

**A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO E A ALEGORIA EM "A CIDADE", DE MURILO  
RUBIÃO**

*LA CONSTRUCCIÓN DEL FANTÁSTICO Y LA ALEGORIA EN "A CIDADE", DE MURILO  
RUBIÃO*

**Larissa Müller de Faria**  
Universidade Estadual Paulista

**RESUMO:** Leitura do conto *A cidade*, da coletânea de contos *O pirotécnico Zacarias*, publicada por Murilo Rubião em 1974. Tendo em vista a presença do caráter insólito nas obras do autor, a partir dos conceitos de fantástico e da alegoria, examina-se como se apresenta a interação do imaginário com a realidade, do insólito com o real, vistos em sua relação com a alegoria. Ambos os conceitos permitem a imaginação e a recriação do enredo, realizando-se no campo de uma linguagem moderna e peculiar. Assim, o estudo do narrador, das personagens e do espaço é fundamental para a proposta desta apresentação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rubião; fantástico; alegoria; espaço.

**RESUMEN:** La lectura del cuento *A cidade*, de la coletanea de cuentos *O pirotécnico Zacarias*, publicada por Murilo Rubião en 1974. Llevando en cuenta la presencia del carácter insólito en las obras del autor, a partir de los conceptos del fantástico y de la alegoría, se analiza como se presenta la interacción del imaginario con la realidad, del insólito con lo real, estudiados en su relación con la alegoría. Ambos los conceptos permiten la imaginación y la recriación del enredo, que se realiza en el campo de un lenguaje moderno y peculiar. Así, el estudio del narrador, de los personajes y del espacio es fundamental para la propuesta de esta presentación.

**PALABRAS CLAVE:** Rubião; fantástico; alegoría; espacio.

## **Introdução**

Inovador e mestre em promover a aceitação e a radicalização do absurdo da condição humana, Murilo Rubião é um contista singular e moderno do gênero fantástico de grande relevância na literatura brasileira. Ainda que não haja muitos estudos a seu respeito, recebeu críticas positivas com relação a seu trabalho. Embora tenha uma produção não muito extensa, Rubião trata de temas significativos em seus contos. Entendemos significativos não no sentido de inovadores ou inimagináveis, que são características próprias do gênero fantástico, mas sim porque Rubião consegue criar o insólito a partir da nossa própria realidade circundante.

Não se trata, portanto, de fantasia ou imaginação pura, mas de técnicas que nos levam não só a refletir, mas também a comprovar que o nosso cotidiano pode ser tão estranho e inusitado (e o é) quanto a realidade instaurada em seus contos. Ou o contrário. É nesse sentido que Oliveira (1996: 24) determina a temática de Rubião como sendo a “absurdidade do mundo real que ecoa no universo narrado”. Rubião transforma a realidade objetiva em insólita, com um caráter inquietante e até angustiante, tanto para seu leitor quanto para suas personagens. Assim, o insólito absurdo se produz no esteio da natural realidade, originando uma visão própria do fantástico, rompendo com as tradicionais formas de narrativa. Para Mário de Andrade (apud SCHWARTZ, 1982: 99), em uma entrevista sobre a produção de Rubião, “o leitor é preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como se fosse real”. Tais características aplicam-se à coletânea *O pirotécnico Zacarias*, pois, em muitos contos, o enredo, diferente do que acontecia nas narrativas finissculares, apresenta-se desconstruído e escamoteado pelo próprio processo de narrar.

O conto escolhido para a análise aqui proposta é “A cidade”, do livro *O pirotécnico Zacarias*, publicado em 1974. A proposta primordial deste trabalho é estudá-lo a partir do conceito do fantástico. O que se propõe é uma abordagem do que se apresenta como insólito e real, absurdo e ‘normal’ no desenvolvimento da narrativa. O conto “A cidade” é capaz de provocar reflexão sobre as mais diversas situações, não distinguindo o real do insólito, concretizando-se no espaço de uma linguagem moderna. De acordo com o próprio Murilo Rubião (1982: 4), em seus contos, sua linguagem é reelaborada “até a exaustão, numa busca desesperada da clareza, para tornar o conto o mais real possível. Com a linguagem depurada, a intriga flui naturalmente”. Trata-se de um escritor que aponta para temas fantásticos que devem ser aceitos pelo leitor como se fossem reais.

O recorte pela abordagem do fantástico deve-se ao fato de que este permite ao leitor não apenas imaginar, mas também recriar o enredo. O estudo valorizará a alegoria, bem como a construção do narrador e das personagens, além das possíveis relações destas com o papel do leitor, já que a leitura da narrativa desestabiliza-o, exigindo dele maior participação. De acordo com Rubião, “no conto você deve usar o mínimo de frases, o mínimo

de palavras, para que o próprio leitor descubra e amplie o conteúdo do conto” (RUBIÃO, 1974: 4).

### **O fantástico e a alegoria em “A cidade”**

A narrativa de “A cidade” possui um ritmo que se assemelha às prosas contadas oralmente, afinal, o gênero conto originou-se das narrativas orais e, como bem elucida Benjamim (1993), entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Em “A cidade”, o narrador apresenta-se, logo nas primeiras linhas, em terceira pessoa, e conta-nos, em tom de oralidade, suas observações sobre uma experiência da personagem Cariba em uma cidade cujo nome não nos é fornecido.

O gênero conto, geralmente, apresenta um momento singular cheio de significações. Como nos adverte Bosi (1975: 8), “se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra”. Para Bosi (1975), a invenção do contista se dá pelo achamento de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama. Daí não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz do seu universo. O conto deve possuir efeito único e singular a ser elaborado.

De acordo com Freud, o que causa o estranho e o mágico é algo familiar:

(...) lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. (FREUD, 1974: 2498)

Freud afirma que o animismo, a magia e os encantamentos, as atitudes diante da morte, a onipotência do pensamento e outros fatores fazem com que o angustioso se transforme em estranho, ou seja, *siniestro*:

la teoría psicoanalítica afirma que todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso

exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna (...) Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo (FREUD, 1974: 2498)

Nesse sentido, há o mistério, o inexplicável, o inverossímil e o imaginário, que são introduzidos no mundo real, na vida real, ou ainda, na vida cotidiana, que nos parece imutável.

A narrativa fantástica explora um tipo de realidade em que fantasia e realidade coexistem em distinção. No século XX, o fantástico, visto como sobrenatural, passa a fazer parte do nosso próprio mundo real, o nosso cotidiano, e não mais um mundo de fantasias. Consideraremos, aqui, o gênero fantástico como, segundo Furtado,

uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. (...) é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980: 15)

De acordo com Furtado (1980), o fantástico encena o surgimento do sobrenatural que é sempre delimitado, num ambiente comum e familiar, por vários temas comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida, o que está de acordo com o pensamento de Freud:

(...) lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido como fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente (FREUD, 1974: 2500)

O conceito fantástico ainda está longe de ser definido, pois depende da emoção que o leitor encontra suscitada pelo universo que o autor integra à sua obra. Sendo assim, consideraremos o gênero fantástico, em seu sentido mais amplo, como sendo tudo aquilo que escapa à nossa compreensão da realidade.

Para Furtado (1980), o fantástico possui um caráter subjetivo e particularizante, daí a dificuldade e falhas encontradas ao tentar defini-lo. De acordo com Lovecraft (apud

FURTADO, 1980: 10), “(...) devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge no seu ponto mais insólito”. Tal pensamento centra o seu foco mais no perfil do autor do que imaginamos ser a “gênese” da obra.

No conto estudado, temos a história de um homem chamado Cariba que, em busca de uma cidade maior, sai de sua cidade e viaja para outra. Tal viagem é feita em um trem, que para em um povoado e ali fica por um período de tempo não determinado pelo narrador para o leitor.

Contudo, parecendo estranha não só a demora, mas também o fato de Cariba estar viajando sozinho no vagão do trem, este resolve descer e ver o que está acontecendo. Cariba, ao chegar sozinho e sem um intuito preciso na cidade grande, acaba sendo preso. É recorrente, nas personagens de Rubião, a ânsia de isolar-se levar à desilusão.

- Já temos vadios de sobra nesta localidade. O que veio fazer aqui? – perguntou o policial
- Nada.
- Então é você mesmo. Como é possível uma pessoa ir a uma cidade desconhecida sem nenhum objetivo? A menos que seja um turista.
- Não sou turista e quero saber onde estou. (RUBIÃO, 2006: 24-35)

À luz da leitura de Zaguryana (1980), este isolamento da personagem Cariba é coerente entre o procurado e relativo isolamento de Rubião e o isolamento ideal buscado por suas personagens, que acabam por se frustrar:

- Que cidade é esta? – perguntou, esforçando-se para dar palavras ao máximo de cordialidade.
- Nem chegou a indagar pelas mulheres, conforme pretendia. Pegaram-no com violência pelos braços e o foram levando, aos trancos para a delegacia de polícia.
- É o homem procurado – disseram ao delegado, um sargento espadaúdo e rude. (RUBIÃO, 2006: 34)

O narrador de “A cidade” se configura em terceira pessoa, já que traduz as reações e pensamentos das personagens. Contudo, no que concerne às transformações dos focos narrativos e suas motivações, defrontamo-nos com um narrador que, mesmo sabendo tudo que se passa na narrativa, opta por contar apenas o que lhe é conveniente, rompendo com

as formas tradicionais de narrativa em que todas as informações eram fornecidas aos leitores:

Destinava-se a uma cidade maior, mas o trem permaneceu indefinidamente na antepenúltima estação.

Cariba acreditou que a demora poderia ser atribuída a algum tipo de comboio de carga descarrilado na linha, acidente comum naquele trecho da ferrovia (RUBIÃO, 1974: 33)

Cumpramos relatar ainda que, para Benjamin (1993: 205), a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do olheiro na argila do vaso”. Benjamin (2003: 200) afirma que o narrador é um homem que sabe dar conselhos, pois ensina algo, e “o conselho, tecido na substância viva da experiência tem um nome: sabedoria”. É um homem que sabe dar conselhos não só para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos, pois assim como o sábio,

pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador (...). O narrador é a figura na qual o justo se confira consigo mesmo.

Em “A cidade”, a epígrafe do conto, entendida também como um provérbio, tem como clara função evidenciar um conselho. Afinal, uma das leituras é a de que aquele que não usa de sabedoria corre o risco de perder a liberdade, o que acontecerá com a própria personagem no decurso dos acontecimentos.

No conto, percebemos também a ruptura do pacto entre narrador e leitor. Tal ruptura pode ser vista como uma das estratégias do fantástico, ainda que não seja exclusiva desse tipo de narrativa. Ademais, no fantástico, é pertinente que o leitor se identifique com alguma das personagens para que o estranhamento se confirme. Na narrativa sobre Cariba, o narrador, a partir da fronteira entre o real e o insólito, consolida a relação constitutiva do gênero, que se cumpre na identificação de impressões partilhadas entre o leitor e as

personagens. No entanto, é com o narrador que o leitor compartilha seu espanto, afinal ambos ficam pasmos e angustiados com o desenrolar da história do homem preso sem saber o porquê.

O fantástico implica, pois, a integração do leitor no mundo das personagens, já que a leitura do conto desestabiliza-o, exigindo daquele maior participação na narrativa, daí o narrador não fornecer todas as informações que possui. Cariba espanta-se e se indaga o tempo todo sobre o porquê de sua prisão, bem como o leitor, compartilhando o espanto das impressões do narrador sobre o que se passa na narrativa. Este está condenado e nada pode mudar seu destino, que já está traçado, nem mesmo ele que, afinal, não pode fugir aos conflitos humanos – aceitação de seu destino. Para Oliveira (1996: 45), “o sentimento da absurdidade é a superação do homem sobre a sua humanidade. Não se importar com o seu destino no mundo é aceitar o absurdo sem consolação. O homem absurdo não está em busca da felicidade porque não acredita nela.” Tal opinião encontramos também em Zagury (1980), que afirma que todos os personagens de Murilo Rubião estão presos em si mesmos, alguns tentam escapar ao seu traçado, mas não conseguem.

A questão do fantástico irrompe no conto não só pelo fato de “A cidade” ser descrita a partir da contradição entre o real e o insólito, em que nos é revelado um caráter sombrio, já que se trata de uma cidade real descrita a partir de características que se contradizem, um lugar onde não havia ninguém em casa e que, ao mesmo tempo, os jardins pareciam ter sido aguados no dia anterior, mas também pelo fato de Cariba ser preso sem que nem ao menos saiba o porquê. São esses dois planos, o real e o insólito, que vão provocar a tensão no conto. Real e insólito não no sentido de imaginário ou da ambiguidade, mas no sentido de o fantástico ser tão estranho quanto o próprio real. O que se passa com Cariba não é de todo estranho para uma cidade pequena e provinciana no interiores do país, em que uma determinada e privilegiada classe possui hierarquia inquestionável. Há, assim, uma relação de convivência, determinada entre aspectos fantásticos na esfera ficcional que, muitas vezes, se pauta no real. Trata-se de um conto fantástico enquanto gênero literário, mas real com relação ao seu conteúdo, afinal revela a realidade tal como ela é, como se pode comprovar no fragmento abaixo:

Uma vaga tristeza rodeava o lugarejo. As janelas e portas das casas estavam fechadas, mas os jardins pareciam ter sido regados na véspera. Experimentou bater em alguns dos chalés e não atenderam. Caminhou um pouco mais e, do topo da montanha, avistou a cidade, tão grande quanto a que buscava. Vinte mil habitantes, soube depois.

Ademais das características fantásticas, podemos perceber que o conto tem como base a construção de uma alegoria. Alegoria, segundo o dicionário Aurélio é “1. Exposição de um pensamento sob forma figurada, 2. Ficção que representa uma coisa para dar idéia de outra”, essas são duas das cinco idéias e significados de alegoria apresentadas no dicionário que interessam significativamente ao presente estudo. Tal alegoria está presente logo na epígrafe do conto, que se apresenta, bem como todos os demais contos de Rubião pertencentes ao livro *O pirotécnico Zacarias*, com uma passagem bíblica. Em “A cidade”, a epígrafe do conto, entendida também como um provérbio tem como clara função evidenciar um conselho. Afinal, uma das leituras é a de que aquele que não usa de sabedoria corre o risco de perder a liberdade, o que acontecerá com a própria personagem no decurso dos acontecimentos.

A epígrafe de “A cidade” (apud Rubião, 2006: 33) – “O trabalho dos insensatos afligirá aqueles que não sabem ir à cidade” – nos permite a leitura de que o trabalho daqueles que não possuem senso, ou razão, atormentará e angustiará os menos instruídos, já que o trabalho dos insensatos é ele todo arquitetado para encobrir ou promover o mal.

No Eclesiastes, parte da bíblia em que está a epígrafe citada, há, ademais do tema da insensatez, a vaidade e a sabedoria. Assim, podemos pensar Cariba, considerando todo o Eclesiastes, não como a figura do menos instruído que não sabe ir à cidade grande (primeira história, superficial, e não alegórica), mas, sim, da sabedoria, e os policiais, como sendo os insensatos e vaidosos, que, por um ato de impulso, prenderam uma pessoa que surge por engano o que não tem como ser desfeito. Nesse sentido, há duas classes, duas coisas que não se misturam: a justiça e a injustiça, que fazem parte de um mundo conhecido, da nossa realidade. A escrita da bíblia tem sua base alegórica, já que diz uma coisa com o intuito de dizer outra.



No que concerne à alegoria, podemos fazer um paralelo com Barrenechea (p. 295), que nos adverte que, diferentemente do que afirma Todorov, a alegoria não logra matar ou eliminar totalmente o fantástico, mas o contrário. Para Barrenechea, a literatura fantástica deve ter como suporte indispensável a arte representativa – alegoria –, que confirma o fantástico, já que se trata do contraste de feitos normais e anormais: “lo alegórico nos refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal”.

Com relação ao conselho que podemos extrair tanto do provérbio quanto da narrativa, é, como já vimos, que quem não pensa antes de falar e não usa a sabedoria, acaba padecendo. Aqui, podemos relacionar à situação de Cariba, afinal mesmo aquele que possui sabedoria, de acordo com a leitura bíblica, pode agir também inconscientemente, o que faz parte do ser humano, e errar. Logo, ainda que Cariba represente a sabedoria, não se vale dela, demonstrando ser insensato ao fazer perguntas e mais perguntas sem pensar nas conseqüências (inconsciente) que estas poderiam provocar, fazendo com que perca a sua liberdade.

Segundo Schwartz (apud RUBIÃO, 1983: 6), em um prefácio intitulado *Do fantástico como máscara*, as epígrafes que iniciam cada um dos contos de Murilo Rubião, mais do que ilustrar, conferem um sentido mais universal à suas obras e

se desdobram numa relação dicotômica epígrafe/conto (relação intertextual) e epígrafe/epígrafe (relação intratextual). E constituem um paradoxo provocado pela tensão do seu próprio status, autônomo e ao mesmo tempo dependente, em relação ao texto-base.

Na epígrafe em questão, o “há-de-ser” está presente por meio do tempo verbal projetado para o futuro e esse é o tempo-chave das profecias (SCHWARTZ, 1981). Contudo, não se trata de uma profecia como um desafio oral que exige um desvendamento posterior a partir das ações das personagens, como acontecia na tragédia grega, e sim de uma profecia que reduz o conto apenas em tradução desta no tempo presente, não dependendo de condições para ser realizada. Dessa forma, a profecia se concretiza na *durée* da escrita, ou

seja, na própria linguagem e não *a posteriori*. Para Schwartz (1983: 8), “a ação das personagens é, pois, predeterminada pela profecia em epígrafe”.

Dessa forma, a personagem central passará a maior parte do tempo, senão quase todo o conto, exceto nas duas primeiras páginas, aflito e angustiado quanto à insensatez com a qual é tratada e julgada. Angústia essa que é uma espécie de condenação do relacionamento das personagens já prevista na epígrafe.

-Isso não lhe podemos revelar agora. Poderia prejudicar as investigações. / - E porque as casas do morro estavam fechadas? – atalhou o desconhecido, agastado com a falta de polidez com que o tratavam. (RUBIÃO, 2006: 35).

O insólito irrompe no conto a partir do absurdo que o leitor acompanha no que acontece com Cariba, pois é condenado sem, aparentemente, ter feito nada, já que o leitor é levado a acreditar que ele realmente não é o “homem” que estavam buscando, bem como na descrição da cidade como sendo abandonada, vazia, habitada apenas por vinte mil habitantes e pela solidão de casas vazias. “- Belas mulheres? – indagou o viajante. Casas vazias.” (RUBIÃO, 2006: 33). O que observamos de inovador em Murilo Rubião é que ele traz o “insólito” para a sua narrativa de forma não agressiva, partindo do mundo que conhecemos. Em seus contos não temos a presença de seres sobrenaturais, tampouco de descrições claramente sombrias ou fantasmagóricas. Temos, sim, o artifício da imaginação que remete a conflitos oriundos da própria realidade.

Quanto ao espaço, o narrador de “A cidade”, ao descrever o que se passa com Cariba, a partir da fronteira do insólito e do fantástico, compartilha seu espanto com a personagem e, conseqüentemente, com o leitor, como já mencionado. No fantástico, o narrador exterior, pode ou não autenticar as falas da personagem, e o primeiro caso torna a narrativa mais convincente. No conto, o narrador autentica as impressões da personagem e descreve detalhadamente tudo o que se passa, o que implica maior credibilidade ao leitor.

A descrição da cidade, por exemplo, aproxima-se da de uma província, o que comprovamos com: “‘Esta cidade é nova ou velha?’– a outros, dirigira perguntas inconvenientes e ‘Quem são os donos do município?’” (RUBIÃO, 2006: 36). O que está presente no conto é tão real e atual quanto o que acontece em algumas cidades

provincianas. Assim, resta clara a permanência de certos problemas, tanto sociais como políticos e amorosos, que ainda hoje persistem e fazem parte do universo real. Segundo Caillois (apud FURTADO, 1980: 19), “O fantástico é ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso.”.

O absurdo acontece também quando, ainda que nenhum habitante da cidade soubesse descrever o desconhecido, estes afirmavam à polícia ser Cariba o “homem procurado”.

Muitos viram-no de perto, sem que o sujeito lhes dissesse sequer uma palavra. Só num ponto estavam de acordo, tanto os que lhe ouviram a voz ou lhe divisaram apenas o semblante: não sabiam descrever seu aspecto físico, se era alto ou baixo, qual a sua cor e em que língua lhes falara. (RUBIÃO, 2006: 36)

Para intensificar a interação entre o real e o insólito, e também os aspectos referentes à descrição do espaço, as personagens, prudentemente, não tem nomes, apenas a personagem central e quem a acusa são tratadas pelo nome, respectivamente Cariba e Viegas, o que será tratado mais tarde. Cariba é preso quando a personagem Viegas identifica-o como “o homem”, ou seja, o turista que deveria chegar em poucos dias à cidade e que seria reconhecido pelas suas perguntas sem fim:

- Então vocês viram o cara e não sabem descrevê-lo, seus idiotas!  
À exceção de Viegas, permaneceram todos em silêncio. Ela, fixando os olhos maliciosos no desconhecido, confirmou:  
- Sim, é ele.  
(...)  
- O telegrama da Chefia de Polícia não esclarece nada sobre a nacionalidade do delinqüente, sua aparência, idade e quais os crimes que cometeu. Diz tratar-se de elemento altamente perigoso, identificável pelo mau hábito de fazer perguntas e que estaria hoje neste lugar. (RUBIÃO, 2006: 37)

Tal personagem, Viegas, vai visitar o prisioneiro todos os dias na cadeia, bem como as demais mulheres da cidade, levando sempre algo para ele, que, por sua vez, demonstra ter certo carinho e atração por Viegas. Aqui podemos dizer que Cariba é preso por amor, já que Viegas, tendo-o preso poderia “tê-lo”, contudo é um amor desonesto e nefasto. Como afirma Cândido (apud SCHWARTZ, 1982: 101), “Murilo Rubião desvenda nos seus contos

grandes dramas da existência humana. A partir daí, percebemos que o fantástico são os homens, carregados de preconceitos, vícios e desamores”. Nota-se a escolha dos adjetivos no trecho:

Só resta esperar pela Viegas, que, sensual e perfumada, vem vê-lo no fim da tarde. Sorri, e diz com uma invariabilidade que o entenece:

- É você.

Quando ela se despede – o corpo tenso, suor porejando na testa – Cariba sente o imenso poder daquela prisão. (RUBIÃO, 2006: 39)

Viegas, aportuguesamento do termo original Venegas, tem origem espanhola (Reino de Castela). Contudo, segundo alguns genealogistas, há uma família com origem no Algarve com nome Viegas que não provém de Venegas, mas Ali Biegas, que tem origem muçulmana (HOUAISS). Esta segunda hipótese nos parece mais pertinente para a narrativa, principalmente porque tal família possui um brasão com o timbre de um leopardo (animal mamífero, carnívoro, felídeo) em azul picado em cor prata, o que será tratado mais adiante.

Já Cariba possui um nome cuja origem seria Caraíbas ou, ainda, de origem indígena, pois algumas tribos chamavam os portugueses dessa forma. Logo, seu nome representa o forasteiro, aquele que veio de fora e precisa ser detido, como os índios deveriam ter feito com os portugueses, o que corrobora a idéia de Cariba ter sido preso, já que representa esse forasteiro que chega de fora. Justamente por não ser originário da cidade grande e, conseqüentemente, não adaptar-se nem inserir-se ao regime totalitário e provinciano, tampouco construir nenhum tipo de identificação, assume os riscos que corre. A partir do momento em que o meio dominante é a grande cidade, Cariba torna-se estranho no mundo. Tal sociedade, ao ver que Cariba representa um ser externo à realidade comum, o julga e o “condena” como o “homem” procurado, ainda que não tenham nenhum indício contundente para que ele seja preso. Há, dessa forma, uma crítica à burocracia e à degradação do homem oprimido pelo sistema.

Candido (1992: 35-36) defende que a presença de personagens na literatura é fundamental, já que “é precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso ‘olhar’, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens”. É a partir de inúmeros

recursos que o autor torna a personagem, até certo ponto, de novo inesgotável e insondável. Ou seja, tanto o nome Cariba quanto Viegas corroboram a idéia de fantástico no conto. Trata-se de nomes incomuns, com conotações e significados fortes, além de insinuantes, denotando também o isolamento de ambos.

Os nomes Viegas e Cariba são sugestivos também para a reflexão de Schwartz (1983), sobre os contos de Murilo Rubião, configurando, segundo o crítico, a incapacidade de relacionamento afetivo entre as personagens. Viegas (leopardo), ao afirmar ser Cariba o “homem” procurado, o “devora”, aniquilando qualquer possibilidade de esperança de ser liberto. Entretanto, há um contraponto no conto de Rubião, pois Viegas, ainda que seja a responsável por sua condenação, visita-o até o final da narrativa, mantendo, até certo ponto, uma relação afetiva, o que nos leva a pensar e a atribuir-lhe o “novo inesgotável” e “insondável” de Candido. Em *A cidade dos homens invisíveis*, de Jameson, temos: “cidade monstro devoradora dos seres que a viabilizam, assumindo-se, portanto, como espaço de irrealização pessoal (...)”. Esse juízo elucida e demonstra a degradação humana oprimida pelo regime, já que Viegas pode ser entendida como representante do regime totalitário presente no conto e a responsável pelo “esmagamento” e processo contínuo de degradação da existência humana da personagem Cariba.

## **Conclusão**

Como foi apresentado ao longo deste ensaio, em “A cidade” predomina a alegoria e a descrição do espaço e não de personagens e enredo, os quais se tornam apenas instrumentos para provocar reflexões acerca da cidade.

A partir da leitura do conto, podemos perceber a ambigüidade de fronteiras entre o real e o imaginário, ampliando os horizontes da representação artística da realidade, com relação à narrativa tradicional. Trata-se da tendência de buscar o fantástico que se entranha na própria realidade circundante. De acordo com Candido, Murilo Rubião (1982: 103) trata de um “insólito despreocupado que suprime qualquer farol e nos faz sentir como se as leis do

mundo estivessem normalmente refeitas. Uma naturalidade admirável, feita de supernaturalidade”.

A completude e singularidade do conto estão evidentes nas palavras do crítico, que exemplifica parte do que foi estudado neste ensaio, principalmente no que tange à imagem que temos não só da cidade, mas também de toda a narrativa, que é descrita por uma visão objetiva do narrador. Segundo Freud (1974: 2498), o sinistro seria, como já vimos, algo familiar, isto é, que faz parte do nosso universo e cotidiano. O sinistro (insólito absurdo)

sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se torno extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado.

Além disso, o papel do leitor, nesta narrativa, enquadra-se na angústia da personagem central, que deveria ser liberta, mas acaba sendo presa e esmagada pela personagem Viegas sem, aparentemente, sem qualquer culpa.

Desse modo, o leitor carrega consigo, ao final, toda a angústia da personagem Cariba e todo o mistério, o inexplicável, o inverossímil das pessoas que aí vivem (sistema controlador) e da cidade.

O insólito transforma-se, nesse sentido, em realidade, esmagando o sujeito enquanto ser individual e cedendo espaço às anormalidades do cotidiano. Assim, o universo ficcional, apreendido pelo insólito, abre fronteiras para a visão acirrada das camadas absurdas que regeu a conduta humana e suas relações com o meio.

## **Referências**

BARRENECHEA, A. M. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura fantástica)*. Buenos Aires

BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BOSI, A. (org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASADORE, F. *O fantástico e o real em 'Botão-de-rosa', de Murilo Rubião*. Uberaba, 2011.
- FREUD, S. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.
- FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- HOUAISS. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- JAMESON, F. *Pós-modernidade e a sociedade de consumo*. Revista novos estudos 12. 1985.
- OLIVEIRA, S. *Murilo Rubião: a tragédia do homem invisível*. Curitiba, 1996.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- RUBIÃO, M. *A casa do girassol vermelho*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1988. (prefácio Eliane Zagury)
- \_\_\_\_\_. *O Convidado: contos*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O pirotécnico Zacarias e outros contos/Murilo Rubião*, organização (e prefácio) Humberto Werneck: posfácio Jorge Schwartz – São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
- SCHWARTZ, J. *Do Fantástico como Máscara*. (Prefácio) In: RUBIÃO, Murilo. *O Convidado*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Murilo Rubião/seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.