativa de José/poeta é fazer uma edição extra-ordinária, mesmo sabendo da inexistência de oficinas de impressão. A noção de estranhamento é total. Já não se delimitam com precisão os limites e a subversão torna-se o carro-chefe da narrativa. Diante da impossibilidade de imprimir versos e da teimosia de José, o estranho

naturalmente retruca: "-Os versos de Marina são sempre bíblicos, respondeu com calma, empurrando-me para o lado." (p.26). Foucault diz que

(...) escrever seria, desde o começo, situar-se no espaço virtual da autorepresentação e do redobramento; a escritura (...) não faria outra coisa senão avançar mais profundamente nesta impalpável espessidão do espelho, suscitar o duplo deste duplo que é já a escritura, descobrir dessa maneira um infinito possível e impossível... (85)

Essa escritura que aos poucos se configura tem sua "origem" num trecho da Bíblia: "Os seus cabelos são como os rebanhos de cabras que subiram do monte de Galaad" (86), similar ao texto que cresce e se adensa, num cruzamento de discurso onde o fazer do escritor se confunde com o próprio ser criado. Esse processo metalingüístico abre mais espaço para as ambigüidades e o significado já não é mais um um, porém muitos. O fazer literário composto de silêncio e som e que não se houve mas se vê, vai encorpando-se com a chegada triunfal de Marina. Os padres capuchinhos sopram "silenciosas trombetas", os pitonistas tocavam cada instrumento "separadamente e sem música. Simplesmente soprados." (p.27). Os versos vão nascendo do impossível. Marina chega escoltada por padres e mulheres grávidas, como se de cada lado tivéssemos a representação desse intangível: de um lado a falta, de outro o excesso. No entanto, o verso é fecundado. De um lado o som, inaudível; de outro o silêncio, impassível. A atitude dos músicos soprando seus instrumentos sugere o ato sublime da criação humana, quando o homem ganhou o fôlego da vida através do sopro em suas narinas. O Verbo não se fez car-

---

85. FOUCAULT, Michel. El lenguaje al infinito. op.cit. p.9

86. A versão de 1947 traz um outro versículo, situado em Cânticos 5, 8: "Conjuravos, ó filhas de Jerusalém, se encontrardes o meu amado, que lhe direis? / Que desfaleço de amor."



ne, mas Verbo por excelência, fruto de Marina, Maria, e de Ambrósio, o José.

Marina é fugaz e a escritura, a obra de arte, é esta efemeridade. O poeta se vê, ante a partida de Marina, frente a um muro só. A alternância dos muros- linotipos (?) cessa e a criação aos poucos se exaure. No espaço vazio do quintal, resta o poeta, o homem, sozinho. Sabe ele que o poema está composto, "... irremediavelmente composto. Feito de pétalas de rosas (misseráveis pétalas recortadas), e de sons estúpidos." (p.28). A consistência da narrativa de Murilo ganha mais vulto na medida em que revela que seu escritor tem consciência dessa necessidade de compor a obra com elementos dispersos, diversos e que a obra é feita a partir de dissonâncias. O jardim de que fala (com ternura) o narrador no início do conto sugere o próprio poema não decifrado. Feito de algumas roseiras e de secas margaridas, ele representa o ponto central para o poeta. Deve-se notar que é através dele que surge o "outro", e o poema só começa a nascer com as pétalas desfolhadas e rasgadas. Símbolo do edênico, como o próprio narrador sugere, ele lembra o paraíso antes do pecado. Ao constatar que inexitem os últimos cantos, o narrador, exasperado com a idéia de finitude, ameaça reagir com violência. Mas é inútil. O som destoante está sendo decantado.

Marina é um conto recheado de símbolos, agora já mais elaborados do que em Eunice. Freud, ao falar do estranho, fixa que este se dá quando se desvanecem os limites entre a fantasia e a realidade, "... quando o que havíamos tido por fantástico aparece ante nós como real; quando um símbolo assume o lugar e a importância do simbolizado, e assim sucessivamente." (87). A substituição do símbolo pelo simbolizado sugere a inversão de valores. Este aspecto parece encontrar ressonância no que diz Foucault sobre a lei:

Ser negligente, ser atraído, é  
uma maneira de manifestar e de

---

87. FREUD, Sigmund. O estranho. op. cit. p.50 e 51.

dissimular a lei, - de manifestar a redobra em que dissimula, de atraí-la, por conseguinte, à luz do dia que a oculta. (88)

Foderíamos pensar que , se o símbolo é a dissimulação da lei, o poder desta não é maior do que sua própria representação. Nesse jogo, a escritura muriliana discute o poder que se erige na sociedade. A figura do poeta representa esse ser em agonia frente ao muro da esterilidade e da impotência. A insurreição contra o que está dito pode ser notada nos elementos que constituem o texto, a partir de sua fragmentação. O tempo é praticamente eliminado. Há índices dele que não se impõem frente ao "relógio inexistente". A experiência de Marina apresenta uma literatura que busca redobrar-se sobre si mesma. À eliminação do tempo, e no jogo da elaboração temática e da composição da obra, corresponde um eterno presente que se repete indefinidamente. A escritura nos tira as certezas e, frente aos personagens, à configuração do espaço, já não se pode confiar no olhar do narrador.

Essa literatura de separação, de um forte poder subversivo, estruturada no contraditório e na ambivalência, que faz desaparecer os limites entre real e ilusório, entre o eu e o outro, traz à superfície o homem e o seu sentido, o social enfrentando o mesmo estabelecido da lei. A literatura muriliana parece, então, não passar de um equívoco.

Mas é por isso, por recusar a funcionalidade unilateral, por corrigir a ideologia do puro consumo, por contestar o establishment, que a arte emerge fortalecida como instrumento de crítica da cultura - ponto de partida para a discussão do homem e do seu contorno existencial. (89)

---

88. FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. op. cit. p.43.

89. ROSENFELD, Anatol et alli. *"Vanguarda e Modernidade"*. Benjamin: uma controvérsia do nosso tempo. RJ: Tempo Brasileiro, 1971, p.5.

Pensar na obra de Murilo Rubião enquanto contestação, insubordinação e necessidade de fazer o mesmo de novo é acreditar que ela se abre ao passado e ao futuro desse presente fugaz. Escândalo da razão, invocação do absurdo e do contraditório, a escritura é esse titã pronto a desafiar as leis. De personagens imbricados nesse universo infinito e tão preciso quanto a dor e a solidão, a obra de Murilo é um desafio ao nosso cotidiano tão pobre de experiência.

Dessa forma, "Marina, a intangível" parece realizar o que é próprio da escritura. Esse tipo de narrativa obriga-nos a um distanciamento para podermos apreender melhor o que acontece. José Ambrósio permanece à distância do "outro" para poder, em seguida, fundir-se a ele e realizar seu texto. A escritura assemelha-se ao canto das sereias, obrigando-nos a atravessá-lo como se estivéssemos surdos. Temos que negar este canto para que o relato nasça; caso contrário, todos morremos.

A leitura de Marina com o texto de Eunice ao fundo faz transparecer a cena em que o segundo texto passa para o primeiro. Se Marina é de fato um corpo estranhado, talvez possamos encontrar um outro corpo, menos anterior a este nem mais perfeito, porém, um texto que, lido sob a fala quase inaudível de Eunice, acarreta o florescimento de um terceiro.

Proponho, então, um confronto de trechos dos dois contos para melhor compreender/ouvir o que se tem colocado até agora. Os dois textos para o cotejo são os de abril de 1944 para "Marina, a intangível" e de maio de 1941 para "Eunice e as flores amarelas".

#### Marina

Antes que eu tivesse tempo de abrir a janela e gritar por socorro, o silêncio me envolveu completamente. (p.23)

#### Eunice

Ella veio devagarzinho e, sem que eu tivesse tempo de senti-la, tomou conta da minha alma.

Padecia uma sensação esqui-  
sita de inutilidade. O meu  
cerebro continuava vazio e  
eu não abrigava a menor es-  
perança de que alguém me  
pudesse ajudar. (p.23)

Tentando vencer a minha es-  
relidade, arremeti-me enfu-  
recido sôbre o papel, dis-  
posto a escrever uma histó-  
ria, mesmo que fosse a mais  
absurda já imaginada por um  
homem. (p.23 e 24)

Eu corria de um lado para  
outro, afobado, arquejante  
(...). Os linotipos vinham  
voando, ao mesmo tempo que  
êles compunham, muito aten-  
tos ao serviço. Letras ma-  
nuscritas e garrafais. (p.27)

Quis alcançar o andor que  
levava Marina, mas atrapa-  
lharam-me os papéis, espal-  
lhados pelo chão. (p.27)

Mas ao descerrar as venezia-  
nas, dei com a fisionomia de  
um desconhecido. (...) Aque-  
la cara me incomodava terri-  
velmente. (p.24 e 25)

E, evitando encará-lo, fiz-  
lhe sinal para que se afas-  
tasse. A sua figura, estra-  
nha e desajeitada, atormen-  
tentava-me, prendia a fra-  
se já começava a descer pela  
minha caneta. (...) Vendo  
ser ociosa qualquer resis-  
tência, dispus-me a atendê-  
lo. (p.25)

O desconhecido se afastou  
vagarosamente, cara impassí-  
vel, sem qualquer demonstra-  
ção de terror. (p.25)

Inutil tarefa! Levei uma hora  
mudando de posição, cansando os  
musculos, fatigando o cerebro,  
numa busca estafante de pensa-  
mentos menos intranquillos.

Procurando fugir, com elles, das  
vermelhas gottas, me veio, sem  
que pudesse explicar, uma von-  
tade irreprimivel de escrever a  
machina.

Mal eu sentara para escrever, já  
os meus dedos voavam sobre as  
teclas como si algum possante  
motor lhes estivesse impulsio-  
nando. Corriam sobre ellas com  
uma velocidade superior ao meu  
pensamento.

Quando tirei a primeira tira de  
papel da machina, o vento, que  
entrava por todas as janellas,  
carregou-a para a rua.

Fiquei ainda mais aturdido  
quando descobri que eu já não  
era um, mas dois.

(Que eu estava vendo? Como eu  
poderia affirmar si era eu ou o  
"outro" que estava enxergan-  
do as cousas que eu pensava  
ver?!). (...) Por isso, esque-  
cendo uma das minhas faces, ga-  
nhei a rua pela primeira porta  
que encontrei e sahi numa cor-  
rida desabalada atraz do papel.

Comtudo elle estava há muitos  
metros adiante de mim e por  
mais que eu corresse não conse-  
guia approximar-me d'elle.

O silêncio se desfizera e, apesar de saber que as horas estavam sendo marcadas por um relógio inexistente, tinha corteza que o tempo caminhava. E isto era importante para mim, que não desejava ficar suspenso, parado no ar. (p.24)

Em seguida vieram os frades capuchinhos. Saltaram rápidos o muro, soprando silenciosas trombetas. Depois vieram os homens de caras murchas, abrindo desmesuradamente a bôca, como se desajassem cantar. (...) Não me pude alegrar, constatando a sua existência, porque num andor, no meio da procissão, vinha Marina, a Intangível. (p.27)

Trazia no corpo um vestido de seda amarfanhado, as barras sujas de lama. (...) Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com piedosa ternura. Por entre o vestido rasgado, lobriguei as suas coxas, brancas e bem feitas. Hesitei, por um instante, entre os olhos e as pernas. (p.27)

O cortejo passou num segundo. (...) Quis alcançar o andor que levava Marina, mas atrapalharam-me os papéis, espalhados pelo chão. (p.27)

Quando me desvencilhei dos papéis, estava sozinho no quintal e nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir. (p.28)

Durante todo o tempo os meus olhos oscilaram entre as letras de um livro, que tirara a esmo na estante, e o retrato de Eunice. (...) Disposto a dar fim a tudo aquillo, fechei o livro e me estendi na cama á espera do somno.

Contei-lhe tudo e ella se dispunha a consolar-me quando os homens vindos em bandos, da cidade, rodearam-me e, dando as mãos uns aos outros, romperam numa symphonia infernal de gargalhadas e risos.

Já não era o retrato. Era a própria Eunice. De seus olhos desaparecera aquelle ar tristonho que os meus pinceis transportaram, um dia, da minha alma para o seu rosto. Estava na minha frente, os labios des-cerrados num sorriso sardonico, ostentando para mim as suas formas sensuaes e lascivas.

Os dedos crispados, vibrando de odio e desejo, caminhei para ella. Porém quanto mais avançava mais ella se distanciava de minhas mãos e mais augmentava nos seus labios o sorriso sardonico. (...) Ia articular o primeiro insulto, quando Eunice deixou-se levar por um gigante, mixto de gorilla e homem.

Novamente o silêncio se fez.

Descrevera, em uma centena de crônicas, as roseiras do jardim do jornal. Um jardim pequeno, em forma de meia lua, com algumas roseiras e sêcas margaridas. (p.24)

Quando resolvi a parar, afim de tomar um pouco de folego, a minha alma era um bouquet de flores amarellas.

Sabia, porém, que o poema de Marina, a Intangível, estava composto (...) Feito de pétalas de rosas (miseráveis pétalas recortadas), e de sons estúpidos. (p.28)

Os lyrios que tinham vergado, dolorosamente, as suas hastos, ante a estranha symphonia (música) que acabavam de ouvir, voltaram às suas primitivas posições.

O paralelo entre os dois contos evidencia a proximidade que existe entre ambos. "Eunice e as flores amarelas" assemelha-se a um rascunho de Marina, momento em que esta se prefigura e ganha as primeiras linhas. Jean Bellemin-Nöel, ao explorar o tema do manuscrito, do rascunho, inscreve este material no âmbito das múltiplas possibilidades de criação de sentidos. Ele afirma que

Em outras palavras, chega um momento em que não se pode mais contentar em reproduzir, em dar a ler os traços visíveis de um trabalho de redação, nem apresentá-los, inscrevê-los na história de uma época, de um autor, de uma obra, (...) comentar sua origem e seus efeitos: em consequência, renunciando ao ideal - ao engodo - de uma restauração de conjunto deste "texto-antes-do-texto", tomou-se o partido de recortar na matéria bruta do material analisável, de recortar um ou vários perfis textuais, de estabelecer tantos fios de sentido em formação quantos métodos existem de aproximação do texto publicado. (90)

---

90. BELLEMIN-NÖEL, Jean. "Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, établir un avant-texte". *Littérature*, n.28. Paris: L'Arfège, Décembre 1977, p.4

Não só Eunice serve como rascunho de Marina. A mudança da seqüência de sons (Elvira/Eunice) pode ter sido motivada por um outro texto de Murilo, desconhecido por completo do público. Trata-se de uma crônica, datada de maio de 1942 (91) que Murilo enviou a Mário de Andrade. É fundamental observar que este texto está inscrito, cronologicamente, num momento estratégico, intercalado entre "Elvira e outros mistérios" (1/2/1940), "Eunice e as flores amarelas" (5/1941) e "Marina, a intangível" (12/1943) (92). A crônica quase passa despercebida, primeiro porque Murilo assina-a com pseudônimo (93), não sendo incluída em qualquer antologia; segundo, porque a temática revela-se quase banal. Transcrevo, a seguir, todo o texto:

### Ave Maria

#### Crônica de Rosendo

Maio, mês das flores, mês de Maria! é nestes trinta e um dias que o Angelus mais cala no coração da humanidade; é nestes dias que as seis badaladas penetram coração a dentro para ressuscitar a fé, que, na agitação cotidiana da vida, não pudera extravasar em manifestações. São estas badaladas plácidas, serenas, que trazem o poderio mágico de fazer o homem mergulhar-se em si mesmo para cair num mundo de meditações. Almas aflitas, que orais baixinho, nesta hora eu vos vejo e vos contemplo, almas piedosas! E me pareceis que vindes de séculos e séculos além. Vejo-vos o mesmo orvalhar dos olhos, o mesmo rolar das lágrimas, o fremito de mão e o tremer de lábios... preces que se evolvem na santificação da fé. Sois milhares, entes anônimos, que atra-

---

91. A crônica, intitulada "Ave Maria", encontra-se nos arquivos do IEB - USP.

92. Considero aqui a primeira aparição de Marina no datiloscrito enviado a Mário de Andrade em 1943. A primeira publicação em revista acontece meses depois, em abril de 1944.

93. Ao final da crônica, Murilo insere a seguinte nota: "(Rosendo é o pseudônimo que eu adoto em crônicas)". A confissão, que abre espaço para novas pesquisas, parece negar que esta seja regra geral, como já demonstrei anteriormente na análise de outras crônicas. Mas não perde o mérito por seu ineditismo. Esta produção "oculta" de Murilo pode lançar novas luzes sobre seu trabalho.

vés dos tempos depositais a vossa oração no seio bendito de Maria, que vos inspira, que vos minore os padecimentos dos homens, as grandes dores coletivas.

**Ave maria** balbuciáveis... **Ave maria** inda balbuciais... **Ave Maria** balbuciareis.

Oh! Mãe! se os seculares também têm direito de formular uma prece, de pedir forças para conterem os seus anseios, as suas amarguras, a minha oração eu agora vo-la faço.

Já demorei, outrora, entre as paredes de um convento sombrio, e via todos os dias Vosso Filho pregado na Cruz, vivendo a tragédia do Calvário. Orava muito. Todos os cantochãos repercutiam, encontravam eco sonoro na minha alma. Um dia, porém, as coisas e o mundo me fizeram trilhar caminho novo e tornei-me um andarilho volúvel e inconstante que busca o que às fraquezas humanas nunca lhes parecerá realidade tangível.

Oh! Mãe das Mães!... quão desgraçado sou perante vós!. Reparai o meu engano, esclarecei a minha dúvida. Só agora compreendo que os sábios conheciam tanto quanto eu os grandes Mistérios. Só agora o sei.

Mãe eu creio, eu quero crer, Maria. Arrancai-me das lutas íntimas que eu tenho em mim. Aplacai-mas, Mãe de Deus. Dai-me o que minha condição não mais poderia dar. Fazei que eu possa achar-me a mim mesmo, fazei que o misérrimo dos vossos servos se afaste de sua inútil peregrinação, dêsse suplicio que já não sei sofrer. Atendei, eu vo-lo peço. Atendei, Maria.

(maio de 42.)

Começo por anotar a presença persistente das flores. Aqui elas se associam a "Rosendo", e remetem a imagem para o jardim de flores em Marina e o buquê em Eunice. Porém, é na questão do sagrado que o texto de Marina encontra maior ressonância. A primeira evidência refere-se ao nome "Ave Maria" - Marina. Esta também recebe o nome de Maria: "Iria falar sobre os mistérios de Marina, a Intangível. Também chamada Maria da Conceição." (p.24). Logo, poderia pensar que Maria/Marina é a própria tensão entre o sagrado e o profano que a escritura encena em seu palco suspenso.

Outro elemento que se evidencia na crônica é o "Angelus". Em Eunice, o pintor/poeta dialoga com a estrela d'alva. Mas é em Marina que a presença consolida-se na figura do anjo.



"Mas, os anjos de asas de metal, me atarparharam (sic) a visão." (p.27). Associadas ao "Angelus", as badaladas parecem ressoar mais fundo ainda nos sons de Marina. As badaladas que "penetram coração a dentro para ressumbrar a fé" e que fazem o homem "mergulhar-se em si mesmo" vão bater forte na tessitura de Marina. Envolvido por um silêncio profundo, José Ambrósio, após fechar a Bíblia, espera algo que estava por acontecer: "Certamente seria a vinda de Marina, a Intangível" (p.23). Para romper o vazio, ele sabe que os sons teriam que vir de fora. Finalmente eles chegam, da "Capela dos Capuchinhos, em cuja escadaria eu ajoelhava tôdas as noites, antes de me dirigir ao jornal" (p.23). A relação de Marina e os capuchinhos está marcada pela "ausência" de relógio na capela. No conto ainda lemos: "Sentindo-me desamparado, balbuciei uma oração para Marina, a Intangível. E a prece, se bem que me deu fôrças para enfrentar a solidão que me cercava, ainda mais me prostrou." (p.23). O trecho aclara-se ainda mais se o compararmos a um outro fragmento da crônica: "Oh! Mãe! se os seculares também têm o direito de formular uma prece, de pedir fôrças para conterem os seus anseios, as suas amarguras, a minha oração eu agora vo-la faço." Du seja, em Marina, o escritor faz uma prece a ela pedindo inspiração para vencer a esterilidade da folha em branco. A solução vem através do "outro", que diz: "Marina vive num trecho da Bíblia". Quando a cena "fantástica" da chegada de Marina e da composição do poema é acompanhada pela vinda dos "frades capuchinhos" e dos "homens de caras murchas", são estes que trazem, então, o relógio da Capela "dos Capuchinhos", que até então pensava-se inexistente. A conclusão resulta num trecho que Murilo retira posteriormente: "(Bateram os sinos e o relógio. Agora eu sabia que êste existia e que era sempre carregado por um sacristão)." (p.27)

A crônica relata, ainda, que o "escritor" já se demorara "entre as paredes de um convento sombrio" e que "Todos os cantochãos repercutiam, encontravam êcco sonoro na minha alma" (grifo meu). Este convento parece ser a Capela referida em Marina, ao mesmo tempo que os cantochãos associam-se aos "sons

agudos, desconexos, selvagens" (p.27) da estranha música entoada pela "Filarmônica Flôr de Lis". Esta idéia já fora ensaiada em Eunice, com a "estranha symphonia" ouvida pelos lírios.

O cronista fala de seus sofrimentos, de suas angústias e refere-se ao que nunca parecerá "realidade tangível" (grifo meu) às fraquezas humanas. O adjetivo liga-se ao outro de Marina, na versão do prefixo que resume a idéia aqui desenvolvida. Marina é intangível. No meio do sofrimento, a crônica revela o ponto crucial: "Fazei que eu possa achar-me a mim mesmo". Esta é a aventura da busca da identidade que se metamorfoseia em Elvira/Eunice/Marina. Talvez o mistério de Marina desvenda-se nesta relação de textos. "Atendei, Maria."

A forte carga dramática da crônica faz emergir o sentido da dualidade que pulsa nos textos murilianos. A luta constante com a palavra, evidenciada em Marina, é a luta que o pintor enfrenta para apagar o gosto da carne de Eunice em seus lábios. A parte final da crônica revela essa culminação de brigas interiores: "Arrancai-me das lutas íntimas que eu tenho em mim. (...) Dai-me o que a minha condição não mais me poderia dar. Fazei que eu possa achar-me a mim mesmo, fazei que o misérrimo dos vossos servos se afaste de sua inútil peregrinação, dêsse suplício que já não sei sofrer." Este texto pode ser lido em confronto com a confissão de Murilo a Mário de Andrade na carta de 23/7/1943:

Eu estou aprendendo a escrever e aproveitando esse aprendizado para por para fora tudo o que me corroe por dentro. Não tenho cultura, não domino essa paupérrima e desgraçada Língua Portuguesa e ainda, apesar de todos os meus recalques (tenebrosos recalques!) e sofrimentos, ainda não sofri tudo o que tenho capacidade para sofrer.

Ao negar que esta fosse uma confissão, Murilo, na verdade, compartilha as dores da gestação dos textos. Esse sentimento aumenta e chega ao ápice com uma afirmação que se torna conhecida

pela voz de Mário: "primeiro se suicidou pra em seguida jogar."  
(94)

Na carta de 2 de dezembro de 1944, Mário de Andrade procura encontrar um razoável motivo para a confissão amarga de Murilo. O suicídio refere-se a uma "renúncia de amor enquanto elemento psíquico da vida e experiência psicológica do viver", contra a qual o interlocutor de Murilo opõe-se com veemência. O autor de *Amar*, verbo intransitivo classifica a tentativa de Murilo como um possível "suicídio de experiências". Com a referência a esta morte simbólica, Murilo assinala um dos pontos centrais de sua experiência literária. Não se torna difícil, então, relacionar o conto, a crônica e a carta. Apesar de termos conhecimento da confissão de Murilo, pela versão de Mário, na carta de dezembro de 1944, pode-se deduzir que ela ocorreu meses antes. A crônica registra a data de maio de 1942, enquanto o datiloscrito de Marina faz referência a dezembro de 1943, evidenciando a proximidade de sua produção. A confissão é, na verdade, o resultado de uma experiência também com os textos. Pode-se ouvir o som ensurdecedor do abandono de João em *Elvira* (suicídio no lago?), a força destruidora da melancolia em *Eunice* (o mundo pode ter acabado ou tudo não passara de um mero sonho...) e a tensão entre o escritor e a escritura na figura fantasmática de Marina. E "Ave Maria" assemelha-se à própria petição do poeta antes de lançar-se na aventura da criação artística.

O tema do suicídio na obra de arte remete-nos a algumas considerações sobre o papel exercido por ele na literatura. Maurice Blanchot pondera que

(...) a literatura, como negação dela mesma, jamais significou a simples denúncia da arte ou do artista como mistificação e engano. Que a literatura seja ilegítima, que haja nela um fundo de impostura, sim, sem dúvida.

---

94. Carta datada de 2/12/1944 constante nos anexos da Dissertação de Mestrado de Jorge Schwartz, intitulada "Murilo Rubião: A Poética do Uroboro", apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 1976, p.209.

Porém, alguns têm descoberto mais: a literatura não é somente ilegítima, mas nula, e esta nulidade constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa, à condição de ser isolada ao estado puro. (95).

Os textos de Murilo dirigem-se a este estado de nulidade para dele se alimentarem. O paradoxo por que é constituída a literatura incita o olhar, desconfiado, a se voltar para direções diversas e, aparentemente, opostas. Se considerarmos que "Marina, a intangível" é um texto problematizador no sentido da criação artística, poderíamos pensar que sua força advém dessa categoria específica de "nulidade extraordinária" que procura fecundar o texto muriliano.

A experiência do suicídio está evidenciada de forma acentuada na figura do poeta de vanguarda. Em seu instigante artigo intitulado "A figura do poeta na lírica de vanguarda", Walter Mignolo, ao afirmar que o estatuto lógico da enunciação possui seu equivalente na enunciação historiográfica, conclui que

(...) a imagem do poeta que constroem os textos se distancia da imagem do poeta que provê nossa concepção do homem e da sociedade. A imagem do poeta que nos propõe a lírica de vanguarda se constrói ultrapassando os limites do humano, e é por ele que "paulatinamente se evapora", para deixar em seu lugar a presença de uma voz. (96).

A referência a uma imagem que se erige através da ruína dos limites humanos reforça a concepção de um tipo de morte na lite-

---

95. BLANCHOT, Maurice. "La littérature et le droit à la mort" in *La part du feu*. Paris: éditions Gallimard, 1949, p.294.

96. MIGNOLO, Walter D. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" in *Revista Iberoamericana*, n. 118-119, jan-jun 1982, p.134.

ratura. Murilo Rubião, ao tentar primeiro suicidar-se para depois jogar, procura o caminho do salto, da passagem. Ou seja, ao negar o direito à vida, deve-se ler neste gesto a atitude de extrema necessidade de ultrapassar os limites de si mesmo, encerrados constantemente pela existência de textos. Resta a "presença de uma voz" sufocada no ato mesmo do desatino, do enfrentamento com a realidade da escritura. Walter Mignolo sugere a figura do poeta de vanguarda como um "peregrinador anônimo" pelo mapa dos signos, "Peregrinador que, ao dissimular a distância entre signo e signo, escreve." (97). A aventura de Marina é experimentada nesse gesto de dissimulação da escritura. É precisamente a peregrinação entre um signo e outro, mesmo que sob o engodo da voz dúplice de José Ambrósio, ou talvez exatamente por isso, que a escritura torna-se fecunda. O suicídio do poeta, no conto, revela-se no desaparecimento de sua própria voz para ouvir uma outra, tornada estranha e quase inaudível (leia-se quase inatingível).

O suicídio de Van Gogh é uma amostra evidente desta "nulidade extraordinária" com que se defronta o artista de vanguarda. À busca de uma vida fecunda, o artista holandês enfrenta constantemente as aves agourentas da má sorte. Pensar na figura do artista suicidado da sociedade (98) requer uma abordagem no que tange à tentativa de autonomização da arte. A experiência de Van Gogh ilustra esta questão de maneira singular. Após as inúmeras mutilações do corpo (99), o artista, não obtendo êxito pleno com suas obras, resolve pôr fim a tudo. Esta atitude revela a necessidade de ultrapassar os limites humanos através da negação deles mesmos. Entre a lucidez e a loucura, Van Gogh entra no transe fecundador, de onde saem algumas de

---

97. Id. *ibid.* p. 146

98. Veja-se a este respeito o livro de Antonin Artaud: *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*, para acabar de una vez con el juicio de Dios. Madrid: Espiral Editorial Fundamentos.

99. Pode-se estabelecer um paralelo entre a mutilação da mão e da orelha de Van Gogh como exemplos da mutilação do texto em Murilo Rubião.

suas mais representativas produções. (100)

Poderia contrapor duas vozes aparentemente distantes quanto à questão do "ser artista", para explorar melhor a problemática do suicídio na obra de arte. Em uma carta de maio de 1882 (101), Vicent Van Gogh escreve a seu irmão: "'Sou um artista". Não retiro esta afirmação porque é evidente que ela implica: "procurar sempre sem nunca encontrar a solução...". Leio, em contraponto, as palavras exortadoras de Mário de Andrade a Murilo:

O que interessa decisoriamente é você reconhecer que é "visceralmente escritor" de um lado, e do outro afiançar "primeiro suicidou pra em seguida jogar". (...) E jamais o exercício duma vocação artística deverá renunciar ao amor. Isso é que me parece um suicídio. Um suicídio de experiências. E, mesmo correndo o risco pros que não me compreenderem, de me taxarem de cinicamente imoral, eu tenho pra mim que o artista, si pode escolher, não deve fugir a nenhuma experiência vital. Sempre, está claro, num sentido "artístico", isto é, no sentido de uma busca de definições, no sentido de proposição de uma nova síntese, no sentido de superação para uma vida melhor. (102)

Enquanto que o artista, para Mário, deve estar empenhado em viver todas as experiências, ainda que artisticamente, a sugestão de Murilo parece sofrer uma espécie de padecimento anterior a

---

100. Servem de exemplo algumas obras como "Caminho de ciprestes", "Campo de trigo com corvos" ou o exuberante "Noite estrelada", além dos instigantes auto-retratos do artista e dos "Girassóis" semi-mortos.

101. Conforme publicação no livro de Pierre Cabanne, Van Gogh. Trad. M.H. Bairrão Oleiro. Lisboa: Editorial Verbo, 1971, p.49.

102. Carta já citada de 2.12.1944.

qualquer experiência, de certa forma como condição preparatória para o devir artístico. De outra forma, a renúncia de Murilo funciona como atitude denegativa, legitimando, em última instância, a ficção produzida.

Outro aspecto a ser considerado nesta abordagem quanto à questão da autonomização da arte refere-se à categoria de "autocrítica", muito presente nos movimentos de vanguarda. Peter Bürger (103), ao apresentar duas concepções diferentes para a compreensão dos fatos históricos, a marxista em confronto com a posição historicista, retira da primeira o conceito de "autocrítica do presente", aplicando-o aos movimentos de vanguarda. Afirma o escritor:

Com o conceito de instituição arte me refiro aqui tanto ao aparato de produção e distribuição da arte como às idéias que sobre arte dominam em uma época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. A vanguarda dirige-se contra os dois momentos: contra o aparato de distribuição a que está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa descrito pelo conceito de autonomia. (104)

Poderíamos ver, no gesto extremado de Murilo, um caráter próprio desta "autocrítica do presente" de que fala Peter Bürger. Logo, a produção que resulta desta atitude tende a evidenciar características próprias de uma obra de arte que se posiciona "contra o status da arte na sociedade burguesa". "Marina, a intangível" representa esta inevitável tentativa de rompimento de padrões estabelecidos que o escritor procura, a sua maneira, autenticar, como também a reflexão desta temática na própria tessitura do conto, explorando esta "autocrítica" através do

---

103. BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Trad. Jorge García. Barcelona, Ediciones Península, 1987, p.60

104. Id. *ibid.* p.62.

processo metalinguístico" de que é constituído o texto.

A necessidade de libertação surge como premissa elementar nos textos de Murilo. A relação vida-morte, prazer-dor, associa-se à noção de composição textual. A culminância na idéia de suicídio (a morte do autor...) leva o leitor a gerenciar os espaços da leitura. O texto liberta-se de seu autor para, uma vez afirmado no próprio ato transgressivo, reencontrar-se na multiplicidade do vazio. A crônica "Ave Maria", escondendo a face de seu "autor" através de um pseudônimo; a voz de Eunice meio amordaçada pelo amor e pelo ódio do poeta/pintor; Elvira e a morte do amor ingênuo; a confissão de Murilo a Mário numa atitude de estratégia textual através da carta e, enfim, Marina, com seu esplendor sedutivo e arrasador: todos os textos parecem reiterar a necessária libertação para a "vida fecunda" como desejara Van Gogh. Em uma outra "confidência", Murilo afirmou, a respeito da presença/ausência do encantamento de Deus em seus textos:

(...) e mais uma influência muito grande das histórias de fadas que estiveram sempre muito presentes na minha infância; então, também é uma das heranças que eu tenho na minha literatura, e depois a própria vida, em certos lados da vida, certa margem da própria vida em que tudo é feito para sufocar este encantamento. Mas ele consegue sobreviver, mesmo em pequenas doses (...) Eu tive que me libertar da religião e de Deus para me sentir livre.  
(105)

O percurso através da tentativa de estabelecimento de um prototexto para "Marina, a intangível" demonstra que o diálogo que este texto mantém com outros é de uma importância tal que acaba por revelar a voz que se tenta sufocar a todo momento

---

105. Entrevista a mim concedida, já citada.



e a tentativa, paralela, de procurar libertar o texto de suas amarras, de seu excesso. Se por um lado a análise tem desvendado as vozes que estão por trás de Marina, também "justifica" a busca de ser artista, na versão de Van Gogh: "procurar sempre sem nunca encontrar solução...". Ainda acrescento que o desejo de ocultar os cadáveres exumados (Elvira, Eunice, ...) deve-se também àquilo que George Pistorius enunciou a respeito do mecanismo psicológico da influência segundo Paul Valéry, ao analisar a questão a auto-influência de um escritor:

... o conceito do orgulho - que poderia ser também um descontentamento permanente de si. (...) esse orgulho tem por fundamento no homem a necessidade de ser único, o que o leva a recusar a ser idêntico. (...) Para Valéry haveria também influências pelas quais o escritor poderia se libertar da dependência de um modelo que ele repele. (106)

Parece-me que, neste caso, haveria na escritura muriliana este "descontentamento permanente de si", o que moveria toda a engrenagem da mutilação dos textos. Caberia ressaltar que "Marina, a intangível", por ser a parte "autorizada" a configurar em livro, revela não só o procedimento de orgulho do escritor, não publicando o "rascunho" do texto, bem como procura legitimar um tipo de leitura, ou seja, aquela sempre após as mutilações.

"Marina, a intangível" é um exemplo claro de que um texto não se conclui nunca. À vertigem do suicídio deve-se somar o prazer da libertação. Marina resume as duas coisas: é uma dicção que se faz ouvir não só pelo que diz, mas, e sobretudo, pelo que cala.

---

106. PISTOURIUS, George. "Le problème d'influence selon Paul Valéry" In 3o Congrès de l'AILC.

## À GUIZA DE CONCLUSÃO

O estudo com alguns textos de Murilo Rubião desperta, num movimento sempre crescente, a curiosidade desconfiada do crítico. O trabalho com uma produção envolvente e cheia de ar-timanhas, como a armada pelo escritor de *A estrela vermelha*, leva-me a ponderar aspectos antes pouco considerados e a en-saiar algumas possibilidades de leitura.

O corpus recortado até aqui manteve-se ligado à idéia de textos que se inter-relacionam através de uma linha fantas-mática - "Elvira e outros mistérios", "Eunice e as flores ama-relas" e "Marina, a intangível". Se por um lado a tentativa de ouvir a fala meio rouca e abafada destes textos pouco conheci-dos, com exceção, talvez, de *Marina*, levou-me a considerar mui-tas outras falas pouco percebidas no burburinho da língua, por outro lado despertou-me a atenção para outras questões. De cer-ta forma, este trabalho, semelhante ao pião lançado sobre uma planície, girou sobre si mesmo e tentou desenhar algumas for-mas, arabescamente.

O giro sobre si mesmo tem revelado a necessidade de se trabalhar com textos de Murilo de uma forma mais detalhada no que tange ao cotejo de um de seus textos. A intenção primei-*ra* concentrava-se na possibilidade de estabelecer as diferenças para cada edição de um mesmo conto. A decisão recaiu sobre "*Ma-rina, a intangível*", uma vez que o constante manejo com o texto suscitou o interesse por outras versões. Desta forma, teríamos o cotejo de cinco edições do conto, partindo do datiloscrito que Murilo envia a Mário de Andrade em dezembro de 1943, pas-sando pela publicação na *Revista do Brasil* em abril de 1944; depois, reunido na primeira coletânea de contos em *O ex-mágico*

em 1947; também presente na publicação de *Os dragões e outros contos* em 1965, para chegar na versão de *A casa do girassol vermelho* em 1980.

O percurso está traçado e fica a espera para trilhá-lo. Este projeto, que participaria como último capítulo desta dissertação, possui alguns pontos que merecem algum comentário.

Partindo de um imaginário textual, memória que precisamos ativar através do exercício de constante escavação/construção, o cotejo de textos procuraria estabelecer, com os dados das comparações, o tipo de diferenças existentes nas diversas edições do conto. Poder-se-ia observar, neste caso, a particularidade das variantes, sem perder de vista a generalidade em que se insere, ou seja, como podemos relacionar as diferenças a partir da concepção de "estranhamento" freudiano. Neste sentido, intentar-se-ia a perseguição para construir (inventar/iar) uma identidade em busca de seu reconhecimento através da constante mutação dos textos. De certa forma, este caminho da denegação poderia fornecer um domínio imaginário de si mesmo, na medida em que o texto se concebe como outro (alheio, externo, estranho) e como o mesmo. Valeria também atentar, através da rasura, do corte, dos acréscimos, para as camadas porosas do texto, o que revelaria certa demanda que moveria o texto para outras mutações.

A tentativa de apreensão de uma identidade textual que se procura afirmar nas metamorfoses da escritura apóia-se, também, na percepção da situação do sujeito, caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, mundo da palavra. O que Murilo estaria construindo relaciona-se a uma rede de imagens, uma espécie de "registro" imaginário que nunca estaria pronto, mas que alimentaria, através de sua extrema precariedade, a ilusão de sua identidade. Na encenação do texto, ou seja, no jogo de aparição/desaparição, haveria que se observar as plenalizações do desejo e, ao mesmo tempo, as operações defensivas, em especial as que se referem a uma compulsão à repetição, marcadamente um dos pontos centrais do cotejo.

Essa leitura pela errância do texto tomaria empresta-  
do algumas idéias, principalmente no campo da psicanálise, para  
sua efetivação. Textos como "Recordar, repetir, elaborar", "A  
repressão", de Freud ou ainda "A censura não é resistência" e  
"O inconsciente e a repetição" de Jaques Lacan poderiam servir  
como pista inicial para um encaminhamento das propostas.

Se a presente análise considera, por si só, a neces-  
sidade de um trabalho ainda mais pormenorizado, reconhece, por  
um lado, a sua precariedade enquanto tentativa, ensaio, e por  
outro lado, regozija-se na possibilidade de aperfeiçoar suas  
condições através das insinuações do próprio texto construído.

A produção ensaística de Murilo Rubião, sempre à pro-  
cura de uma linguagem mais clara, mais enxuta, torna-se ainda  
mais interessante ao ser analisada sob o prisma pouco conside-  
rado da crítica em geral. As primeiras publicações da década de  
40 representam material rico e estimulante, principalmente aos  
estudos de textos antigos. "Marina, a intangível" torna-se, no  
torvelinho de publicações extenuantes, um exercício que revela  
a tensão mesma da criação artística, situada entre a dor e o  
prazer, o campo de batalhas e o deslumbramento diante de mundos  
imaginários. Marina não representa um ponto de chegada no iti-  
nerário de Elvira e de Eunice, mas uma intersecção em que tri-  
lhas pouco ou totalmente desconhecidas vieram à luz. O Murilo  
cronista de "Ladrões mineiros", de "Ave Maria", escondido sob  
pseudônimo, ou ainda de "As primeiras ilusões de 1941" parece  
coincidir muito pouco com o Murilo de O convidado. Mas persiste  
a idéia de que a imaginação fértil do escritor, do inédito O  
cavalo verde (107), resiste à corrosão, enquanto houver memória  
e esquecimento. Os ecos das montanhas mineiras tornaram-se mais  
altos do que a voz tímida e rouca da produção executada nas ma-  
drugadas de Marina e Eunice. A escritura lancinante de Murilo é  
a aventura do texto em sua tentativa de vôo, página levada pelo  
vento de Eunice que se perde nas delícias do extravio. A iden-

---

107. Na entrevista que Murilo me concedeu, o escritor narra boa parte desta obra que ele  
pretendia tornar em novela. Maiores detalhes, leia-se a entrevista na seção dos anexos.

tidade se reencontra nesta possibilidade. Após a ação devastadora de Elviras, Eunices e Marinas, resta o silêncio que se faz após as catástrofes. Dos paraísos perdidos, fica o som de um vento brando, como uma viração da tarde, enquanto os corpos se recompõem na junção das partes do retrovisor.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Ativa

#### 1.1 Em livro\*:

O ex-mágico(contos). Rio de Janeiro: Ed.Universal, 1947.

A estrela vermelha(contos). Rio de Janeiro: Hipocampo, 1959.

Os dragões e outros contos. Belo Horizonte: Movimento-Perspectiva, 1965.

O pirotécnico Zacarias(contos). 1.ed. São Paulo: Ática, 1974.

O convidado(contos). 1.ed. São Paulo: Quíron, 1974.

A casa do girassol vermelho(contos). 1.ed. São Paulo: Ática, 1978.

#### 1.2 Contos/Crônicas - jornais, revistas e correspondência\*\*:

ALFREDO. Folha de Minas. Belo Horizonte: 9 jan. 1944, p.1 e 2

----- Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.10, n.460, 12 jul. 1975.

----- Mário de Andrade/IEB/Arquivo. Datiloscrito, 1943.

AVE MARIA. Mário de Andrade/IEB/Arquivo. Datiloscrito, maio 1942.

-----  
\* Foram excluídas as referências de obras publicadas em outras línguas.

\*\* Participam desta relação apenas os textos que foram encontrados.

BÁRBARA. Folha de Minas. Belo Horizonte: 12 nov. 1944, p.1.

O BOM AMIGO BATISTA. Rio Social. Rio de Janeiro: abr. 1944.

----- . Folha de Minas. Belo Horizonte: 7 maio 1944, p.1 e 2.

A CASA DO GIRASSOL VERMELHO. Folha de Minas. Belo Horizonte: 26 mar. 1944, p. 1 a 4.

A CIDADE. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.17, n.5474, 6 ago. 1944.

COBRA DE VIDRO. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.20, n.8503, 21 dez. 1947.

OS COMENSAIS. Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: 7 set. 1968, p. 14 e 15.

O CONVIDADO. Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.22, n.1060, 7 fev. 1987.

OS DOIS MUNDOS DE JOÃO QUATORZE. Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.10, n.145, out. 1942.

D.JOSÉ NÃO ERA. Alterosa. Belo Horizonte: a.9, n.89, set. 1947, p. 10 e 11.

----- . A Manhã. Rio de Janeiro: a.2, n.79, 21 mar. 1948.

----- . Leitura. Rio de Janeiro: set. 1949.

----- . Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.51, n.14544, 5 ago. 1978.

OS DRAGÕES. Folha de Minas. Belo Horizonte: 10 ago. 1947.

----- . O Jornal. Rio de Janeiro: 9 nov. 1947.

----- . Crítica. Belo Horizonte: 20 ago. 1952.

----- . Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 13 jun. 1953.

----- . Pais e Filhos. Rio de Janeiro: set. 1968, n.1.

----- . Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.5, n.196, 30 maio 1970.

OS DRAGÕES. Revista Planeta. São Paulo: n.25, Ed. Três, set. 1974.

O EDIFÍCIO. Jornal de Letras. Rio de Janeiro: set. 1949, p.13.

ELISA. Folha de Minas. Belo Horizonte: 1 jul. 1945, p.1.

ELVIRA E OUTROS MISTÉRIOS. Mensagem. Belo Horizonte: 1 fev. 1940.

----- Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.10, n.144, set. 1942.

----- Anuário Brasileiro de Literatura de 1942. Rio de Janeiro: jan. 1943.

EPIDÓLIA. Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.8, n.377, 17 nov. 1973.

EUNICE E AS FLORES AMARELAS. Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.8, n.128, maio 1941.

----- Anuário Brasileiro de Literatura de 1941. Rio de Janeiro: Pongetti, n. 5, out. 1941, p.207, 208, 261.

EU, O GRÃO MOGOL E OS MANDARINS. Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.8, n.130, jul. 1941.

O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA. Sombra. Rio de Janeiro: jun. 1943, p.38, 39, 70, 67.

----- Folha de Minas. Belo Horizonte: 21 nov. 1943, p. 1 e 2.

----- Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.12, n.167, set. 1944.

----- Revista do Globo. Porto Alegre: a.20, n.456, 10 abr. 1948.

----- Correio da Manhã. Rio de Janeiro: a.63, n.21.727, 1 fev. 1964.

A FILOSOFIA DO GRÃO MOGOL. Folha de Minas. Belo Horizonte: 8 jun. 1941, p.11.

A FLOR DE VIDRO. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.47, n.13.333, 17 out. 1974.

JUPARASSU. Folha de Minas. Belo Horizonte: 21 jan. 1945, p.1.



- OS LÁBIOS DE ISOURINHA. Alterosa. Belo Horizonte: a.6, n.45, 2 jan. 1944, p.8, 9, 10.
- LADRÕES MINEIROS. Revista Social Trabalhista. Belo Horizonte: n.59, Veloso & Cia.Ltda., 12 dez. 1947.
- A LUA. Panorama. Belo Horizonte: a.1, n.3, nov. 1947.
- . Revista Pampulha. Belo Horizonte: a.2, n.5, dez. 1952, p.16.
- MARGARIDA E OUTRAS RETICÊNCIAS. Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a. 7, n.117, jun. 1940.
- MARIA, DA FAMÍLIA DOS MONSTROS. Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.8, n.127, abr. 1941.
- MARIAZINHA. Mário de Andrade/IEB/Arquivo. Datiloscrito s/d.
- MARINA, A INTANGÍVEL. Mário de Andrade /IEB/Arquivo. Datiloscrito, dezembro, 1943.
- . Revista do Brasil. Rio de Janeiro: abr. 1944, p. 23 a 28.
- MEMÓRIAS DO CONTABILISTA PEDRO INÁCIO. Folha de Minas. Belo Horizonte: 17 out. 1943, p.7.
- O MUNDO TEM DUAS FACES. Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.7, n.118, jun. 1940.
- O MUNDO TERMINA NA RUA DAS MAGNÓLIAS. Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.9, n.131, ago. 1941.
- NOÊMIA E O ARCO-ÍRIS. Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.13, n.178, ago/set. 1945.
- OFÉLIA, MEU CACHIMBO E O MAR. Folha de Minas. Belo Horizonte: 15 jun. 1943, p.5.
- . Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.22, n.1062, 21 fev. 1987.
- OG E OS DOIS OLHOS DE AMELINHA. Folha de Minas. Belo Horizonte: 28 set. 1941, p.11 e 12.
- O OUTRO JOSÉ HONÓRIDO. Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.7, n.116, maio 1940.
- PETÚNIA. Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.4, n.158, 6 set. 1969, p.6 e 7.

O PIROTÉCNICO ZACARIAS. O Cruzeiro. Rio de Janeiro: abr. 1943.

AS PRIMEIRAS ILUSÕES DE 1941. Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.8, n.125, fev. 1941.

PROCURA-SE UM FARAÓ. Folha de Minas. Belo Horizonte: 9 mar. 1941, p.12.

TELECO, O COELHINHO. Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.22, n.1061, 14 fev. 1987.

OS TRÊS NOMES DE GODOFREDO. O Jornal. Rio de Janeiro: 18 jun. 1944.

A VIAGEM (Fragmento de um conto inédito). FOLHETIM - Folha de São Paulo. São Paulo: n.507, 26 out. 1986, p.7.

## **2. Passiva**

### **2.1 Em jornais e revistas:**

ABREU, Caio Fernando. "Murilo, buscando um sentido para o absurdo". Jornal da Tarde. São Paulo: 20 maio 1983.

ALENCAR, Cosette de. "A volta do mágico". Diário Mercantil. Juiz de Fora: a.54, n.15638, 22 jun. 1965, p.2.

----- . "A literatura mágica de Murilo Rubião". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.51, n.14.710, 17 fev. 1979, p.5.

ALMEIDA, Márcio. "A literatura mágica de Murilo Rubião". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.51, n.14710, 17 fev. 1979, p.5.

ALVARENGA, Terezinha. "Murilo Rubião e o seu girassol". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.53, n.15.145, 19 jul. 1980, p.5.

ALVES, J. Guimarães. "A crítica brasileira". Diário da Tarde. Belo Horizonte: 27 nov. 1947.

----- . "Revelações de um livro novo". Diário da Tarde. Belo Horizonte: 12 nov. 1947.

ANDRADE, Carlos Drummond. "Estética do absurdo". Minas Gerais. Belo Horizonte: 26 jun. 1951.

ANDRADE, Euclides Marques. "O convidado de Murilo Rubião". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.48, n.13.509, 16 maio

1975, p.13.

APPEL, Carlos Jorge. "O ex-mágico da Taberna Minhota". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: 8 nov. 1969.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. "Universo simbólico, universo lírico". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.1, n.7, 15 out. 1966, p.3.

BAHIA, Maria Cristina. "Este é o mágico Murilo Rubião". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.51, n.14.544, 5 ago. 1978, p.1.

BASTIDE, Roger. "Romances daqui e d'alhures". Letras e Artes (Supl. de A Manhã). Rio de Janeiro: a.3, n.95, 15 ago. 1948, p.13.

BRANCO, Joaquim. "Pirotexto para murilotécnico". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.10, n.458, 28 jun. 1975, p.5.

BRANCO, Wilson Castelo. "Um contista em face do sobrenatural". Folha de Minas. Belo Horizonte: a.11, n.3319, 2 jul. 1944, p.3.

----- . "A atualidade bíblica de Os dragões. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.28, n.10837, 3 out. 1965, p.3.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. "Uma leitura que não dá para interromper". Última Hora. São Paulo: 10 ago. 1978.

CAMPOS, Paulo Mendes. "Conversa de esquina". Folha de Minas. Belo Horizonte: a.11, n.3248, 9 abr. 1944, p.1.

CANDIDO, Antonio. "Carta a Murilo Rubião". FOLHETIM - Folha de São Paulo. São Paulo: n.507, 26 out. 1986.

CARPEAUX, Otto Maria. "A civilização mineira é um fenômeno vivo. Folha de Minas. Belo Horizonte: a.15, n.4455, 8 fev. 1948, p.9.

----- . "Este mundo e outro mundo". Supl. Lit. do Estado de São Paulo. São Paulo: a.10, n.464, 5 fev. 1966, p.4.

CARVALHO, José Augusto. "Rubião, mestre do absurdo". A Gazeta. Vitória: 4 fev. 1967.

CASASANTA, Mário. "O ex-mágico". Folha de Minas. Belo Horizonte: a. 14, n.4434, 3 jan. 1948, p.6.

CÉSAR, Guilhermino. "Livros e idéias". Província de São Pedro. Porto Alegre: mar./jun. 1948.

- CHAMMA, Foed Castro. "Reflexões à margem de O pirotécnico Zacarias. Minas Gerais. Belo Horizonte: 21 dez. 1974.
- . "O espaço da cabala em O convidado". Minas Gerais. Belo Horizonte: a.48, n.13.484, 10 jan. 1976, p.6.
- CHRYSSTUS, Mirian. "Trinta anos depois, a mesma solidão em A casa do girassol vermelho. Jornal da Casa. Belo Horizonte: a.3, n.108, 20/26 ago. 1978, p.16.
- . "O fantástico tem como base a própria realidade, que é fantástica". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: 7 jul. 1979.
- . "Murilo Rubião - O mágico desencantado dribla o câncer e ri". Caderno 2 do Estado de São Paulo, 20 set. 1987.
- A CIDADE. Folha de Minas. Belo. Horizonte: a.12, n.3537, 20 jan. 1945, p.3.
- CLEMENTE, José. "Murilo Rubião e Os dragões. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.38, n.10.745, 15 jun. 1965, p.6.
- . "O fantástico de Murilo Rubião". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.47, n.13.336, 22 out. 1974, p.4.
- COELHO, Nelly Novaes. "Os dragões e outros contos". O Estado de São Paulo. São Paulo: 6 ago. 1966.
- . "Murilo Rubião - do mágico ao fantástico". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.11, n.185, 3 jan. 1976, p.8 e 9.
- COELHO, Saldanha. "Fases de uma geração". Diário de Minas. Belo Horizonte: 9 jul. 1950.
- CONDÉ, João. "Ex-mágico". Letras e Artes(Supl.de A Manhã), a.3, n.147, 11 dez. 1949.
- DEODATO, Alberto. "Dois livros e dois autores". Estado de Minas. Belo Horizonte: 5 nov. 1965.
- . "Murilo Rubião". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.47, n.13.402, 8 jan. 1974. p.2.
- DOMAN, Larry W. "Estudo das epígrafes em Os dragões de Murilo Rubião. Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.5, n.196, 30 maio 1970, p.3.
- DUAS vagas na Academia. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.26, n.11.128, 12 jul. 1953, p.3.

- UMA ENQUETE ENTRE OS ESCRITORES. Folha de Minas. Belo Horizonte: a.12, n.3638, 21 jan. 1945, p.2.
- ENTREGA do prêmio de 1947 a Murilo Rubião. Revista da Academia Mineira de Letras. Belo Horizonte: vol.19, 1953.
- O EX-MÁGICO. Folha de Minas. Belo Horizonte: a.14, n.4396, 18 nov. 1947, p.3.
- FAOP quer a volta de Rubião. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.54, n.15.368, 10 abr. 1981, p.1.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. "Dois níveis para a leitura dos contos de Murilo Rubião". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.14, n.682, 27 out. 1979, p.4.
- FIGUEIREDO, Wilson. "O ex-mágico". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.20, n.8465, 7 nov. 1947, p.13.
- FILHO, Aires da Mata Machado. "Coisas espantosas". Supl. do Estado de Minas. Belo Horizonte: a.28, n.10.760, 4 jul. 1965, p.3.
- FILHO, Campomizzi. "Os dragões e outros contos". Diário Mercantil. Juiz de Fora: a.55, n.15824, 2 fev. 1966, p.3
- . "O fantástico em termos bíblicos". Diário de Minas. Belo Horizonte: 22 maio 1983.
- FISCHER, Almeida. "Dois níveis para a leitura dos contos de Murilo Rubião". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.14, n.682, 27 out. 1979, p.4.
- GARCEZ, Lucília Helena do Carmo. "A retórica do fantástico nos contos de Murilo Rubião". Dissertação ao curso de pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade de Brasília, para obtenção do grau de Mestre em Teoria de Literatura. Brasília: 1980.
- GOLGHER, Isaías. "A problemática humana através do fantástico". Estado de Minas. Belo Horizonte: 23 mar. 1982.
- . "O fantástico de Murilo Rubião em debate". Estado de Minas. Belo Horizonte: 18 fev. 1983.
- . "O universal na obra de Murilo Rubião". Estado de Minas. Belo Horizonte: 20 ago. 1985.
- GOMES, Duílio. "O fantástico Rubião". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.47, n.13.367, 27 nov. 1974, p.3.
- . "Murilo Rubião - o fantástico de volta". O Estado de Minas. Belo Horizonte: a.51, n.14.568, 2 set. 1978, p.2.

- GOMES, Duílio. "Um clima muriliano: um convidado, uma festa que não existe e os homens na lua". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: 19 maio 1983.
- . "70 anos de Murilo Rubião". Leia (na 9a Bienal). São Paulo: 21 e 22 agosto 1986.
- GOMES, Fernando. "Senhores e senhoras: eis Murilo Rubião, um que acredita na fantasia da vida". Supl. do Estado de Minas. Belo Horizonte: a.38, n.10.727, 16 maio 1965, p.1.
- HORTA, Cid Rebelo. "Com um pé na terra e outro no país de fadas". Folha de Minas. Belo Horizonte: a.14, n.4401, 23 nov. 1947, p.2.
- JOE. "Estilo". Folha de Minas. Belo Horizonte: a.12, n.3536, 19 jan. 1945, p.5.
- LAURIA, Márcio José. "O interminável edifício". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.10, n.483, 20 dez. 1975, p.6.
- LEITE, Octávio Dias. "Capa & contra capa". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.74, n.149, 10 ago. 1966.
- LINS, Álvaro. "Os novos". Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 2 abr. 1948.
- LOBATO, Manoel. "Murilo Rubião: aniversário de um mestre". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: 1986.
- LUCAS, Fábio. "Murilo Rubião e a realidade menor". Diário Carioca. Rio de Janeiro: 11 abr. 1954.
- . "Uma tendência na ficção mineira". Supl. do Estado de Minas. Belo Horizonte: a.27, n.12368, 10 nov. 1957, p.3.
- . "Prosa translúcida". Jornal de Letras. Belo Horizonte: a.18, n.194, jun. 1966, p.6.
- . "A arte no conto de Murilo Rubião". Supl. Lit. do Estado de São Paulo. São Paulo: a.4, n.167, 21 ago. 1983, p.12.
- LUSO, João. "O ex-mágico". Revista da Semana. Rio de Janeiro: a.47, n.48, nov. 1948, p.10.
- LYS, Edmundo. "Um autor: Murilo Rubião". Revista da Semana. Rio de Janeiro: a.51, n.26, 27 jun. 1953, p.18.
- O MÁGICO chega aos EUA. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.52, n.14.725, 10 mar. 1979, p.5.

- MARINA, Anna. "Entre o sonho e a loucura a criação literária". Supl. do Estado de Minas. Belo Horizonte: a.36, n.10773, 3 nov. 1963, p.1.
- MARTINS, Fran. "O ex-mágico". Clã (Revista de Cultura). Fortaleza: n.1, fev. 1948.
- MATOS, Mário. "O real e o fantástico". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.41, n.11.461, 19 set. 1968, p.5.
- "Fogo de vista". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.47, n.13.401, 7 jan. 1979, p.2.
- MENDES, Oscar. "O real e o fantástico". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.41, n.11.461, 19 set. 1968, p.5.
- MENEZES, Carlos. "Rubião, os 70 anos com o "Pirotecnico" O Globo, Rio de Janeiro: 18 dez. 1986.
- UM MESTRE do conto. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.26, n.11.255, 13 dez. 1953.
- MILLIET, Sérgio. "O ex-mágico". O Estado de São Paulo. São Paulo: 3 dez. 1947.
- MOREIRA, Edson. "Os dez melhores". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.37, n.10.562, 21 out. 1964, p.5.
- "Homenagem a Murilo Rubião". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.38, n.10.882, 27 nov. 1965, p.5.
- MOURÃO, Rui. "Um discípulo de Machado". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: 14 set. 1974.
- "Fontes mágicas". Veja. São Paulo: n.523, 13 set. 1978.
- MURILO na imprensa. Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: abril 1983.
- MURILO Rubião. Jornal de Minas. Belo Horizonte: 16 mar. 1983.
- Jornal da Casa. Belo Horizonte: a.2, n.100, 25 jun. 1978, p.3.
- MURILO Rubião deixa presidência da FAOP. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.54, n.15.363, 4 abr- 1981, p.6.
- MURILO Rubião, o ex-mágico aos 70 anos. (Textos diversos: Silviano Santiago, Elmo de Abreu Rosa, Geraldo Magalhães, Vera Lúcia Andrade, Wander Melo Miranda, Arlete Koenen, Roberto Drummond, Francisco Iglésias, Adão Ventura, Garcia de Paiva, Celso Renato, Anna Marina, Rui Mourão). Estado de Minas. Belo Horizonte: 31 maio 1986.

MURILO Rubião, 40 anos de Ex-Mágico. (Textos diversos: Rui Mourão, Renard Perez, Jorge Schwartz, Álvaro Lins, Fernando Py, Audemaro Taranto Goulart, Fábio Lucas, Humberto Werneck, Nelly Novaes Coelho, Carlos Vogt, Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos, Ana Maria de Almeida, José Augusto Carvalho, José Maria Cançado, Eliane Zagury, Vera Lúcia Andrade e Wander Melo Miranda, Davi Arrigucci Jr., Isaías Golgher, Mirian Chrystus). Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.22, ns.1.060, 1.061, 1.062, 7/14/21 fev. 1987.

MURILO Rubião: Tributo ao mestre. (Textos diversos: Luís Márcio Vianna, Rui Mourão, José Afrânio Moreira Duarte, Ângela Vaz Leão, Geraldo Elísio Machado Lopes, Duílio Gomes, Carlos Herculano Lopes, Isaías Golgher, Ildeu Brandão, Manoel Lobato, José Bento Teixeira Salles, Geraldo Magalhães, Drumond Amorim). Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: 13 jun. 1989, p.10 e 11.

MURILO se considera cobaia neste livro. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.47, n.13.323, 6 out. 1974, p.12.

NEDER, Lygia. "O dragão e seu mundo onírico". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.1, n.5, 1 out. 1966, p.2.

NOVO Chefe do Gabinete do Governador Juscelino Kubitschek. Minas Gerais, Belo Horizonte: a.59, n.167, p.13.

NUNES, Benedito. "O convidado". Colóquio/Letras. Lisboa: n.28, nov. 1975.

OLIVEIRA, Martins de. "Letras e notas". Supl. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.38, n.10.926, 23 jan. 1966, p.3.

PAES, José Paulo. "Um seqüestro do divino". FOLHETIM - Folha de São Paulo. São Paulo: n.507, 26 out. 1986, p.4 e 5.

PAREJA, Miguel Donoso. "Novos contistas brasileiros". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.7, n.365, 25 ago. 1973, p.10.

PENIDO, José Márcio. "Mundo mágico". Veja. São Paulo: n.325, Ed. Abril, 27 nov. 1974.

PENIDO, Suarez. "O ex-mágico". Folha de Minas. Belo Horizonte: a.15, n.4585, 4 jul. 1948, p. 1 e 2.

PEREIRA, Terezinha Alves. "A ficção latino-americana e o realismo mágico-I/II/III". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: 31 jul., 7,14 ago.1971, p. 4, 10. 11.



PÓLVORA, Hélio. "O realismo absurdo". Caderno B do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 21 abr. 1971.

----- . "Fundamento do moderno conto brasileiro". Cultura. Brasília: Ministério da Educação, jul./set. 1971.

PONTES, Hugo. "A casa do girassol vermelho". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.13, n.624, 16 set. 1978. p.2.

----- . "Trilogia muriliana". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.14, n.680, 13 out. 1979, p.8.

O PRÊMIO Othon Lynch da Academia. Alterosa. Belo Horizonte: mar. 1953.

REID, Alastain. "Atenção: brasileiros começam a entrar no boom da literatura latino-americana". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.53, n.15.142, 16 jul. 1980, p.1.

RESENDE, Otto Lara. "Adesão ao herói de nosso tempo". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.20, n.8491, 7 dez. 1947, p.1 e 4.

RESENDE, Vânia Maria. "Apocalipse e fantástico: escritura-leitura de Murilo Rubião". Sobre a linguagem. Instituto de Letras das Faculdades Integradas Santo Tomás de Aquino. Uberaba: 1977.

REVISÃO do Modernismo. Jornal de Letras. Rio de Janeiro: a. 1, n.4, 15 out. 1949, p.1, 15, 16.

ROHLES, Lenora. "Murilo Rubião: Personalidade Cultural do Ano". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: 17 dez. 1986.

RUBIÃO. Estado de Minas. Belo Horizonte: a.2, n.14.201, 22 out. 1977, p.5.

RUBIÃO, o precursor do realismo fantástico. O Popular. Goiânia: 22 maio 1983.

SAMPAIO, Márcio. "Murilo e seus dragões". Diário de Minas. Belo Horizonte: 10 jul. 1965.

SANTAYANA, Mauro. "O fazedor de fogos". Estado de Minas. Belo Horizonte: a.47, n.13330, 15 out. 1975, p.6.

SARAIVA, Paulo. "O mito de Sísifo e O edifício". Supl. Lit. do Minas Gerais. Belo Horizonte: a.2, n.21, 21 jun. 1967, p.1.

SCHWARTZ, Jorge. "O fantástico em Murilo Rubião". Planeta (revista). São Paulo: Ed. Três, n.25, 25 set. 1974.

- SCHWARTZ, Jorge. "Apresentação de Murilo Rubião ". FOLHE-  
TIM - Folha de São Paulo. São Paulo: n.507, 26 out.  
1986, p.3
- SILVA, Jair. "Murilo Rubião". Estado de Minas. Belo Hori-  
zonte: a.20, n.8467, 9 nov. 1947, p.1 e 4.
- TEIXEIRA, Lucy. "Notas sobre um conto de Murilo Rubião".  
Supl. do Estado de Minas. Belo Horizonte: a.39,  
n.10.972, 20 mar. 1966, p.3.
- THIELMANN, Paulo. "Abre-se a cortina: no palco o Pirotéc-  
nico Zacarias e os Dragões de Murilo Rubião". Estado de  
Minas. Belo Horizonte: 21 out. 1986.
- TORRES, João Camilo de Oliveira. "Ficção". Folha de Minas.  
Belo Horizonte: a.15, n.4447, 18 jan. 1948.
- NO VIGOR dos 70. Isto é. São Paulo: a.10, n.518, 26 nov.  
1986, p.56, 57, 58.
- VILLAÇA, Antônio Carlos. "As metamorfoses do mágico Murilo  
Rubião". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 2 nov. 1974.
- ZAGURY, Eliane. "Murilo Rubião". Cadernos Brasileiros. Rio  
de Janeiro: n.36, jul./ago. 1966.
- "Murilo Rubião, o absurdo convidado ao fantásti-  
co". Supl. do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 22 mar.  
1975.

## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

ARRIGUCCI Jr., Davi. Enigma e comentário. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

AUGUSTO, Sérgio. "Manuscritologia é uma nova ciência que estuda a genética do texto literário". Letras - Folha de São Paulo. São Paulo: 31.03.90.

BARBOSA, João Alexandre. A leitura do intervalo (ensaio de crítica). São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARRANECHEA, Ana Maria. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". Revista Iberoamericana. México: n.80, jul/sep. 1972.

----- . "Los pre-textos de "Rayuela" " in: CORTÁZAR, Julio e BARRANECHEA, Ana Maria. Cuaderno de Bitacora de "Rayuela". Buenos Ayres: Ed. Sudamericana, 1983.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

----- . "Théorie du texte". Encyclopedia Universalis. Paris: Corpus 17, 1985.

BELEVAN, Harry. Teoría de lo fantástico. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. "Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, établir un avant-texte". Littérature, Paris: n.28, dez. 1977.

----- . "Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques". Littérature. Paris: Larousse, n.2, 1971.

----- . "En guise de postface: l'essayage infini". Littérature, Paris: n.52, decembre, 1983. (Revue publiée para la Librairie Larousse et le Département de Littérature Française de l'Université de Paris VIII)

----- . Psicanálise e Literatura. Trad. Álvaro Lórencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

----- . "Textanalyse et psychanalyse". Interlignes. Essais de textanalyse. Presses Universitaires de Lille, 1988.

- BELLEMIN-NOËL, Jean. "Avant-texte et lecture psychanalytique". in: HAY, Louis et NABY, Péter. Avant-texte, texte, après-texte (Colloque International de Textologie à Mátrafured (Hongrie) 13-16 octobre 1978). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Trad. Rubens R. T. Filho. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- . Origem do drama barroco alemão. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- . "Desembalo mi biblioteca". Punto de Vista. Buenos Ayres: a.9, n.26, abril de 1986.
- . A criança, o brinquedo, a educação. Trad. Marcus Vinicius Mazzani. São Paulo: Summus Editorial, 1984.
- BÉSSIERE, Irène. Le récit fantastique. Paris: Larousse, 1974.
- BLANCHOT, Maurice. "La littérature et le droit a la mort". La part du feu. Paris: Gallimard, 1949.
- CABAS, Antonio Godino. "O simbólico, o imaginário, o real" e "O outro: definição de campo". Curso e discurso da obra de Jacques Lacan. Trad. Maria Lúcia Baltazar. São Paulo: Ed. Moraes, 1982.
- CHIAMPI, Irlemar. O realismo maravilhoso. (Forma e ideologia no romance Hispano-Americano). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980. (Col. Debates, 160).
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde. "Genétique et Poétique: esquisse de méthode". Littérature. Paris: n.28, dez. 1977.
- DUVIGNAUD, Françoise. El cuerpo del horror. Trad. Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- FOUCAULT, Michel. L'ordre du discours. Paris. éditions Gallimard, 1971.
- . El lenguaje al infinito. Trad. Antonio Oviedo. Córdoba: Las Ediciones de Dianus, 1986.
- . El pensamiento del afuera. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Pre-Textos, 1988.
- . "Préface a la transgression". Critique. n.195/196, 1963.
- FREUD, Sigmund. "Os chistes e sua relação com o inconsciente": . Obras completas. Rio de Janeiro: Imago Editora,

- 1969, vol.8.
- FREUD, Sigmund. "Psicologia dos processos oníricos". Interpretação dos sonhos (2 parte) e sobre os sonhos. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1972, vol.5.
- . "A psicopatologia da vida cotidiana": Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969, vol.6.
- . "O estranho". História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, vol.13.
- . "A negativa". Obras completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. vol.19.
- . "Recordar, repetir, elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II)". Obras completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969, vol.12.
- . "Repressão". Obras completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974, vol.14.
- . "Além do princípio de prazer". Obras completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. vol.18.
- GRANIER, Jean. "Nietzsche". Encyclopaedia Universalis. Paris: Corpus 13, 1985.
- GREEN, André. "Le double et l'absent". Critique, 312, Paris: maio 1973.
- HUCHET, Jean-Charles. "La grammaire du fantasme littéraire". Poétique, 68. Paris: Ed. Seuil, nov.86.
- HYPPOLITE, Jean. "Comentario hablado sobre La Verneinung de Freud". Escritos 2. 14ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1987.
- JACKSON, Rosemary. Fantasy: literatura y subversión. 2ª ed. Argentina: Catálogos Editora, 1986.
- KAYSER, Wolfgang. O Grotresco. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986. (Stylus 6).
- LACAN, Jacques. "A tópica do imaginário" in O seminário(1). Os escritos técnicos de Freud. 2ª ed. corrigida. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.
- . "O universo simbólico" e "A censura não é resistência". O Seminário (2). O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Trad. Marie Christine Lasnik Penot. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985. p

- LACAN, Jacques. "A significação do falo". Escritos. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988. (Col. Debates).
- . "O inconsciente e a repetição". O Seminário. Os 4 conceitos fundamentais da psicanálise. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LAFON, Henri. "'Voir sans être vu' - un cliché, un fantasme". Poétique, 29, Paris: Ed. Seuil, fev.1977.
- LAPLANCHE, Jean & Pontalis, J. B. Fantasia Originária, Fantasias das Origens, Origens da Fantasia. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- . Vocabulário de psicanálise. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- LAUFER, Roger. Introdução à textologia. Trad. Led T. da Motta. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980. (Col. Estudos, 54).
- LOPES, Hélio. "Literatura fantástica no Brasil". Língua e Literatura, n 4, São Paulo: Dept Letras FFLCH-USP, 1975.
- LOVECRAFT, Howard P. O horror sobrenatural na literatura. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MARTIN, Jean-Pierre. "De la lecture comme sabotage". Poétique. n.88. Paris: Larousse, octobre, 1989.
- MASOTTA, Oscar. "Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía". Ensayos lacanianos. Barcelona: Ed. Anagrama, 1976.
- . O comprovante da falta. Lições de introdução à psicanálise. Trad. Maria Ap. Balduino Cintra. Campinas: Papirus Editora, 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. "Psicanálise, Arte e Literatura". Colóquio-Letras. n 44. Lisboa: jul.1978.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Nenhues-considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa". Colóquio-Letras, n 44. Lisboa: jul.1978.
- PAES, José Paulo. "As dimensões do fantástico". Gregos & Baianos (ensaios). São Paulo: Brasiliense, 1985.

- PRADO Jr., Bento. Alguns ensaios (Filosofia, Literatura, Psicanálise). São Paulo: Ed. Max Limonad, 1985.
- RODRIGUES, Selma Calasans. O fantástico. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios, 132).
- ROSSET, Clément. O real e seu duplo. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo: L&PM, 1988.
- SANGSUE, Daniel. "Les vampires littéraires". Littérature. n.75. Paris: Larousse, 1989.
- SCHNEIDER, Michel. Ladrões de palavras - ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.
- SARTRE, Jean Paul. "Aminadab - ou do fantástico considerado como uma linguagem". Situações I. Trad. Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa/América, 1968. (Oí)
- SCHNEIDER, Marcel. "Le fantastique". La littérature fantastique en France. Paris: Fayard, 1964.
- SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: A poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981. (Col. Ensaios, 74).
- SONTAG, Susan. "A imaginação da catástrofe". Contra a interpretação. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- TODOROV, Tzevetan. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1975. (Coleção Debates, 98)
- . "A narrativa fantástica". As estruturas narrativas. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 14).
- VIRILIO, Paul. Estética de la desaparición. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Ed. Anagrama, 1988.
- WILLEMART, Philippe. "Uma contribuição teórica à leitura dos manuscritos para um inconsciente genético", In II Encontro de Crítica Textual. O manuscrito moderno e as edições. São Paulo: FFLCH-USP, 1986
- . " Argumentos para um novo campo de pesquisa". O manuscrito em Gustave Flaubert. São Paulo: USP, FFLCH, 1984.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADORNO, Theodor W. Teoria Estetica. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ANAIS 1o E 2o Simpósios em Literatura Comparada. (Org. Eneida M. de Souza e Julio C. M. Pinto). Belo Horizonte: UFMG, 1987. (vol. 1 e 2).
- ANDRADE, Mário. Obra imatura. 3.ed. São Paulo: Martins e BH: Ed. Itatiaia, 1980.
- ANTELO, Raúl. "A pesquisa no arquivo de Aníbal Machado". I Encontro de Crítica Textual. O Manuscrito Moderno e as Edições. São Paulo: FFLCU-USP, 1986.
- ANTOLOGIA de literatura fantástica argentina. Selección, estudo preliminar y notas de Alberto Manguel. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1973.
- ARTEAUD, Antonin. Van Gogh: el suicidado de la sociedad, para acabar de una vez con el juicio de Dios. Madrid: Espiral Editorial Fundamentos.
- BAJTÍN, M. M. Estética de la creación verbal. 3ª edición. Trad. Tatiana Bubnova. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARTH, John. "La literatura postmoderna". ESPACIOS de Crítica e Produccion. Buenos Ayres: Revista Fac. Filos. y Letras Univ. Buenos Ayres, n.4/5, 11 e 12/1986.
- BARTHES, Roland. Crítica e verdade. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970. (Coleção Debates, 24).
- Novos ensaios críticos/ o grau zero da escritura. Trad. Heloysa L. Duarte et alii. São Paulo: Cultrix, 1974.
- "Visages et figures", Esprit, 204 (XXI), julho de 1953, (No 07).



- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. 4a ed. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Ed. Cátedra, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, vol. 1)
- (Coleção Grandes Cientistas Sociais). Trad. e Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 7ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- BÍBLIA SAGRADA. Edição Revista e Atualizada no Brasil, Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro: 1969.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 13.ed. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1984.
- *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- *Sade y Lautréamont*. Trad. Marcia Cerretani. Buenos Ayres: Ed. del Mediodía, 1967.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 4a ed. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1986.
- BURGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones península, 1987.
- BRAGA, Rubem. "A gran Carmen". *Revista Belo Horizonte*. Belo Horizonte: junho 1940.
- CABANNE, Pierre. *Van Gogh*. Trad. M. H. Bairrão Oleiro. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.
- CASTRO, Moacyr Werneck de. "Mário de Andrade e os moços", In *Província de São Pedro*. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Ed. Livraria do Globo, 06/set/1946.
- CIDRAN, E. M. *Breviario de podredumbre*. 6 ed. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- CIXOUS, Hélène. "La fiction et ses fantômes—une lecture de l'Unheimliche de Freud". *Poétique*, 10. Paris: Ed. Seuil, 1972.
- DALLENBACH, Lucien. "Intertexto e autotexto". *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livr. Alameda, 1979.

- DELEUZE, Gilles. Foucault. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- ECCO, Umberto. Leitura do texto literario (lector in fabula). Trad. Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- . Obra aberta. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Col. Debates, 4).
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Trad. Salma T. Muchail. 4ª ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GENETTE, Gérard. Figuras. Trad. Ivonne Floripes Mantoaneli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- HABERMAS, J. "Modernidade vs Pós-modernidade". Arte em Revista. São Paulo: ano 5, n. 7, ago 1983.
- International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures. New York: Published by The Modern Language Association of America (MLA), 1970 a 1980. (02)
- JAMESON, Frederic. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". Novos Estudos. n. 12. São Paulo: CEBRAP, 1985.
- JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". Intertextualidades. Coimbra: Livr. Almedina, 1979.
- KRISTEVA, Julia. Semiótica do romance. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1977.
- LIMA, Luiz Costa. Mimesis e modernidade. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1980.
- LUDMER, Josefina. "Ante la ley (Derrida)". Palestra proferida pela Profª. Josefina na Universidade de Buenos Aires em 09.10.1985 (mimeo).
- LYOTARD, Jean-François. O pós-moderno. Trad. Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MIGNOLO, Walter D. "La figura del poeta en la lirica de vanguardia". Revista Iberoamericana. n.118-119. México: jan-jun 1982.
- A MODERNIDADE de Baudelaire. Apresentação de Teixeira Coelho. Trad. Suely Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- MONEGAL, Emir. R. Borges: uma poética da leitura. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980. (Cole-

- ção Debates, 140)
- PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. 2ª ed. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1980.
- . *O arco e a lira*. 2ª ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- . *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEQUENO Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. 13. ed. Rio de Janeiro: RRP Editorial Ltda., 1978, v.1.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Crítica e escritura", "Crítica e intertextualidades". *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 45).
- PISTORIUS, Georges. "Le problème d'influence selon Paul Valéry" in: *Actes 9 Congrès de la AILC*.
- ROSENFELD, Anatol et alli. "Vanguarda e Modernidade": Benjamin: uma controvérsia do nosso tempo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- SANTIAGO, Silviano. "As escrituras falsas são". *34 Letras*. no 5/6, Rio de Janeiro: 34 Literatura S/C Ltda e Ed. Nova Fronteira S.A., 1989.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio - ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 1988.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária (Polêmicas, diários & retratos)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Presença, 1987.

ANEXOS

## I. OS CONTOS

### 1.1. "ELVIRA E OUTROS MISTÉRIOS" \*

- I -

Chamava-se João e tinha herdado o nome do pai, um bêbado.

O sénior gostava do alcool e odiava tôdas as crianças do mundo, inclusive o filho; o júnior amava Elvira e detestava os mistérios.

Os outros meninos preferiam matar passarinhos, brincar de pique e gritar á sua passagem: "Olha o idiota! Olha o idiota!"

Mas não se incomodava. Aprendera com o pai que cada um gosta de uma coisa na vida. Ou aprendera com esta, porque aquele sempre se zangava quando ouvia a pirralhada gritando: "O bêbado tá chegando"...

Depois tinha Elvira, os passeios que faziam todos os dias á beira do lago. E êste era lindo, tão lindo como a relva que o cercava e os cabelos loiros de Elvira, que ás vezes acariciava, outras o vento, que êle não sabia de onde vinha e nem procurava saber. Havia tanta coisa que João não procurava decifrar! Mesmo os olhos de Elvira que se punham tristes e alegres de súbito, sem nenhuma causa aparente.

---

\* Conto publicado na Mensagem-Jornal Literário. Belo Horizonte: fev. 1940. Transcrevo estes e os outros textos sem realizar uma atualização ortográfica, uma vez que a julgo prejudicial para o contexto da textos.

-II -

Quando partiu do logarejo em busca de dinheiro para o casamento, não foi triste. Ela lhe dissera que o esperaria. E Elvira nunca mentia.

O tempo escoaria rapidamente e continuariam a ser sempre um do outro.

O pai não dissera nada, quando soube da sua resolução. Não bebeu menos naquele dia e não se esqueceu de dizer para a meninada da vizinhança: - "Macacada indecente! Cada um faz o que gosta e é com o meu dinheiro que eu bebo". Disse ainda muitos nomes feios, mas o filho já se fôra.

- III -

Do trem não trouxera recordação alguma. Não se assombrara com o engenho nem com os apitos da locomotiva, que até então não conhecia. Apenas achara o maquinista um pouco gordo para viver num lugar tão quente. Mas êle devia gostar da profissão, principalmente de puxar (sic) a corda do apito.

- IV -

Os anos fugiam céleres, enquanto que o dinheiro continuava pouco. Mas, nem por isso, odiava os patrões como os outros operários.

Quando êstes vinham doutriná-lo para a "Grande Revolução", contentava-se em dizer: "Todos os homens são bons, a seu modo, e gostam - de maneira diversa - de alguma coisa. O tempo nada vale ante o ideal".

Nessa ocasião o seu apelido oscilou entre "João-  
alguma-cousa" e "João-ideal". Mas êle continuava a res-  
peitar a maneira de agir dos outros e a odiar os misté-  
rios.

- V -

Aos domingos lia o jornalzinho da sua terra na-  
tal, sem reparar que era sempre a mesma coisa: ninguém  
matava, ninguém roubava, não havia bailes, as mulheres  
e os homens andavam direitinho, e o Padre continuava  
escrevendo contra a dissolução dos costumes. Não repa-  
rava porque dentro daquelas páginas brancas, cheias de  
pontos pretos, vinha apenas o lago, a relva e o vento  
desmanchando as ondas dos cabelos da sua amada.

- VI -

Naquele domingo, lia pela primeira vez o jornal.  
Os seus olhos já tinham crescido demasiadamente ante a  
notícia que êle teimava em não acreditar.

Só existia uma Elvira Soares. Mas devia ser ou-  
tra, aquela que iria se casar com Adolfo Correia.

- "Seria mentira ou os homens se tinham tornado  
maus?"

Por algum tempo se esqueceu de odiar os misté-  
rios e quiz negar o direito que cada um tem de fazer o  
que bem entende.

- VII -

Mas tudo se esvaneceu ante o seu olhar, porque  
era rico enfim. Possuía automóveis, tinha o respeito

dos homens, criados, vassallos, colares, anéis, uma grande corôa de diamantes para depositar na cabeça loira de Elvira.

- VIII -

Não foi longa a viagem. Os seus ouvidos se embriagaram, o tempo todo, com uma música suave e longínqua, enquanto os seus olhos fitavam docemente os homens que de longe vieram para lhe jogar pétalas de rosas.

Nada perturbava a suavidade do seu pensamento. Mesmo a meninada, que na rua Central, gritava, infernalmente, para alguém que êle não via: - "Olha o louco! Olha o louco!"

Caminhava a passos lentos em direção ao lago, onde encontraria a sua amada.

- IX -

Uma senhora, ao passar por êle, observou-o atentamente. Franziu a testa, abanou a cabeça e caminhou rapidamente para a companheira que, mais adiante, a esperava.

- "Pensei ser alguém (sic) que conheci"... Falava mais para si do que para a amiga.

- "Não sei o que estará fazendo agora..."

- "Foi um capricho"... deu uma risadinha, enquanto a outra senhora olhava para ela, sem entender nada.

- "Adolfo tem razão: sou muito caprichosa... Era um idiota e, no entanto, não consigo odiar-me por ter dito a êle que um dia o esperaria".



- X -

João encontrou o lago, a relva e o vento. Ainda era dia e via o céu juncado de estrelas e luas. Um punhado de luas.

Elvira vinha num bote, remando em sua direção.

Depois vieram outras. Havia tantas Elviras no lago! Tantas quanto as estrêlas!

- XI -

Quando o crepúsculo penetrou no seu pensamento, povoado de sonhos, João ainda não abraçara a última Elvira. Mas o lago, a relva, o vento, lhe pertenciam para sempre. Tudo se eternizara dentro d'ele. Enquanto o mundo, longe, já muito longe de seus olhos, continuava dar aos homens o martírio das horas que destroem e fecundam vidas.

## 1.2. "EUNICE E AS FLORES AMARELLAS" \*\*

*("E o quinto anjo tocou a sua trombeta, e viu uma estrella que do céu cahiu na terra; e lhe foi dada a chave do abismo". - Apocalipse - 9,1)*

Ella veio devagarzinho e, sem que eu tivesse tempo de senti-la, tomou conta da minha alma. Como todas essas melancolias que entram, á trahição, pela gente a dentro, e nos corroe aos poucos, não fez com que eu blasphemasse ou tivesse vontade de matar o primeiro sêr humano (ou não) que encontrasse pela frente. Deu-me apenas um leve desejo de arrasar todo o universo, utilizando-me de um numero infinito de pequenissimas dynamites.

Reflectindo um instante, isto é, não chegando a reflectir nessa possibilidade, fui para a minha casa.

Tinha uma grande esperança que a calma do meu quarto, o meu velho pijama de listas vermelhas e brancas, afugentassem a minha tristeza. Mas tudo foi em vão. Durante todo o tempo os meus olhos oscilaram entre as letras de um livro, que tirara a esmo na estante, e o retrato de Eunice, pregado mesmo em cima da cabeceira de minha cama.

Era um retrato a oleo, um pouco antigo, tendo como fundo uma estante de livros, onde Eunice, sentada

---

\*\* Conto publicado na Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.8, n. 128, maio 1941.

em uma cadeira colonial, folheava um album de gravuras. O seu rosto, ligeiramente melancolico, perdera pela minha arte aquella expressão sensual e algo maligna que tanto me atormentara em tempos passados.

Sem que eu percebesse a transição, pouco a pouco, letras e imagens se confundiram na minha mente. Não sabia mais si estava contemplando o retrato de Eunice no livro que estava lendo, ou si estava vendo gravuras no album que ella segurava nas mãos.

E o peor, é que a melancolia continuava a me atormentar cada vez mais.

Disposto a dar fim a tudo aquillo, fechei o livro e me estendi na cama á espera do somno.

Inutil tarefa! Levei uma hora mudando de posição, cansando os musculos, fatigando o cerebro, numa busca estafante de pensamentos menos intranquillos. Afinal, deitando-me com a cabeça para os pés da cama e repetindo insistentemente - "é preciso acabar com esta tristeza" - cerrei os cilios e dormi.

Dormi, mas não por muito tempo, ou melhor, não cheguei a dormir, porque sentia ainda a melancolia ver-rumando a minha alma e via, através das palpebras des-cidas, o retrato de Eunice. Não. Já não era mais o re-trato. Era a propria Eunice. De seus olhos desaparece-ra aquelle ar tristonho que os meus pinceis transporta-ram, um dia, da minha alma para o seu rosto. Estava na minha frente, os labios descerrados num sorriso sardo-nico, ostentando para mim as suas formas sensuaes e lascivas.

Os dedos crispados, vibrando de odio e desejo, caminhei para ella. Porém quanto mais avançava mais el-la se distanciava de minhas mãos e mais augmentava nos seus labios o sorriso sardonico.

Não poude me conter por mais tempo. Procurei na adega algumas garrafas de vinho e puz-me a beber allu-cinadamente. E bebi tanto, que grossas lagrimas de san-

que desceram pelo meu rosto abaixo, indo pingar, uma a uma nos meus dedos. Procurando fugir, com elles, das vermelhas gottas, me veio, sem que pudesse explicar, uma vontade irreprimivel de escrever á machina.

Mal eu sentara para escrever, já os meus dedos voavam sobre as teclas como si algum possante motor lhes estivesse impulsionando. Corriam sobre ellas com uma velocidade superior ao meu pensamento.

Quando tirei a primeira tira de papel da machina, o vento, que entrava por todas as janellas, carregou-a para a rua. Ancioso por alcançal-a, quiz correr, mas não me foi possivel. Ante os meus olhos se desenrolara uma cousa espantosa: as mesmas janellas que eu divisava na minha frente, as via no fundo da casa que, por signal, augmentava absurdamente. Debaixo destas ultimas, estava uma rua absolutamente igual á que sempre existiu na frente de minha casa.

Fiquei ainda mais aturdido quando descobri que eu já não era um, mas dois: onde ficavam as minhas costas estava superposto um ser perfeitamente identico a mim e que enxergava os mesmos objectos que eu estava vendo. (Que eu estava vendo? Como eu poderia affirmar si era eu ou o "outro" que estava enxergando as cousas que eu pensava ver?!)

Em outras circumstancias, que não aquellas, tenho certeza que não teria dado um passo e ficado inerte, esperando o final dos acontecimentos. Mas eu precisava agarrar aquelle papel de qualquer modo, pois si alguém o encontrasse a humanidade estava irremediavelmente perdida. Por isso, esquecendo uma das minhas facces, ganhei a rua pela primeira porta que encontrei e sahi numa corrida desabalada atraz do papel. Contudo elle estava ha muitos metros adiante de mim e por mais que eu corresse não conseguia approximar-me d'elle.

Extenuado, respirando, quasi que ruidosamente, parei por alguns minutos, desanimado de continuar a

perseguição. Não me demorei muito no arrependimento, que por um segundo me atacou, de não ter praticado os esportes da minha mocidade. Não. Logo abençoei a preguiça que me levou a cultivar a intelligencia, envez dos musculos. Ella me possibilitava a minha transformação numa veloz bicycleta "Bianchi", (marca, aliás, bastante reputada).

Tudo teria sahido de accordo com os meus calculos si, em meio ao caminho, não me tivesse espantado com o absurdo do que estava acontecendo. Um vehiculo não podia de forma alguma andar sozinho e, principalmente, subir uma ladeira. Esse raciocinio me fez voltar atraz na minha decisão e tornar á forma anterior, isto é, a ser novamente um homem. Em seguida peguei a bicycleta(sic), virei-a de guidon para baixo e, com os dedos, fiquei a girar uma das suas rodas.

Momentos depois, senti que era ainda um absurdo maior o que eu estava fazendo. Si eu tornara ao meu estado primitivo não existia mais nenhuma bicycleta. Porém, com espanto não menor, verifiquei que estava era rodando o dedo no ouvido. Causa que não era de muito boa educação. Sobretudo áquella hora, em plena Avenida. Meio constrangido por esse ultimo facto, sem saber o que fazer com o dedo, virei-me para uma pequena que passava a meu lado e gritei: salve ella!

Grande foi a minha surpresa quando, em vez de uma só resposta, me veio um "salve" sahido, simultaneamente, de milhares de boccas. Um tanto, envergonhado por ter chamado tamanha attenção sobre a minha pessoa, metti as mãos nos bolsos e comecei a andar de um lado para outro. Um pouco nervoso, devo accrescentar. Mais triste do que nervoso.

Mas, ai! Antes nunca tivesse collocado as mãos nos bolsos! Não teria occasionado para o mundo e para mim tantas tragedias! Á medida que eu caminhava, indo e vindo, mais a minha tristeza augmentava. Quando resolvi

a parar, afim de tomar um pouco de folego, a minha alma era um bouquet de flores amarellas, iguaes áquella que tanto incommodou o meu dilecto amigo Braz Cubas.

No entanto, a minha presença de espirito, que sempre foi superior a do meu querido Braz, levou-me a arrancar da alma as malditas flores e jogar aos homens as suas petalas.

Ao mesmo tempo que iam cahindo, iam-se multiplicando. E de tal maneira se multiplicaram que nada mais via a meu derredor do que caras amarguradas. E todas me olhando como si fosse eu o inventor das taes flores.

Isso fez com que eu não tolerasse o ambiente (sempre fui inimigo fidagal das melancolias e das accusações improcedentes) e tomasse um bond, onde o motorneiro, bigodes longos e pontas indicando o ceu, chorava inexplicavelmente.

Ao chegar á Serra, tive um grande allivio. Um bem estar indizivel passou por todo o meu corpo. Contemplei, lá embaixo, a cidade cheia de minusculos focos de luz, a tremer como se fosse lagrimas. E senti mesmo - porque não confessar - uma grande alegria ao pensar que sob aquellas luzinhas milhares de seres humanos estavam soffrendo. (Que diabo! Então só eu posso soffrer nesta terra?! Si quizerem, sigam o meu exemplo: tomem uma bebedeira e mandem a tristeza aos Quintos!)

Na Serra não esperei muito. Logo, com o apparecimento da madrugada, a estrela Dalva surgiu e nos puzemos a conversar. Contei-lhe tudo e ella se dispunha a consolar-me quando os homens vindos em bandos, da cidade, rodearam-me e, dando as mãos uns aos outros, romperam numa symphonia infernal de gargalhadas e risos.

A principio, meio atordoado com o que se passava, limitei-me a ouvir, de braços cruzados, aquella inesperada orchestra. Todavia não tardou muito a minha reacção.

Os meus nervos já estavam demasiado tensos com aquelle crescendo diabolico de casquinhas ironicas, quando notei, entre os que me cercavam, o rosto impiedoso de Eunice. Vendo-a o meu desespero chegou ao auge.

Tive vontade de lhe atirar no rosto as injurias mais pesadas que me viessem á bocca. Era demais. Outros poderiam rir impunes de mim, menos ella, que era justamente a causa de toda a minha amargura.

Ia articular o meu primeiro insulto, quando Eunice deixou-se levar por um gigante, mixto de gorilla e homem. Foram descendo lentamente a Serra. Ella, seios desnudos, a phisionomia toda contrahida pelo riso e elle serio, extremamente serio.

Atraz delles, numa longa e sinuosa fila, seguiram os outros homens. Iam de cabeças baixas, os rostos cansados, os olhos sem brilho, os passos incertos.

Novamente o silencio se fez. Os lyrios que tinham vergado, dolorosamente, as suas hastas, ante a estranha symphonia (musica) que acabavam de ouvir, voltaram ás suas primitivas posições.

Esperei que a calma me tornasse e, quando não mais me perturbava o eco das gargalhadas, retidas pelas montanhas que se estendiam á minha frente, voltei-me para a estrella e lhe falei, bastante emocionado:

- Aquella mulher é a unica culpada da minha tragedia. Antes de conhecê-la vivia tranquillo, no meu humilde atelier, sem ambições ou desejos irrealizaveis. Pintava animaes e flores e nunca, por um momento sequer, me torturara em levar para as minhas telas almas de seres humanos (porque os animaes e os (sic) flores tambem as têm e muito mais puras do que as nossas).

- Mas um dia Eunice penetrou no meu estudio e de lá não sahiu enquanto eu não a transportei para um quarto. Foi um trabalho doloroso e cansativo, de mezes, em que usei mais o espirito do que os pinceis, procurando dar alma a uma mulher que só possuia carnes.

- "Ao acabar minha obra, do meu ser antigo restavam somente musculos crispados e pensamentos dolorosamente melancolicos. O meu proprio espirito eu deixara naquella maldita tela.

"Você conhece, minha bondosa estrella, angustia maior do que a de passar os dias procurando, para um corpo que permaneceu o mesmo, uma alma que lhe foi roubada por alguem que tinha em mira apenas transformal-a em um instrumento diabolico?

"Si não fosse Eunice talvez eu nunca chegasse a caminhar de mãos nos bolsos, talvez não me entristecesse tanto nem fizesse soffrer os que se approximam de mim.

"Sei que você é minha amiga. Por isso lhe peço que faça desaparecer dos meus labios o gosto da carne dessa mulher.

"Não me deixe soffrer mais. Si não pode acabar com a minha tristeza tire a vida á Eunice".

Falei ainda por longo tempo, sem que ella dissesse nada (o mutismo foi sempre o seu peor defeito).

Ao termino de minha supplica, a estrella Dalva chegou-se mais para perto da terra, mais para perto de mim. Os seus raios penetraram pelo meu ser a dentro e, na sua voz de luz, prometteu-me tudo o que eu pedia.

Quando a madrugada fugiu levando a minha estrella, desci a Serra tranquillo. Levava a sua promessa, feita numa voz triste e algo commovida, que a minha magua seria desfeita e que, em qualquer dias destes, todas as minhas razões de ser hipocondriaco desaparecerão. Nesse dia - prometteu-me solemnemente - ella virá sem ser pressentida e dará apenas um empurrãozinho na Terra.

"E nunca mais - a sua voz ainda estava mais commovida - haverá flores amarellas nem Eunices nem mundos".



Satisfeito voltei para a minha casa e agora não sei si estou dormindo ou se foi o mundo que se acabou.

### 1.3. "MARINA, A INTANGÍVEL" \*\*\*

Antes que eu tivesse tempo de abrir a janela e gritar por socorro, o silêncio me envolveu completamente. Nem a minha própria respiração ouvia mais. Fechei a Bíblia, estendida na minha frente, e me pus à espera de qualquer coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina, a Intangível.

Apreensivo com a absoluta ausência de ruídos, na sala, levantei-me da cadeira e quis gritar. Não cheguei a dar um passo e tornei a assentar-me: eu não conseguiria romper o vácuo que descera sobre a madrugada. Os sons teriam que vir de fora.

Afinal, duas pancadas, longas e pesadas, que a imobilidade do ar fêz ganhar em volume e nitidez, ressoaram demoradamente em torno de mim, aumentando os meus sombrios pressentimentos. Vinham da Capela dos Capuchinhos, em cuja escadaria eu ajoelhava tôdas as noites, antes de me dirigir ao jornal.

Sentindo-me desamparado, balbuciei uma oração para Marina, a Intangível. E a prece, se bem que me deu fôrças para enfrentar a solidão que me cercava, ainda mais me prostrou. Duas horas haviam soado e não conseguira escrever um artigo sequer!

Não me impressionando com o fato da Capela dos Capuchinhos nenhum relógio possuir, segurei a cabeça entre os dedos, desanimado de persistir em minha tare-

---

\*\*\*. Conto publicado na Revista do Brasil. Rio de Janeiro: abr. 1944, p. 23 a 28.

fa. Os meus olhos alcançaram a cesta cheia de papéis amarrotados: produto de várias horas de infrutífero trabalho.

Desinquieta, movia-me na cadeira, olhando com um furor impotente as brancas fôlhas de papel, que não conseguia encher. Padecia uma sensação esquisita de inutilidade. O meu cerebro continuava vazio e eu não abrigava a menor esperança de que alguém me pudesse ajudar.

---

Tentando vencer a minha esterilidade, arremeti-me enfurecido sôbre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fôsse a mais absurda já imaginada por um homem. Entretanto, a minha revolta só fez crescer a dificuldade que encontrava em objetivar os meus propósitos. Quando as frases vinham fáceis e chegava a encher numerosas laudas, imediatamente descobria que me faltava o assunto. Estava escrevendo a esmo.

Uma porção de desculpas engendrei para relevar a minha inesperada inibição. Quis, inicialmente, culpar o silêncio da madrugada, a falta de um colega perto de mim. Mas não me convenci. E nos outros dias? Eu sempre permanecia sôzinho na redação, pois o jornal para o qual trabalhava era um vespertino e, lógicamente, só ocupava os seus redatores durante o dia. Apenas a mim faziam trabalhar à noite.

Procurava, sem resultado, convencer-me de que nenhuma importância havia naquela impossibilidade que me encontrava de escrever. Se o jornal nunca aproveitava, em suas edições, os meus artigos! Além de nada aproveitar, o diretor levava o seu capricho a ponto de não deixar determinadas as tarefas que eu deveria fazer

à noite. E, dêste modo, me obrigava a inventar, a procurar, ansiosamente, assuntos para os meus sueltos. Já descrevera, em volumosas reportagens, todo o trajeto que, diàriamente, fazia entre a minha casa e a redação, passando pela Capela dos Capuchinhos. Descrevera, ainda, com imensa ternura, em uma centena de crônicas, as roseiras do jardim do jornal. Um jardim pequeno, em forma de meia lua, com algumas roseiras e sêcas margaridas.

E por que me deixavam sòzinho na redação? Por que justamente eu? Por que?

--

Muito antes que me chegasse ao ouvido o surdo som das pancadas, eu já as aguardava. Uma enervante expectativa me avassalava. Não mais podia esperar. Que surgisse o que ameaçava vir! A qualquer momento esperava ser arrastado da cadeira e atirado ao ar. A ação da gravidade estava para ser rompida.

--

Novamente abri a Bíblia. Agora menos atribulado. O silêncio se desfizera e, apesar de saber que as horas estavam sendo marcadas por um relógio inexistente, tinha certeza que o tempo caminhava. E isto era importante para mim, que não desejava ficar suspenso, parado no ar. Poucas páginas havia lido, quando descobri um assunto. Iria falar sôbre o mistério de Marina, a Intangível. Também chamada Maria da Conceição. (Mudou de nome, ao fugir de Nova Lima com o namorado. Jamais lhe

teve amor. Dizem que era soldado e carregava no peito centenas de cicatrizes de várias revoluções. Nunca foi promovido).

Consequira até uma frase para iniciar o artigo. Quando, porém, ia escrevê-la, fugiu da minha pena. Abri a pequena janela que ficava ao lado da minha mesa e que dava para o jardim, a fim de melhor sentir o perfume da rosas. Talvez me ajudassem escrever. Mas, ao descerrar as venezianas, dei com a fisionomia de um desconhecido. Fitei-o de relance e, rapidamente, afastei os meus olhos para o outro lado. Aquela cara me incomodava terrivelmente. Quase tôda ela era ocupada por um nariz curvo, comprido, grosso e achatado. Voltei de novo a cabeça em direção ao desconhecido e encontrei-o encarando-me fixamente. Sem alterar a fisionomia, ou mover um músculo da face, disse-me:

- Você me chamou, José Ambrósio. Você me chamou.

Fiquei imobilizado, ao contemplar aquela cara sem movimento, tomando conta de todo o espaço da janela.

Readquirindo a presença de espírito, retruquei com vigor:

- Não o chamei, não o chamei. Pelo amor de Deus, não chamei ninguém.

E, evitando encará-lo, fiz-lhe sinal para que se afastasse. A sua figura, estranha e desajeitada, atormentava-me, prendia a frase que já começava a descer pela minha caneta.

Interpretando o meu gesto como um convite para entrar, deu volta e penetrou na sala pela porta principal.

Parou na minha frente e ficou me observando: o corpo franzino, vestido de brim ordinário, o nariz curvo e imenso; a face plácida. Já a frase se aproximava de minhas mãos. Desesperei-me, adivinhando que ele não a deixaria chegar à minha pena. Vendo ser ociosa qual-

quer resistência, dispus-me a atendê-lo.

- São versos para publicar. Você me chamou para trazê-los.

- Não chamei ninguém! Já lhe disse uma vez!

- Chamou-me, sim. Talvez não se recorde, tem andado tão doente!

Descontrolei-me(sic), ouvindo tão capciosa afirmação. Eu, doente! Deliberei evitar qualquer discussão com o meu incompreensível interlocutor:

- O jornal não publica versos. Se não publica os meus artigos, que são muito mais importantes!

Ato contínuo, saltei da cadeira, avançando para ele:

- Morra a poesia, morram os poetas! Estendi, com raiva e decisão, os meus braços para agarrar o seu pescoço. Ao menos aquele poeta eu mataria.

O desconhecido se afastou vagarosamente, cara impassível, sem qualquer demonstração de terror. À medida que eu caminhava, recuava cautelosamente, até que as suas costas encontraram a parede da sala. Aí, num último recurso para salvar-se, me fez um apêlo humilde:

- São versos para Marina, a Intangível.

Cai de joelhos a seus pés.

—

Tínhamos que publicar aqueles versos. Mas como? Passei o braço amistosamente pelo ombro do desconhecido e mais uma vez lhe afirmei que os donos do jornal, invariavelmente, jogavam fora as reportagens que, à força de sacrifício e persistente trabalho, eu elaborava noite a dentro.

Não pareceu dar grande atenção às minhas palavras e disse que estava em nossas mãos afastar todos os

empecilhos que se nos deparassem. Já que outros não publicariam os versos, nós mesmos o faríamos. Seria uma edição extraordinária do vespertino e tóda ela dedicada a Marina. Iríamos para oficinas e a imprimiríamos sòzinhos.

Achei boa a idéia, mesmo sabendo que o jornal não possuía linotipos, oficinas e eu nada entendia de composição gráfica.

Mas ainda não era tempo de pensar em pequenos detalhes. Pedi-lhe que me mostrasse os versos.

- Não os tenho aqui, nem em parte alguma, me respondeu.

- Como poderemos publicá-los, se êles não existem?

- Você os escreverá.

- Mas eu só faço versos bíblicos; sôbre vida de santos.

Não se deu por achado:

- São esses mesmos os que eu desejo. Marina vive num trecho da Bíblia. "Os seus cabelos são como os rebanhos de cabras que subiram do monte de Galaad".

- Todavia, não sei como escrevê-los.

- Vá olhando para mim e escrevendo, ordenou.

E, em seguida, fez sinais com as mãos. Gestos lentos, que, ritmadamente, cobriam e descobriam a sua cara plácida, imóvel.

Não conseguiu traduzir os gestos. Mas - coisa estranha! - sentia que o poema de Marina estava nascendo. Lindos e invisíveis versos!

- Estão prontos, disse. Agora poderemos compô-los.

Não obstante vêr o papel sem uma linha escrita, não tive coragem de contradizê-lo e o segui pela casa a dentro, em direção às oficinas.

Atravessamos a primeira porta. (Eu, com o papel branco nas mãos, andando de vagar para ganhar tempo,

procurando uma desculpa para tirar da cabeça d'ele a absurda idéia de se editar extraordinariamente o jornal). Não existiam oficinas, mas como dizê-lo agora? Deveria ter dito antes. Era tarde para explicações. Pensei fingir-me louco e sair dando berros, dançando pela casa a fora. Inútil! Aquêles homem não levaria a sério a minha loucura! como nenhuma outra.

Ao chegarmos ao último cômodo - uma velha cozinha - cuja porta dava acesso ao quintal, nela atravessei o meu corpo e gritei para o meu companheiro:

- É estúpido caminhar mais! Nesta oficina só se compõem versos bíblicos. E êste papel e (sic) uma odiosa mistificação!

- Os versos de Marina são sempre bíblicos, respondeu com calma, empurrando-me para o lado.

Abandonei qualquer idéia de resistência que por acaso ainda alimentasse e o acompanhei ao terreiro.

- Traga as rosas, disse-me, logo que chegamos debaixo de uma frondosa mangueira, plantada bem no centro do quintal.

Sem ânimo de formular uma objeção que me roía o íntimo, fui buscá-las e as entreguei. Estava aniquilado. Mesmo as rosas, que nunca eram arrancadas dos galhos das roseiras e se desfolhavam ao sabor do tempo ou do vento, não escapavam à virulência do desconhecido. E eu, passivamente, me entregava aos seus caprichos.

Êle as foi desfolhando, uma a uma, muito comprometido de seu trabalho. Rasgou cuidadosamente as pétalas e colocou-as no chão. Formou, com elas, nomes que não cheguei a decifrar, para depois dizer, numa voz baixa e firme:

- Os primeiros versos são feitos de rosas despetaladas e lembram o Paraíso, antes do Pecado.

- E os últimos? indaguei aflito.

- Não existem últimos, respondeu. E continuou a espalhar as pétalas.



Não podiam deixar de existir. Ele, porém, não dava importância à minha aflição. Segurava, pensativamente, o queixo em uma das mãos.

- Só falta o girassol, murmurou após demorado silêncio.

Mais uma vez a calma iria faltar-me. Primeiro, tinham sido as minhas lindas rosas, nunca tocadas por mão nenhuma. Agora, os girassóis - que não existiam e não podiam ser desfolhados! Avancei sobre o poeta de Marina, decidido a agredí-lo. Sem recuar, ele levantou os braços, longos e descarnados, para o alto, e os sinos começaram a tocar. Solenes e compassados.

Em seguida, vieram os frades capuchinhos. Saltaram rápidos o muro, soprando silenciosas trombetas. (Dez muros tinham saltado e ainda teriam que saltar outros dez). Mais atrás, vinha a Filarmônica Flôr de Lis, com os pistonistas envergando fardas vermelhas. Cada instrumento era tocado separadamente e sem música. Simplesmente soprados.

Encheram a noite de sons agudos, desconexos, selvagens.

Depois vieram os homens de caras murchas, abrindo desmesuradamente a bôca, como se desejassem cantar. E, no entanto, sem emitir som algum. Um dêles trazia, nas mãos, o relógio da Capela dos Capuchinhos.

Não me pude alegrar, constatando a sua existência, porque num andar, no meio da procissão, vinha Marina, a Intangível. Trazia no corpo um vestido de seda amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça um chapéu de feltro, bastante usado, com uma pena verde de galinha; os lábios excessivamente pintados e olheiras artificiais. Muito negras, feitas de carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com piedosa ternura. Por entre o vestido rasgado, lobriguei as suas coxas, brancas e bem feitas. Hesitei, por um instante, entre os olhos e as pernas. Mas, os anjos de asas de

metal, me atarpalharam (sic) a visão. As figuras começaram a crescer e a diminuir, com grande rapidez. Passavam velozes, pulando os muros, que se estendiam indefinidamente, enquanto os planos subiam e desciam. Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, indeciso entre os olhos e as coxas de Marina. Até que os linotipistas encerraram o cortejo. As (sic) linotipos vinham voando, ao mesmo tempo que êles compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais. Os impressores, auxiliados por compridas pernas de pau, encheram de papel o quintal.

O cortejo passou num segundo, e os muros, que antes eu via na minha frente transformaram-se num só. Quis alcançar o andor que levava Marina, mas atarpalharam-me os papéis, espalhados pelo chão. (Bateram os sinos e o relógio. Agora eu sabia que êste existia e que era sempre carregado por um sacristão).

Procurando livrar-me dos papéis, ainda vi, trepado no muro, o homem de cara plácida. Estava com os braços abertos e, triste, apelava para mim, sobraçando uma enorme Bíblia. Lia com uma voz compassada e grave: - "Eu voz conjuro, filhos de Jerusalém, pelas cabras monteses e veados do campo, que não perturbeis à minha amada o seu descanso, nem a façais despertar, até que ela se queira erguer".

Quando me desvencilhei dos papéis, estava sòzinho no quintal e nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir. Sabia, porém, que o poema de Marina, a Intangível, estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas de rosas, (miseráveis pétalas recortadas), e de sons estúpidos.

## II. AS CRÔNICAS

### 2.1. "AS PRIMEIRAS ILLUSÕES DE 1941" \*

1 - Deixe de ser teimoso! Nada de magicas por cima de mim! Esse negocio de novo anno não me illude não. Accordei tarde, não fui á missa, não tomei banho, não levantei com o pé direito. E já sei de tudo que me vae acontecer nesse anno que estamos começando: - escovar dentes, tomar banho, conversar nos cafés da Avenida, almoçar, trabalhar, jantar, trabalhar. Por cima disso tudo dividas, amolações, as mulheres bonitas não olhando nunca para mim e os amigos da "onça" me admirando cada vez mais.

Todavia nem por isso serei mais triste ou mais alegre. Já cheguei a uma idade em que se acceita tudo, até as mulheres feias e os camaradas que conversam duas horas com a gente para depois pedir duzentos reis para o bonde.

2 - Apesar do meu pessimismo fui para a Avenida na vespera do Anno Bom. Esperei calmamente que a meia noite soasse. Olhei para todas as pequenas bonitas que passavam, não me importando que ellas nem reparassem na minha presença.

A certa hora tive vontade de appellar para o Brão Mogol.

Não sei si os meus leitores o conhecem. Mas desde já fiquem sabendo, para seu governo, que nada no mundo se resolve sem que elle dê o seu parecer. Que aliás, são os piores do mundo.

---

\*. Crônica publicada na Revista Belo Horizonte. B.H.: a.8, n.125, fevereiro 1941.

Em todo o caso elle é um cidadão que mora (uns dizem que nas nuvens; outros, que debaixo da terra) numa cidade qualquer do mundo, possui uma grande fortuna em diamantes, noventa annos e quarenta mulheres.

De qualquer maneira, convem que estejamos sempre de olho nelle, afim de fugirmos ás suas desconcertantes artimanhas.

Si, por exemplo, caro leitor, a loteria lhe der a sorte grande, deve procurar saber immediatamente si ella não lhe foi dada por influencia d'elle. Si foi, é de sabia politica, que você dê esse dinheiro aos pobres ou a mim (que é a mesma cousa). Porque, em caso contrario, elle lhe trará uma "pitimba" daquellas.

3 - Mal eu acabava de pensar no famigerado Grão Mogol, quando elle chegou devagarzinho e bateu nas minhas costas. Não poude, vendo as suas barbas brancas e as suas mãos cheias de aneis, conter a minha surpresa. E gritei bem perto de suas barbas venerandas: - Ora, bolas! Que hoje até o Grão Mogol está contra mim! Só faltava essa!...

Elle não se incomodou com a minha hostilidade e me perguntou baixinho: - "O que lhe deu Papae Noel?"

- Ora, seu Mogol! Então você pensa que eu sou do tempo em que se acreditava em Papae Noel? Veja se não me confunda!

Ao que elle replicou de mansinho, com uma voz muito terna:

- "Você não acredita na vida? Quer maior mentira?"

- "Vá lá", seu Mogol. Confesso que pedi muito, que pedi durante o anno inteiro. E ganhei alguma cousa? Desillusões, sr. Mogol. Desillusões!...

- "Faltou-lhe fé, meu filho. Você pediu cousas impossiveis, pediu demais. Faz agora um pedido só, que tenho certeza que elle attenderá.

- "Tá bem", velho Mogol. Eu quero "Ella".

- Ella, quem?

- Pilulas! ELLA! Ella, simplesmente.

Nesse ponto, compreendendo o que eu queria, elle sacudiu a cabeça, coçou as barbas brancas, escondeu uma lagrima que estava indecisa nos seus olhos e disse:

- É por isso que Papae Noel não lhe attende nunca. Você só pede cousas impossiveis.

- Ora, seu Mogol! E o seu prestigio?

- Não adianta, velho Murilo. Tenho hoje noventa annos e quarenta mulheres e já tive quarenta annos e noventa mulheres. No entanto nunca consegui encontrar uma mulher que fosse "Ella". Todas eram parecidas, tinham qualquer cousa "Della", mas não eram "Ella".

Como eu me commovesse com as suas palavras e os meus olhos se enchessem de lagrimas, elle desviou os olhos para outro lado e continuou:

- Peça outra cousa. Alguma cousa que seja possivel.

- Então, meu Mogol, eu quero... eu quero... eu quero uma estrellá!

4 - "É preciso amar excessivamente o Homem, para procural-o" - disse um celebre misantropo.

Naquella madrugada do primeiro dia do anno eu sentia a mesma cousa. Sentia e não conseguia me libertar de uma grande e invencivel ternura pelos homens (Nesse "homens", ia mais mulheres do que homens).

Naturalmente a culpa era da madrugada, da lembrança daquelle anno que ficara para traz. Custara tanto a passar e fôra tão ruim. O que vale é que este será muito pior. E não o será somente para mim. Não, senhor! Para vocês todos, carissimos leitores. O Grão Mogol se encarregará disso.

Ora, si Elle não o fizer, vocês mesmos procurarão pelas suas proprias mãos cem mil motivos de infelicidade.

5 - Não, Claudio. Não quero saber de bebidas. Prefiro a madrugada, os gallos cantando nos terreiros, as mulheres dormindo e sonhando maldades.

"White Horse"? Eu sempre senti uma ternura imensa pelos cavallos. Principalmente pelos brancos, iguaezinhos áquelle de Napoleão.

- Ora, Napoleão não tem nada a ver com essa historia. Mandé um calice. Um só, porque sinão como irei para a casa a essa hora, nesse principiozinho do Acaba Mundo?

6 - Porém depois do quinto calice (que aliás era copo) no Acaba Mundo o mundo não se acabou. O principiozinho se dilatou interminavelmente. A noite multiplicou as estrellas, os gallos cantaram todos ao mesmo tempo e em rythmos syncopados. Somente as mulheres continuaram a sonhar maldades e a ignorar ainda mais a minha grande ternura pelas madrugadas.

7 - Prefiro ir a pé, Claudio. Esse ventinho fará bem a essa minha tristeza alcoolica.

- Talvez eu encontre Eunice, Elvira, Alzira, Carmen e mesmo o Grão mogul com as suas quarenta fieis mulheres.

Talvez até encontre a mim mesmo, perdido neste quasi principio do Acaba Mundo.

8 - Não. Não me encontrei nem encontrei a ninguém. Apenas o Zé Padeiro, que me levou na sua carrocinha de pão.

Bom amigo, o Zé Padeiro. Nunca me tinha visto antes e, no entanto, não se negou a levar-me, no seu vehiculo, até a um lugar qualquer, onde eu poudesse tomar um automovel.

Fomos caminho afóra conversando sobre cousas inuteis. Enquanto eu divagava sem methodo e subjectivamente, elle obedecia rigorosamente a um plano preestabelecido: cinco minutos de prosa, uma parada e uma observação: - "Agora vou entregar esses pães na casa de

d. Sinhá. Boa Velha.. mas tem umas filhas levadas dos diabos! Quando entram ás cinco, entram muito cedo..."

- "Eu já falei com o patrão, esse seu Elizario não paga a gente viva... Vá lá, presente de anno..."

9 - Não, Zé Padeiro. Prefiro as filhas de d. Sinhá. Porque quem entra ás cinco não tem tempo para sonhar maldades. E sabem amar, como eu, as madrugadas, os gallos cantando...

- Você, Zé Padeiro, é o unico homem no mundo que, acordado a esta hora, não ama essas cousas... Nem ao menos sabe que as mulheres estão sonhando maldades.

- Adeus, Zé Padeiro. Quando você encontrar com as filhas de d. Sinhá, diz a ellas que o Grão Mogol já avisou que anno de quarenta e um será bem pior. Mas que ellas podem estar tranquilladas, pois as madrugadas serão as mesmas, apesar de que muitos dos gallos serão outros. E que eu tambem serei o mesmo, preferindo sempre as mulheres que são filhas de todas as donas Sinhá do mundo, ás que dormem cedo para sonhar maldades.

## 2.2. "MARIA, DA FAMILIA DOS MONSTROS..." \*\*

- Ora, meu amigo! Eu não entendo de historias de amor! Você deve ter mil razões para se julgar com razão!

Eu já estava impaciente com aquella interminavel novella sentimental, que o meu companheiro de banco, um rapaz de 19 annos, me desfiava ha uma hora.

Fôra caiporismo meu quando, tomando aquelle trem para Betim, distrahidamente cumprimentei um cidadão, a alguns bancos na minha frente.

Nada justificava aquelle cumprimento: não conhecia o rapaz e nem queria encontrar conhecimento algum, durante a viagem. Desde que eu pisara a gare da Oeste, naquelle sabbado gordo, fugindo á alegria dos homens e a melancolia do Carnaval, firmara-me no proposito de passar quatro dias isolado do mundo.

No entanto, os deuses estavam com vontade de me contrariar. Ao gesto que eu fiz com a cabeça para o seu lado, o cidadão, que estava louco para desabafar suas maguas com alguém, investiu-se para mim e foi dizendo:

- O senhor trabalha em jornal, não trabalha? parece-me que estive com o senhor outro dia na "Folha de Minas", onde fui levar uma noticia de fallecimento...

Meio contrariado, concordei com o que elle dizia. (Oh! Deuses! Por que me deixaram concordar? Por que não puzeram nos meus labios uma desculpa qualquer ou não me fizeram descer na primeira estação?!)

---

\*. Crônica publicada na Revista Belo Horizonte. BH: a.8. n.127, abril 1941.



Ante a minha affirmação - paguei cara essa falsa affirmação - que me lembrava delle. O rapaz não fez cerimonia: sentou-se a meu lado e relatou, com uma minuciosidade diabolica, toda a sua odisséa sentimental.

Provou-me que apesar de Maria (era esse o nome da pequena) aparentemente parecer não gostar delle, tinha-lhe um grande amor. Que não voltava para os seus braços, simplesmente por orgulho e por causa de um seu primo rico, que a familia lhe queria impor como namorado.

Numa tentativa eloquente de demonstrar a affeição que os unia, contou-me mil detalhes e factos que gritavam ao cerebro mais entorpecido não gostar delle a famigerada Maria.

Esquecido que nos seus 16 annos, tambem amassei muito dos meus amigos com enfadonhas historias amorosas, esquecido que a cegueira do meu interlocutor é commum aos que amam e são desprezados, explodi:

- Já lhe disse: não posso ter uma opinião sobre o seu caso porque não entendo de historias de amor! Você deve ter mil razões para se julgar com razão! E eu, infelizmente, não tenho nenhuma!

Como elle fizesse um gesto de quem se vae retirar e pelo seu rosto passasse uma sombra de amarga melancolia, fiquei um pouco commovido e lhe expliquei, com certa ternura:

- Desculpe-me, sim? Estou hoje um pouco nervoso e o sacolejar monotono do trem augmentou ainda mais a minha irritação. Você tem toda a razão, Maria gosta imensamente de você e a familia della é formada pelas (sic) piores monstros que ja tive noticias.

Ante as minhas desculpas, elle voltou as boas e continuou com a sua cacetissima historia.

Ouvi, por longo tempo - quase que attentamente - os insuccessos amorosos do meu companheiro de trem. Mas quando elle, procurando nos bolsos uns papeis, disse-me

que iria recitar "uma (sic) humildes estrophes que fizera para Maria", pedi-lhe cinco minutos de atenção para ouvir a minha unica historia de amor:

- Eu tambem tive um romance parecido com o seu. Uma occasião apaixonei-me por uma pequena que, por sua vez, tambem morria de amores por mim. Tudo acabaria bem si não apparecesse em Belo Horizonte um primo de minha namorada, fazendeiro rico, que logo, apoz a sua chegada, apaixonou-se por ella. A familia da moça, formada de monstros como a da sua amada, preferiu, naturalmente, o candidato rico, obrigando a sua filha a romper relações commigo.

- Durante mezes procurei, inutilmente, entrar-me em contacto com a mulher dos meus sonhos. Porem ella fugia de mim fingindo não me amar mais. Em parte por orgulho, em parte pela sua familia.

- Mas sabe o que eu fiz?

- Metti os peitos. Fui a casa della, peguei-a quase á força, procuramos um padre e nos casamos.

- O senhor é casado? perguntou-me algo admirado, olhando para a minha mão esquerda que não ostentava aliança alguma.

- Casado e com oito filhos!

- Não é possível, o senhor tão moço! Parece ter no maximo vinte e cinco annos, disse com olhos arregalados.

- Vinte e cinco, hein!... Tenho cincoenta e dois annos e meio!

A expressão de espanto que elle demonstrou não se justificava nem ante um terremoto.

Como o trem já estivesse a uns metros da estação de Batim, peguei a minha mala e fui sahindo. Na porta ainda gritei, triumphante, para elle:

- E sabe com quem eu sou casado?

- Com a sua namorada, a Maria da familia dos monstros!

Não pude ver a sua cara porque elle não chegou á janella e o trem partia segundos depois, dando vaias no seu shá-shá ironico.

### 2.3. "EU, O GRÃO MOGOL E OS MANDARINS" \*\*\*

1

- Ora, que pergunta! Si gosto de alguma coisa na vida? Gosto sim "senhora". Gosto de mandarins, de me despedir de alguém da janella de um trem e de esquecer.

- Esquecer o que? - perguntou, algo despeitada.

- Os mandarins.

- Ante a minha resposta ela não se conteve mais e derramou sobre mim toda uma raiva, ha muito tempo contida:

- Pensei que você fosse dizer que gostava de mim! Não importa, ha outros que me querem. E muitos, ouviu? - seu borrabotas, seu poeta de meia pataca!

E foi saindo, gesticulando, os olhos injetados de odio. Deu alguns passos e ainda gritou, com um arzinho de despreso:

- Poeta... Poeta! Aos quintos com a poesia e os poetas!

Perplexo por aquela inesperada agressão, quis ainda conciliar as cousas:

- Espera um pouco, Eunice. Desculpa-me, sim?

- Não desculpo, não!

Depois meditou um pouco, parada no meio do passeio e, com um jeito de quem está disposta a entabolar negociações, indagou:

- O que você quer?

---

\*\*\*. Crônica publicada na Revista Belo Horizonte. Belo Horizonte: a.8,n.130, julho 1941.

- Não, Eunice. Não se vai embora assim. É pouco educado... depois, você é uma pequena gentil... Nunca esperei que me pudesse abandonar sem um adeus. E a mim que gosto tanto de despedidas!

- Vá para o diabo com os seus mandarins e despedidas!

2

Fiquei embasbacado por muito tempo, no meio da rua, com a falta de educação de Eunice. Depois dei de ombros e continuei o meu caminho. Bem eu não chegara á esquina da "Rex", topoi com o meu mandarim. Ou melhor, com meu primo, que tambem já fôra mandarim.

- Pelo que vejo na China nem as castas conseguem escapar aos revezes da sorte, disse eu, como principio de conversa.

- Muito engana o senhor! Primeiro, porque não estamos na pequena de tranças! Não é mesmo China, mas em plena Av. Afonso Pena (a proposito: olha aquela do barulho?)

- Do barulho, retifiquei.

- Aos diabos com a complicada lingua do zarolho Camões!

- Zarolho, não. Cego...

- O senhor deixa ou não me deixa falar?! gritou ele indignado.

- Pois, não. Eu estava apenas ajudando-o...

- Vá ajudar a vó! Mas como ia dizendo...

Ah! segundo, porque não foi absolutamente por um revez da sorte que passei de nobre chino a um simples cidadão, com direito a voto e a falar mal do governo...

- Então o senhor é da oposição?

- Não! Gosto muito do governo e das violetas.

- Por que não das papoulas e flores-de-lotus?

- Ora, o senhor é bem bestinha... Si foi justamente por causa das violetas que deixei de ser mandarim!

- Não é possível! Si ainda fosse pelas papoulas. Pelas papoulas, brilhando á luz da lua!...

- Não venha com poesia... O senhor pode calcular o suplicio de uma pessoa que, após ter levado ás narinas um bouquet de violetas, nunca mais consegue tolerar o titulo de mandarim!

- Não. Imagino apenas o suplicio de quem cheirou semelhantes flores e não consegue chegar a ser mandarim...

Nesse ponto o meu interlocutor não suportou mais as minhas replicas e, passando o seu rabicho pelo meu pescoço, mandou-me para o palacio do Grão Mogol, que fica um pouco acima das nuvens.

### 3

Insipido lugar! Maldito mandarim. Si não fosse você a estas horas estaria no inferno, que é muito mais comodo e sossegado do que este palacio. (Pelas leis gramogolinas as vitimas dos pagãos chineses têm direito a um lugar no paraíso de Grão Mogol).

- Que tivessem direito ao inferno!

### 4

No palacio daquele senhor, encontrei todos os meus credores, agiotas e mulheres casadeiras desse outro delicioso mundo, que em má hora fui obrigado a abandonar. Nem um passo sem ter que assinar uma letra ou namorar uma pequena, já com os proclamas de casamento nas mãos.

Não. Não era possível continuar assim. Fui procurar o meu anfitrião e, mesmo nas suas respeitaveis

barbas, o ameacei:

- Ou acabam com os agiotas, com as notas promissórias e com as mulheres casadeiras, ou faço a greve da fome!

5

O Grão Mogol, muito bom sujeito, não deixou que eu passasse fome, sancionando um decreto proibindo a existencia daquelas incomodas pessoas.

Um mês depois, procurei-o novamente;

Não é possível, senhor, viver num mundo onde não existem notas promissórias, agiotas e mulheres casadeiras! Esse negocio de pedir dinheiro emprestado sem juros, sem documento e namorar indefinidamente uma moça sem, ao menos, uma insinuaçõzinha de matrimonio, mata qualquer cidadão bem intencionado!

Após olhar-me demoradamente nos olhos, ele disse apenas:

- Volta para o mundo e continua a "chatiar" mandarins, porque aqui no meu palacio não temos paciencia de comer arrôes com palitos nem de aturar sujeitos da sua especie.

Disse e mandou-me novamente para este ignobil mundo, cheio de notas promissodias(sic), agiotas e mulheres casadeiras.

6

É por isso que, agora, em seguida ao meu retorno, penso que estou conversando com o primo do primo do meu mandarim. Porque esse não gosta de violetas nem de pequenas de tranças. Mas de uma mulata que não se chama Maria nem gosta dos soldados da cavalaria.

#### 2.4. "LADRÕES MINEIROS" \*\*\*\*

Madrugada. Silêncio das madrugadas de Belo Horizonte e um cheirozinho insistente de magnólias. Não sei porque tanto perfume e tanto éco! Olho para o passeio do outro lado da rua e não vejo ninguém. Que diabo! Estava ouvindo passos. É o éco. Aqui nas montanhas vivemos de éco. Por isso somos tão fechados. Esse negócio de gritarmos para a humanidade que fica do lado de lá e a Mantiqueira nos devolver impiedosamente a nossa voz, faz com que passemos a vida nos alimentando dos nossos próprios sentimentos.

- Pior é que esqueci a chave do portão. Pular o muro, depois de tanto chope, é um bocado duro.

- Não, seu guarda. Moro nesta casa. O senhor acha que se eu não residisse nela, saltaria o muro na sua frente?

- Olha, moço. Não vou nessa conversa, outro dia abordei um camarada que retirava o pneumático de um carro e lhe perguntei o que estava fazendo. O cínico me respondeu:

- Estou roubando a roda.

- Achei muita graça na pilhéria, pensando ser êle o proprietário do auto e deixei que, calmamente, levasse o pneu. Depois, quando apareceu o verdadeiro dono do automovel, e o encontrou suspenso por um "macaco", foi aquela pitimba: Uma queixa á Superintendencia\*

---

\*\*\*\*. Crônica publicada na Revista Social Trabalhista. B.H: Veloso & Cia Ltda., dezembro de 1947.



e uma reprimenda em regra por cima de mim. Vamos lá, os seus documentos.

- Jornalista? Desculpe-me. O senhor me compreende...

Compreendi e saltei o muro.

- Será que essa maldita empregada não acorda?

- Calma, Maria! Sou eu. Não grite, por favor!

Mas já era tarde, meu pai aparecera á janela, empunhando a reliquia da família: um respeitavel trabu-co que pertencera ao meu bisavô.

- Ah! é você? Que besteira! Você não tem vergonha de viver metendo a cara com as empregadas?

\*\*\*

O ladrão mineiro é humorista. Nós todos o somos. Tanto que, em Minas, nunca se sabe se um ladrão está roubando ou se divertindo apenas. Daí os enganos frequentes de um cidadão honesto passar, por alguns momentos, como perigoso "lunfa".

O ruim é que essa coisa de escapar de ser tido como gatuno e terminar com ficha de conquistador de mulatas não tem graça alguma.

No entanto, aquêles ladrões que penetraram, ás quatro horas da tarde, na casa do conhecido advogado da cidade, não encontraram nem ao menos Restituta, uma bella "morena" - encanto permanente dos elementos da Fôrça Policial e dos estudantes que frequentavam a rua Paraíba.

Penetraram tranquilamente na casa - muito tranquilos, como se tivessem o hábito de fazer aquilo todos os dias - coaram um cafézinho, fumaram charutos encontrados na sala de jantar, fizeram uma trouxa com objetos de valor e se prepararam para dar o fora.

Nisto apareceram os donos da casa e dão o alarme de "pega o ladrão".

Nem se perturbaram os "amigos do alheio". Largaram a trouxa e saíram gritando pela rua afóra, acompanhados por numerosos populares: "Pega ladrão! Pega ladrão!"

\*\*\*

João Isidoro tinha uma boa "ficha" na policia. Bôa demais. Suas entradas, como ladrão de "penosas", nos distritos policiais, eram constantes. Para evitar as suas constantes hospedagens na Pensão do Estado, procurou especializar-se, sem resultado, em outra modalidade de roubo. A primeira tentativa que fez, roubando a perna de borracha de um aleijado, durante o sono do pobre mutilado, redundou num grande fracasso. Passou várias noites preocupado com o destino que daria a semelhante objeto e outros tantos dias procurando vendê-lo, sem sucesso.

Após essa façanha malograda, desapareceu. Por muitos meses ficou esquecido, sem frequentar o noticiário dos jornais.

No seu retiro forçado, passou o tempo ensinando a um robusto perú uma arte nova e difícil. Quando terminou o "curso", caiu em campo com a ave. Vendia-a de tarde, justamente na hora do jantar, e á noite, pulava o muro da casa do comprador e, a um assovio seu, o perú, que estava bem ensinado, voltava para as suas mãos.

Acontece que êsse quase descobridor do motucontínuo, cai na asneira de vender a ave numa "república" de estudantes. Estes, ao contrário dos outros compradores, não se perturbaram com aquela transação á hora do jantar. Mandaram preparar, imediatamente, a ave para uma ceia.

Quando o desditoso "lunfa" voltou, á noite, para buscar o seu discípulo, cansou de assoviar. Pulando o muro, teve a desilusão de encontrar da sua amada ave sómente as penas. E a um guarda, que o encontrou banhado em lágrimas, queixou-se com amargura, dizendo ter sido miseravelmente roubado por uns estudantes...

\*\*\*

Em Nova Lima, onde está situada a Mina do Morro Velho, ás horas tantas, em qualquer dia da semana, tudo pode acontecer... Até um inglês, lá residente ha mais de trinta anos, falar bem o português...

Contudo, isso não nos interessa. O fato é que, quando passeava com a sua namorada, em rua central daquela cidade, numa dessas noites cálidas de fim de verão, muito propícias a arrulos amorosos, Antonio Diegues, mais conhecido por Nonô, foi, repentinamente, interrompido no meio da doce frase que dizia á sua companheira.

Ao brado enérgico de "a bolsa ou a vida", Nonô estacou aturdido. Olhou, quase que demoradamente, para os três mascarados (dois dêles estavam vestidos de mulher!), empunhando ameaçadores revólveres, e murmurou desconsoladoramente:

- A vida, porque dinheiro não tenho aqui.

- E em casa? indagou um dos assaltantes.

Diegues levantou os olhos para a namorada, mais com vergonha dela que com terror de seus agressores, e respondeu gaguejando:

- Em casa... em casa... em casa tenho três mil reis...

\*\*\*

Durante meses a polícia de Belo Horizonte fez tentativas infrutíferas para identificar um gatuno que, sistematicamente, após assaltar qualquer residência ou estabelecimento comercial, deixava como sinal de sua passagem um tóco de vela.

Todavia, num de seus assaltos, o "homem da vela" - como passou a ser conhecido - deixou, em cima de uma mesa, a impressão de seus pés.

Pista quase inútil para a polícia, se um dia não tivesse sido prêso, por espancamento de um menor, determinado indivíduo. Um dos "tiras", a título de brincadeira, mandou-o tirar os sapatos, pilheriando para um seu colega: - "Quem sabe é êsse o "homem da vela"?"

Riram-se muito e se espantaram ainda mais quando a Seção de Identificação lhes comunicou que aquela impressão "plantar" era idêntica á do tão procurado arrombador.

O delegado que presidiu ao interrogatório do prisioneiro, e que há muitos meses vivia impressionado com o mistério que cercava as atividades do famoso "lunfa", quis saber a significação do símbolo da vela, sempre deixada como indício de sua passagem. Calculava que ela fosse o cartão de visitas do habilidoso ladrão.

Por isso, antes de procurar saber qualquer outro detalhe, indagou muito interessado: "Por que você deixava sempre uma vela em todas as casas que assaltava?"

Muito natural, sem demonstrar nenhuma admiração pela pergunta, êle respondeu:

- Prá lumiar, seu delegado. Num sei trabalhar no escuro...

\*\*\*

### III. ENTREVISTA COM MURILO RUBIÃO \*

#### Preferência pelo conto

Em primeiro lugar por ser um gênero sintético. Como a minha tendência é fazer uma literatura magra, bem contida, o conto me dá mais margem para fazer este tipo de literatura. Sempre minha preocupação foi fazer um texto mais longo, para ir depois cortando, deixando somente o essencial. E isso me seduz muito no conto, esta necessidade intrínseca. Num romance isto seria mais difícil. A não ser que se fosse emagrecendo e se transformasse num conto.

#### Sobre uma escrita fantástica

Eu acho que existe uma escrita fantástica e sem ela este tipo de literatura não é possível ser feito. Também o fantástico exige até uma linguagem muito enxuta. Os símbolos têm que estar bem escondidos dentro da linguagem, nada muito exposto. O fantástico tem que ter uma autonomia também da linguagem. Ele vive num plano, mas sem a linguagem... é impossível ele sobreviver, porque agora, para que desfrute de toda sua plenitude, é preciso ter uma linguagem muito simples. O Guimarães, que não deixa de ter muito do fantástico... mas aquela linguagem do Guimarães não se prestaria muito ao conto fantástico, por exemplo. Ela, no romance, ainda consegue o (inaudível) Grande Sertão, mas sempre a linguagem do Guimarães atrapalha um pouco a leitura, porque ela é muito rica. O enredo do Guimarães Rosa é muito secundário; o que é importante nele é a linguagem, enquanto que no fantástico ela é muito rica e muito importante.

---

\*. Suprimi, nesta transcrição, as minhas interferências, preferindo ressaltar, dessa forma, as idéias de Murilo. A entrevista foi realizada em Belo Horizonte, em 12 de agosto de 1990. Os destaques são meus.

Ele não pode sofrer o tratamento de uma linguagem de laboratório, como uma linguagem mais importante que ele. Ele tem que ser mais importante do que a linguagem.

### **Murilo e o Surrealismo**

Tive uma simpatia pelo movimento, mas não na década de 30, porque eu praticamente comecei em 39. Minha literatura vem de antes. Mas eu sempre acompanhei com muito interesse o movimento surrealista na França, na Europa. E todo livro que conseguia, com uma grande dificuldade, era muito difícil encontrar livros sobre os surrealistas. Acho que em toda parte, em linhas gerais. Mas de qualquer forma, sempre tive grande simpatia por escritores que praticavam, de certa forma, o Surrealismo, antes do movimento surrealista, a contribuição que eles deram... inclusive o próprio Machado. O Machado tem muita coisa surrealista. Se ele tivesse aparecido anos depois, talvez se falasse que ele era influenciado pelo Surrealismo. Mas as minhas tentativas dentro do Surrealismo foram limitadas. Logo o fantástico me envolveu, mas... só que o fantástico está muito ligado ao Surrealismo.

### **O desencantamento**

Tive uma influência muito grande das histórias de fadas que estiveram sempre muito presentes na minha infância; então, também é uma das heranças que eu tenho na minha literatura e depois a própria vida, em certos lados da vida, certa margem da própria vida em que tudo é feito para sufocar este encantamento. Mas ele consegue sobreviver, mesmo em pequenas doses ele consegue sobreviver.

## **A questão religiosa**

Eu também tive, até os 15 anos, muita influência religiosa. Mas exatamente isto me sufocava. Tive que me libertar da religião e de Deus para me sentir livre.

## **Função da literatura fantástica**

Há sim, sem dúvida, uma formação de grande dependência da literatura em geral. Esta fruição talvez seja menor no fantástico do que na literatura em geral. Porque, talvez eu não saiba me exprimir bem, esta importância do fantástico, como um tipo de literatura independente. Ela tem às vezes um fundo religioso, sendo que ela é anti-religiosa. Ela tem muita influência da feitiçaria, uma influência aparente de todas as coisas. Ela é contra isto. O fantástico é contra. O fantástico pode ser, às vezes, muito mais mágico do que religião, ou do que a feitiçaria, por exemplo. Ela (literatura fantástica) não joga com a ideologia religiosa, de maneira alguma, porque ela é anti-ideológica.

## **Literatura e sociedade - a subversão**

Engraçado, a utilização do fantástico para uma literatura que é subversiva foi muito a propósito, que era para disfarçar um pouco... O fantástico ajuda muito, porque ele é extremamente subversivo, extremamente ideológico, e anti-ideológico.

Mas o interessante é o seguinte. Isso acontece muito com os jovens ainda em formação. No primeiro contato com a minha literatura, em especial *O Pirotécnico*, no conto "A cidade", por exemplo, chegam a achar que na época da ditadura, o conto parecia que não tinha nascido na época da ditadura, quando o conto já tinha passado pelo Estado Novo, que era a mesma coisa.

Então, a permanência da constatação política é atemporal, sempre existiu.

### **Epígrafes bíblicas e o processo de criação**

A Bíblia tem muita importância nas minhas histórias. Às vezes a epígrafe é uma continuação, e é o que acontece mais, da história; às vezes é uma explicação da história e, geralmente, eu escolho a epígrafe depois de ter feito o conto, ou quando já estou bem adiantado no conto, eu vou abrindo a epígrafe e há, sem dúvida, uma grande afinidade da minha literatura e o Velho Testamento. O Novo Testamento não tem nada, absolutamente nada. A não ser o Apocalipse. Mas o Apocalipse é um capítulo do Velho Testamento que incluíram. Me parece até que o incluíram como uma citação posterior, mas é inteiramente como se fosse o Velho Testamento. O Velho Testamento é muito mais cheio de coisas... aquelas profecias... aquela coisa caótica... é muito rico.

### **Tradição literária no Brasil**

A literatura brasileira é muito pobre, porque, infelizmente, nós saímos de Portugal, de uma cultura pobre. Se fosse uma presença espanhola... Daí as vantagens que levam os latino-americanos. Fizeram esta literatura fantástica justamente pela riqueza, só marcada lá pela presença de Cervantes, e nós sofremos a presença de Machado de Assis. Agora, temos uma poesia rica, porque a poesia de Portugal era muito mais rica. Camões, Bocage... Mas a prosa brasileira é muito pobre e ela se vale muito da cultura européia. Se fosse só da cultura brasileira, o escritor nosso ou só imitaria o Machado de Assis ou não ia fazer nada. Nos ajudou muito a literatura francesa, a influência da literatura francesa no Brasil na época de Machado; era uma força muito grande e o Machado era um berço de in-



fluência, inclusive latina, grega, mas ele também teve muita influência francesa.

### **Poemas e poeticidades na prosa**

Eu escrevi quando era rapaz na primeira vez. Mas era muito ruim. Não tinha vocação poética nenhuma. Fazia poesia porque os outros rapazes faziam poesia... Meu caminho seria o conto mesmo. Mas há um lado poético muito grande na minha prosa. (...) Talvez o que tenha sido bom para a poesia eu passei para a prosa. Inclusive, dentro dos meus contos eu sentia sempre presente a poesia, sempre presente. Como se eles também tivessem uma inspiração poética.

### **"Marina, a intangível"**

Também mostra o meu fracasso como poeta. Para eu me expressar poeticamente, eu tinha a Bíblia, tinha uma porção de recursos, os botões de rosas e não a palavra, menos a palavra.

### **Publicação em jornais, revistas - O cronista**

Tive (publicação frequente em jornais), mas com a publicação de contos mesmo, porque eu trabalhei inclusive em jornal. Nele, minha atividade era medíocre, minha preocupação era mesmo a literatura. O jornal era mais um meio em dois sentidos: um era a possibilidade financeira de sobreviver e a outra era ter contato permanente com a palavra.

Eu fiz no jornal de tudo... até matéria policial eu fazia. E depois eu fui para o rádio também, que foi, para mim, mais um emprego do que outra coisa. Os jornais já acabaram... o existente ainda é pouca coisa, que é o Estado de Minas. Mas há muita matéria sem assinatura. Não se usava assinar. Até pelo

contrário, os diretores e secretários do jornal tinham uma ojeriza de assinar. Podia ser um bom repórter que não deixavam assinar. Quando o sujeito assinava, como é o caso, por exemplo, do Rubem Braga, que começou a fazer reportagem sem assinatura aqui no Estado de Minas, no Diário da Tarde, quando eles viram que podia assinar, ele foi logo jogado como cronista, porque só os cronistas podiam assinar. Eu não.

Eu fiz crônica também em revista, e no próprio jornal. Mas eram crônicas que poderiam ser transformadas em contos. Eram contos frustrados. Mas eu não conseguia fazer uma crônica que não fosse de ficção. (...) é praticamente impossível (ir atrás desse material). Eu não guardei. À parte do jornal eu não guardei, não. Conservei apenas os contos, mas que eu não publiquei posteriormente porque ainda não eram fantásticos. Eram o caminho para o fantástico apenas.

#### **O começo da literatura fantástica e os recortes**

A minha literatura começa nos contos d'O ex-mágico. E depois, fui trabalhando mesmo que tirei o Pirotécnico... Na publicação da Abril (Literatura Comentada) estão praticamente todos os contos meus, inclusive d'O ex-mágico, d'Os dragões, que foram transformados no Pirotécnico. Alguns, claro, ficaram de fora, estão de fora. Já O convidado, não comecei a fazer contos para O convidado e não publiquei nada... pouca coisa em jornais, em publicações fora do livro. Foram feitos mesmo até para o livro. Se bem que eram contos que eu vinha trabalhando há muito tempo e antes do convite da editora para escrever um livro. Mas eles caminhavam para um livro, mesmo autônomos.

#### **As modificações nos textos**

Em "Marina, a intangível" houve modificações só mesmo na linguagem, porque foi um conto que me marcou muito... Então

eu não tinha muito o que mexer nele. E ele já era bem caótico, a história é bem caótica, bem diferente de meus outros textos. É um conto que não causou muita espécie; muito pouca gente se ligou a este conto. Eu gosto muito do conto. E eu não sou muito de gostar. Gosto de alguns contos e "Marina" é um deles.

### **Inspiração poética e enxugamento do texto**

Às vezes o sonho(serve de inspiração), como é o caso da "Epidólia". A "Epidólia" nasceu de um sonho... que não é muito comum eu tirar do sonho. Geralmente o sonho, na minha literatura, é diurno; raramente é noturno, como é o caso da "Epidólia". Mas do pequeno pedaço do sonho é que eu passei a trabalhar o conto e comecei a inventar outras coisas, outros incidentes que foram criados fora dos sonhos. Mas, às vezes, é uma primeira coisa; tem que ter alguma coisa para detonar. Detonada com uma coisa ocasional, aí entra o conto... e vem a história.

E o trabalho de refazer o conto, de refazer a linguagem me ajudou muito a aperfeiçoar a história, torná-la mais coerente, tirar muito o acessório, tirar coisas que não têm nada a ver com o conto. Essa tendência que o escritor tem de falar mais do que deve, de inventar mais do que deve. A história exige muita unidade e muita independência. Ela não pode andar se esgueirando, saindo para outras histórias. Aí, já ela se perde.

### **Um livro no prelo - uma novela...**

É uma novela que há muito tempo atrás eu venho escrevendo e... há uns dois anos atrás eu estive praticamente o tempo todo por conta dela e em conversa com uns amigos. Estaria trabalhando nesta novela que é muito antiga, a história já é muito antiga, e saiu uma vez no jornal que eu estava trabalhando num romance. Não, é uma novela. Uma novela que era inicial-

mente um conto. "O convidado" participava de uma outra novela: é um pedaço de uma outra novela - O navio. E também O cavalo verde, que é o Sr. Úber e o Cavalo Verde, eu tinha uma história inicial de um camarada que se transforma em cavalo e aí começou a surgir... Mas o negócio foi aumentando de tal maneira que eu comecei a trabalhar como novela, porque transcendia ao conto. Já "O convidado" praticamente eu tirei e encostei o resto da novela; d'O Navio também está encostado. O convidado é onde eu reuni meus últimos contos. Aí eu mexi em todas essas novelas. Principalmente essa d'O cavalo verde que está mais adiantada e me dá esperanças de ser uma novela bem razoável. Sr. Úber e o cavalo verde. Úber é como se fosse o masculino de úbere. Que não existe (o cavalo verde). Quando eu falava que o cavalo verde não existe, não existia até ser escrito. Depois de escrito ele passa a existir. Para mim já existe.

#### **A história d'O cavalo verde**

Um homem do povo, um camarada, que é vigia de uma construção. Eu não conto o início da história, mas no decorrer da história eu acabo contando por que ele era vigia de construção, por que não podia tirar a Carteira Trabalhista: porque um companheiro dele tinha dado um desfalque nos correios numa cidade do interior e ele foi envolvido na coisa sem ter culpa. Ele fugiu e veio para cidade e foi guardar o dinheiro... Todo ideal dele era ter uma bicicleta. O ideal supremo era ter uma bicicleta. E foi embora guardando aos pouquinhos. Quando juntou um quantia que dava para comprar uma bicicleta, ele vai a uma casa, mas se engana. Invés de ir numa casa que vendia bicicleta, ele foi no sétimo andar de um prédio, numa empresa que era de cosméticos. E foi chegando assim, foi entrando. Ninguém atendeu. Ele chegou até a sala do diretor da empresa, que o recebeu muito bem. Era uma empresa que já estava indo para a falência e ia pouca gente, e o diretor desejava falar a sós. Adorava ter alguém para ouvir as bobagens dele, as histórias dele.

Aí o Sr. Óber, que é este senhor, porque ele também não era senhor, pobre diabo... mas chamavam ele de Sr. Óber. Então ele viu que estava enganado e disse: "- Olha, eu me enganei, eu estou atrás só para comprar uma bicicleta." "-Mas precisa de uma ninharia para comprar uma bicicleta! é um suicídio comprar uma bicicleta. Um cavalo é muito mais importante, é uma coisa muito mais natural. Andar pelos prados a cavalo..." O pobre ficou ali espantado. E quando ele ficou livre do diretor da empresa, o diretor falou: "- Olha, o senhor apareça sempre aqui para conversar." Ele falou: "- Não voltarei nunca mais aqui." Um dia ele está na rua e encontra este sr. diretor da empresa e pega no cara e: "- Vamos lá para o escritório. Pô, você não apareceu!" E ele começa a aparecer todos os dias. Pega, arranja um cargo para ele: diretor também da empresa. Ele era o diretor geral coisa nenhuma, não estava empregado coisa nenhuma, não tinha dinheiro para pagar. E o pobre chorou, pôs o dinheiro que ele tinha todo para a bicicleta na roupa. E um dia ele está conversando com o diretor geral da companhia no escritório quando, de repente, começa a aparecer, assim, umas patas, uns pêlos verdes e aquele pé em cima da mesa arrebenta num imenso cavalo verde. E, espantados, vieram os outros funcionários do escritório. E lá falavam que ele era o culpado: "-Como que aquele cavalo verde estava ali?" Não aceitam que o diretor tenha aprisionado um cavalo lá.

Depois chamam a polícia. Ele é preso. Perguntam: "- Mas como é que o senhor levou este cavalo para lá? O cavalo não cabia no elevador. Pela escada seria impossível! Mas vamos prosseguir o inquérito." E o delegado começa a achar a história muito complicada. E vem envolvimento já do governo no meio, por causa daquele cavalo e o desaparecimento do diretor da empresa. Então eles acharam melhor ficar livres do cavalo e do Sr. Óber rapidamente. E deram uma passagem para ele, para pagar a ida do cavalo e mandam ele para a cidade. O delegado falou: "- Olha, nós andamos investigando. Aquele desfalque, o senhor não tem culpa nenhuma. O sr. pode voltar para sua cidade. O senhor está livre. O culpado foi preso; era o seu companheiro. Aí começa a

história. Olha para este cavalo, sem... a família dele já não aceitou bem o cavalo. Ele acaba dando o cavalo para um primo que era fazendeiro lá. Mas o sujeito ia montar no cavalo, e o cavalo não admitia ser montado. E devolvem o cavalo para ele. A família não quer o cavalo de volta. Então ele é obrigado a sair mundo a fora com o cavalo. E depois de muita peripécia, até a participação num comício eleitoral aproveitaram. Ele chega ao... (tem muita peripécia) chega, numa tarde, ao mar, à beira-mar, e estão uns meninos brincando, quando ele pega e vai entrando mar adentro. Ah! tem um detalhe: ele pega uma pneumonia na primeira parte da viagem e é socorrido e levado para uma casa, numa fazenda. E o menino lá falava: "- Você está com o cavalo do Rei. Cavalo do Rei. O rádio já deu que desapareceu o cavalo do Rei. Naturalmente você vai entregar o cavalo a ele." Ele, como estava bem tratado ali, disse: "-Eu não vou desmentir, não, porque este cavalo do Rei vai me dar prestígio, inda mais eu indo entregar". E aceita o negócio, aquela história. E dali para diante ele sempre fala, em todo lugar que passa, que o cavalo é do Rei, que tinha sido roubado e ele ia entregar o cavalo ao Rei. Inventava isto e era bem recebido em toda parte. Mas eis que no meio do caminho, no meio da história, ele começa a gritar mesmo que o cavalo era o cavalo do Rei. Não era ainda o industrial que tinha transformado em cavalo. E ele começa a justificar: "- Um cavalo como aquele, daquele tamanho, bonito, não seria o industrial, tem que ser o cavalo do Rei". Então, quando ele chega à beira-mar, os meninos vêem um cavalo conduzido por um pajem, que é ele, andando por cima das águas. Os meninos perguntam: "- Mas o que é aquilo, quem é aquilo?" "- é o cavalo do Rei... Ah, é..." e continuaram a brincar... E o restante é muito simples. Sinto que nunca se espantaria com o fantástico. Tudo que incorresse no fantástico sempre pegaria a coisa mais natural possível. Até a primeira situação frente ao mar, ele era um cavalo como outro qualquer. E aquela naturalidade com que os meninos aceitaram o cavalo do Rei por cima das águas do mar. Não se espantaram. Não tá nadando... tá andando. E o sr. Óber, vestido de pajem, também andando...

## A agressão do mundo e a entrelinha

Geralmente eu vejo o mundo mais como um grande agressor, mas... como um agressor que toda hora está me tirando deste outro mundo, que é o mundo do "Teleco". Aí, faço voltar (ao mundo do "Teleco"). Finjo que aceito a interferência. Mas de uma maneira muito sutil, porque senão ele (o mundo) vai aumentar a agressão... Ele não aceita de maneira nenhuma a transgressão. Antigamente me incomodava muito o leitor não perceber o que estava na entrelinha e o não dito...

(parte final da fita com problemas. Foi impossível a transcrição)