MEDOS PÓS-MODERNOS: A IMPOTÊNCIA DO INDIVÍDUO FRENTE AO FRACASSO DA PROMESSA MODERNISTA EM A *ARMADILHA*, DE MURILO RUBIÃO

Postmodern fears: individual helplessness facing the failure of modernism promises on A Armadilha, from Murilo Rubião

GABRIELA LIMA DE OLIVEIRA

Especialização em revisão de texto (PUC-MINAS); graduação em letras (Universidade de Uberlândia - UFU); editoria da Revista Educação e Filosofia da UFU.

E-mail: gabriela.lima1@ufu.br

Resumo: Este artigo busca entender a relação entre a literatura fantástica e os sintomas pós-modernos no quadro nacional. Foi traçado um caminho pelos conceitos de literatura fantástica, com autores como Todorov (2004), Roas (2014), Aleixo (2008), entre outros, também foi revista, brevemente, a trajetória do Movimento Modernista, buscando compreender como este culminou no "fato pós-moderno" e nas especificidades desse momento para a literatura e para o Brasil, com base em Harvey (1992), Anderson (1999), Proença Filho (1995), Baumann (2009), Bueno (2004), entre outros. Para tanto, tem como objeto o conto *A Armadilha* (2010, p. 93-95), de Murilo Rubião, defendendo que os textos do autor se inserem tanto no contexto pós-moderno quanto no gênero fantástico. Quanto ao gênero, argumenta-se que é caracterizado por um sentimento de inquietação que, no cenário pós-moderno, é gerado pelo medo da incompletude e da inadequação. O protagonista do conto apresenta atributos de um indivíduo modernista que se crê superior, pronto para um embate que resultará no progresso, contudo, personagem e leitor enfrentam a inconclusão da situação, explorando traços (pós)modernos e insólitos em Alexandre, no velho e no ambiente, consumando a ameaça do fantástico e o mal-estar social. Dentre os estudos de literatura fantástica no país, ainda há espaço para extensa discussão, principalmente no que diz respeito às suas manifestações no contexto pós-moderno, trabalhando os medos sociais, as (in) compreensões de realidade e dando voz às aflições sociais que não podem ser externalizadas por outro meio que não a arte.

Palavras-chave: Literatura Fantástica Brasileira; Murilo Rubião; Literatura Pós-moderna.

Abstract: This article aims to understand the relation between fantastic literature and postmodern symptoms in national context. It was drafted a path on fantastic literature, using authors such as Todorov (2004), Roas (2014), Aleixo (2008) etc., the track of the Modernist Movement was also, briefly, reviewed, seeking to comprehend how it has resulted in the postmodern fact and in the specificities of this moment for literature and Brazil, grounded in Harvey (1992), Anderson (1999), Proença Filho (1995), Baumann (2009), Bueno (2004) among others. For this purpose, this article has as object the short tale *The Trap*, from Murilo Rubião (2010, pp. 93-95), delineating the thesis that the author's writes are insert on the postmodern context, just as in the fantastic genre. It argues that the genre is evoked by the feeling of unease that, in the postmodern scenario, is marked by the fear of incompleteness and inadequacy. The main character shows the trait of a modernist, who believe in their greatness, ready for a fight that will result in progress, however, character and reader face an inconclusive end, by exploring (post)modern and uncanny traits of Alexandre, the old man and the environment, accomplishing the fantastic threat and the social discontents. Between the studies on fantastic literature in the country, there remains room for extensive discussion, mostly for their manifestation in a postmodern context, working with social fears, reality (in)comprehension and expressing the social distress that can't be externalized, except through art.
Keywords: Brazilian Fantastic Literature; Murilo Rubião; Postmodern Literature.

CAMINHOS INTRODUTÓRIOS: IMPASSES PÓS-MODERNOS E FANTÁSTICOS EM MURILO RUBIÃO

Os escritos de Murilo Rubião se encontram em dois impasses classificatórios: o primeiro diz respeito ao período literário em que estão inseridos, visto que, apesar de o primeiro de seus textos datar de 1947, são visíveis os sinais do período Modernista, principalmente no que remete à última fase do movimento, considerando o contexto de perda dos ideais utópicos vindos de uma promessa falha que o Modernismo, em seu primeiro momento, criou. Contudo, esses traços são heranças deixadas ao pós-moderno, que expõe uma visão pessimista para com o futuro.

Quanto às dúvidas a respeito de seu lugar no universo das escolas literárias, é imprescindível compreender que as demarcações temporárias podem servir, sim, como um ponto de localização; entretanto, a construção artística não é linear e não se inicia em um marco determinado, menos ainda, finaliza-se com hora marcada. Logo, é interessante enxergá-la em um espectro horizontal, em que os movimentos se intercalam, muitas vezes coexistindo.

Nesse contexto, acredita-se que Murilo Rubião se encontra em um período de transição entre o Movimento Modernista e o pós-modernismo, principalmente nesse último, com uma visão pessimista da realidade, desencadeada pela impotência do indivíduo perante os avanços que ele acreditou que chegariam, mas nunca chegaram; ou como um reflexo dos progressos que se manifestaram de forma avassaladora, não para melhorar a vida social, mas para apartar os indivíduos e agravar as diferenças, segregando "novo" e "velho". Em virtude da manutenção dessa segregação, idealiza-se o *ser atualizado*, em um plano superior e seguro, no entanto, a posição do que é considerado novo está sempre ameaçada, incutindo um estado constante de autovigilância, devido ao medo de se tornar descartável.

A resposta a essa impotência, nas obras de Murilo Rubião, é observada na opção por textos curtos, no plano da incerteza, sem um desfecho satisfatório, com o cenário exercendo papel de personagem – sempre opressivo e imponente –, além da extrapolação do real, que caminha lado a lado com o insólito. Justamente aqui se encontra o segundo impasse: na esfera dos gêneros. Ao nome de Murilo Rubião é reclamado o título de precursor do fantástico no Brasil, entretanto, visto que o termo vem traçando o seu próprio caminho conceitual, transitando entre gênero e modo[1], novamente, observa-se um conflito.

Nesse sentido, não podemos ignorar que Todorov (2004), em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, é expoente na conceitualização do gênero, percorrendo diversas obras e teorias existentes sobre o tema. Para Todorov (2004), o fantástico surge quando, em uma narrativa que reproduz o mundo como o conhecemos – o *nosso mundo* –, acontecimentos atípicos geram dúvidas quanto a sua origem, resultando em uma hesitação, tanto no leitor quanto nos personagens, "a ambigüidade subsiste até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? [...] O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (Todorov, 2004, p. 15-16). Afirma, ainda, que ao sair da zona de hesitação, a narrativa já não se vê no âmbito do fantástico, adentrando, então, o estranho, em que os fenômenos descritos podem ser explicados pelas leis conhecidas da natureza; ou o maravilhoso, em que, para explicar os fenômenos descritos, é preciso aceitar que as leis do universo em questão não são conhecidas, e é preciso admitir novas (Todorov, 2004, p. 24).

1 Aqui, por questões de brevidade, não será trabalhada a discussão acerca do fantástico como gênero ou modo, acatando a definição como *gênero*, o que, por si só, já carrega consigo diversas contradições. Quanto à defesa de fantástico como *modo*, recomenda-se a leitura do artigo "A literatura fantástica: gênero ou modo?" (Gama-Khalil, 2013, p. 19-31).

Todavia, essa definição não considera num todo a realidade latino-americana, sendo rejeitada, em parte, por estudiosos que entendem, por exemplo, que o fantástico pode ser suficiente quando "possui em seu interior e instiga no leitor 'o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal'" (Covizzi, 1978, *apud* Gama-Khalil, 2013, p. 28) ou, ainda, como uma simples "impressão de estranheza irredutível" (Callois, 1965, *apud* Todorov, 2004, p. 21). Afinal, como definir a atmosfera insólita que Rubião explora, ao mesmo tempo em que traz cenários e construções tão íntimos de um realismo pessimista que já tomava conta do Brasil?

Apesar das grandes contribuições de Todorov (2004), é, no mínimo, inadequado analisar obras da realidade latino-americana pela ótica europeia; considerando o contexto de "tiranias de toda ordem, opressão, governos ditatoriais, exploração econômica, extração das riquezas naturais em nome do avanço econômico mundial, um sistema educacional enfraquecido, decadência do sistema hospitalar" (Carneiro, 2018, p. 159), o fantástico se manifesta de maneira particular, como se observa entre nossos vizinhos, como em *El Aleph*, de Jorge Luis Borges (1949), *El Camino de El Dorado*, de Arturo Uslar Pietri (1947), *Hombres de Maíz*, de Miguel Ángel Asturias (1949) e *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez (1967). Destarte, este artigo defenderá a natureza fantástica e pós-moderna de Murilo Rubião, pois

> A obra muriliana compreende algo de fantasmático, quando impõe elementos sobrenaturais aos acontecimentos cotidianos, mas também quando ressuscita o passado, utilizando-se do espaço de cidadezinhas perdidas, de personagens simples, solitárias, para as quais o progresso é causa de desentendimento e sofrimento (Aleixo, 2008, p. 188).

Entende-se que a definição prévia da perspectiva tomada neste artigo se faz necessária, justamente pelo enevoamento em que se encontram os termos aqui utilizados, bem como o lugar da obra de Rubião dentre os textos privilegiados pelo cânone brasileiro, que são, em sua maioria, documentais e históricos (Gabrielli, 2002, p. 25).

Postulada tal visão, caminha-se para os objetivos do artigo, que são, para além da análise dos aspectos fantásticos do conto de Murilo Rubião, compreender como estes refletem o sentimento de desesperança que afligiu, e ainda aflige, a sociedade brasileira após a frustração com a promessa do modernismo. Apoiando-se nos traços insólitos, observar-se-á como a inquietude e a frustração exploradas no conto *A Armadilha* (2010, p. 93-95) fundamentam-se na dualidade entre arcaico e moderno e

como, após as expectativas geradas pelo progresso, o medo da insuficiência abala os indivíduos que, esperando um desenvolvimento urbano, veem-se presos com as poucas tecnologias atingidas em terreno nacional, em um confronto claustrofóbico com o próprio atraso do país que, longe de desaparecer, apenas se manteve silencioso, em uma coexistência desarmoniosa.

A literatura e a realidade estão intimamente ligadas e, na justificativa desta análise, pautada em conceitos pós-modernos, faz-se uso das palavras do próprio Murilo Rubião, que afirma

> Acho impossível qualquer tipo de literatura que não seja de abordagem social, de participação de engajamento. Não no sentido de o escritor se transformar em militante de qualquer doutrina, seja nazista, seja comunista ou pretensamente democrática. O escritor pode tomar sua posição sem ter que militar e sem ter que participar em ação de guerrilha. Cada um tem na sociedade a sua função. Uns lutam nas selvas e outros escrevem. E talvez sejam esses os importantes, muito mais importantes do que os guerrilheiros (Rubião, 1979, p. 25).

O MEDO PÓS-MODERNO: A AMEAÇA DA INADEQUAÇÃO, A PROMESSA MODERNISTA

1917. São Paulo. Anita Maffalti. A crítica impiedosa de Monteiro Lobato. A defesa imediata de Oswald de Andrade. O entusiasmo com o avanço do mundo. 1922. Semana de Arte Moderna. Revolução artística, universalidade, novidade, novo tempo, novas formas, urbanização, nacionalismo, futurismo, promessas. Modernismo.

O Brasil, que a passos lentos construía sua literatura parnasiana, conservadora e academicista, recebe uma nova perspectiva, vinda de nomes como Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Tarsila do Amaral, Antônio Gomide, Sergio Milliet, entre outros que, no início da década de 20, voltavam ao Brasil de seus estudos na Europa com grande entusiasmo, prontos para instaurar uma arte que caminhava, corria, ao encontro ao novo tempo. Tendo como balizadores os estudos europeus, os artistas viam-se numa revolução junto ao cenário internacional e, pela primeira vez, acreditavam estar no "tempo certo" em relação a sua produção, num movimento que visava a "acertar o relógio império da literatura nacional" (Andrade, 1928, p. 44).

A primeira fase do Modernismo carregava uma inocência quanto às dimensões de sua expansão, procurando a renovação da produção nacional, defendendo que as

fontes de seu trabalho fossem brasileiras, mas com técnicas europeias, no intuito de torná-lo reconhecido universalmente, em "uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação" (Andrade, 1928, p. 42). De acordo com essa visão, o movimento tinha como base a luta contra o que se considerava velho, antigo e obsoleto

> Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsutos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.
> A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos (Andrade, 1928, p. 42).

Nesse momento, não há apenas ânsia por mudanças artísticas, há também, e principalmente, a necessidade de uma divisão explícita entre passado e futuro[2]. Mario de Andrade (1921) publica na imprensa de São Paulo uma série de artigos sobre os "mestres do passado", em que deixa essa perspectiva ainda mais nítida; a ordem do momento era a do descarte da arte passadista, o que não significava, necessariamente, apagá-la, mas sim a rejeitar como contemporânea (Moraes, 1988, p. 222). Acreditava-se que havia um compromisso com a mudança, e a arte parnasiana deveria aceitar o seu lugar no passado, "é a exigência de incorporação à ordem moderna entendida como urbana e suficientemente industrializada" (Moraes, 1988, p. 225), uma realidade que está sempre em movimento é abraçada.

Contudo, a partir da década de 1930, os modernistas perceberam que seu trabalho exigiria um retorno à realidade brasileira, orientando-se para a compreensão de questões sociais e limites históricos nacionais, não mais universais. O Modernismo da Fase de 30 visa a uma pesquisa de caráter nacional, justificável a novos países no plano universal (Andrade, 1980, *apud* Moraes, 1988, p. 235). Mesmo com esse novo entendimento, o Brasil ainda consegue ser reconhecido de forma internacional: mas apenas como um *apêndice* no volume *Les Cinq Continents*, de Ivan Goll (Moraes, 1988, p. 128), lançado no ano anterior a uma conferência de Oswald de Andrade, em Sorbonne. Esse ponto culmina no que é chamado por Moraes (1988) de *crise de participação*, quando os artistas brasileiros se percebem atrasados em relação aos países de primeiro mundo; sem relevância em um movimento que já estava assentado em outras nações.

2 Apesar de nem todos os modernistas se identificarem com a alcunha 'futurista' – em referência ao *Manifesto Futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti (1909) –, eram assim conhecidos, por incentivarem a segregação entre a arte nova e a arte passadista.

Assim, desperta a frustração e a ideia de fracasso perante à ânsia imediatista. Acreditava-se que os mestres do passado deveriam ceder lugar aos artistas do presente. Contudo, de repente, estes veem-se forçados a dividir espaço com esse mesmo passado, considerado desajustado, logo, nasce para o indivíduo moderno o medo da inadequação.

O FIM DA UTOPIA: O PÓS-MODERNO, SUAS IMPLICAÇÕES CONCEITUAIS E A REPRESENTAÇÃO DO ATRASO

A crise da representação foi um choque para os autores modernos que buscavam escrever a identidade nacional. Ainda assim, a última fase do modernismo é marcante por seus textos de abordagem regionalista, crua e realista, que representam um novo Brasil, para além das grandes metrópoles, abarcando as dificuldades sociais na intenção de, agora, trabalhar com a figura de um indivíduo que vai de encontro à modernidade para a dominar. Contudo, como um reflexo do cenário brasileiro, esse objetivo nunca é cumprido. A cidade o oprime, mas, ao mesmo tempo, não deseja o repelir.

O Projeto Modernista tinha no avanço da indústria uma esperança de expansão para todo o país, como um catalisador do desenvolvimento e de mudanças sociais, favorecendo as massas, proporcionando proteção, bem-estar e comodidade. A frustração que nasce em seguida leva ao envelhecimento da noção de país novo, como definido por Oswald de Andrade (*apud* Moraes, 1988). O presente deixa de ser encantador e se torna hostil. O romance passa, então, a ressaltar a condição do atraso, do fracasso. A realidade pede pelo "pós": pós-vanguarda, pós-utópico, pós-moderno.

> Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamente ancorado no presente (Campos, 1984, *apud* Bueno, 2004, p. 88, grifos do autor).

O prefixo "pós" é repleto de significações, com notável divergência entre as definições que abarca, o termo sequer é completo em si mesmo, sempre buscando por um complemento: "pós o quê?", apesar disso, consegue constituir, ao mesmo tempo, contradições e reflexões valiosas. A extensa gama de estudos pós-modernos é, também,

um retrato da condição desorientada quanto à compreensão de mundo e de realidade vigentes, "havia tantos espaços na realidade quanto perspectivas sobre ela [...] há tantas realidades quanto pontos de vista" (Ortega; Gasset, 1910, *apud* Harvey, 1992, p. 245).

Sabendo-se que as delimitações temporais, principalmente no que diz respeito aos períodos artísticos – ou períodos de vanguarda –, são flexíveis, entende-se que falar de um pós-modernismo, ou mesmo de um modernismo, não abrange um momento exato, enquadrado por linhas absolutas; pelo contrário, o movimento artístico-literário é concebido em um espectro horizontal. Considerando essa versatilidade, ainda que o marco pós-moderno seja definido após 1970 (Harvey, 1992; Anderson, 1999), compreendê-lo exige perceber a década de 1970 não como o princípio, mas como o ponto de consumação de um estado social que se construía desde o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, com consequências materiais e psicológicas devastadoras à população, que agora via o avanço tecnológico pela lente de seu potencial negativo (Guedes; Mourão, 2018, p. 208).

Com essa virada no cenário, os traços pós-modernos se destacam: o momento é definido pelo pessimismo e sentimento de impotência quanto à perspectiva de futuro. A ascensão do capitalismo se contrapõe às promessas anteriores, principalmente no que diz respeito ao progresso e à universalidade; uma contradição que carrega transformações de ordem social e cultural, visto que, com o fim das certezas, inicia-se um período inexato, em que as condições comportamentais do indivíduo são oprimidas pelas superestruturas da sociedade.

Faz-se pertinente, também, assentar que as manifestações pós-modernas são predominantes nos Estados Unidos da América (EUA) e nos países da Europa, sendo o contexto pós-moderno latino-americano delineado por parâmetros próprios, uma vez que "a 'modernização' de economias européias ocorria velozmente, enquanto todo o impulso da política e do comércio internacionais era justificado como o agente de um benevolente e progressista 'processo de modernização' num Terceiro Mundo atrasado" (Harvey, 1992, p. 42).

Inicia-se a era da Sociedade do Consumo (Guedes; Mourão, 2018, p. 208), momento em que a produção cultural

> Tornou-se integrada à produção de mercadorias em geral: a frenética urgência de produzir novas ondas de bens com aparência cada vez mais nova (de roupas a aviões), em taxas de transferência cada vez maiores, agora atribui uma função estrutural cada vez mais essencial à inovação e à experimentação estéticas (Mandel, 1975, *apud* Harvey, 1992, p. 65).

Assim, os produtos passam a ser criados com o propósito de, rapidamente, tornarem-se obsoletos. Nesse sentido, a necessidade de substituição frenética é plantada no inconsciente popular, produzindo um estado de ansiedade geral, uma atmosfera claustrofóbica, em que o medo da desatualização leva à euforia aflita para com as próximas novidades, cerne da exaustiva necessidade de pertencer: "longe estava o 'júbilo' da ruptura inicial da representação pelo pós-moderno; um invencível mal-estar dava agora o tom da época. O pós-moderno era 'melancolia'" (Anderson, 1999, p. 43).

O indivíduo se vê, agora, em um presente fragmentado. O ambiente urbano, por sua vez, outrora balizador de esperanças, expectativas e segurança, um campo de oportunidades e desenvolvimentos impensáveis até então, revela-se hostil e imponente. A evolução da sociedade do consumo, ao contrário de prover melhorias às grandes massas, aumenta a desigualdade e coloca em evidência mais essa falha em sua promessa.

> Se a primeira [fase] revelou aos indivíduos a estimulante e sedutora existência de grandes espaços nos quais implementar a construção e o aprimoramento de si mesmo, a segunda tornou a primeira inacessível para a maior parte dos indivíduos (Baumann, 2009, p. 9).

O cenário urbano pós-moderno evidencia a contradição modernista, aqueles que migravam do campo rumo à esperança de uma cidade com mais conforto e proteção, após os resultados "progressistas" presenciados, percebem a cidade, na verdade, como uma ameaça. Encerrados na armadilha da civilização, anseiam pela proteção contra os antigos perigos, bem como contra os novos e imprevisíveis riscos. Ânsia essa que pode ser sanada pelas generosas vendas de muros, cercas, armas... E por um incisivo aprofundamento das diferenças de classe; assegurando a clausura da classe média nos shoppings e o despejo dos pobres à paisagem opressora de um lado, e à falta de perspectiva de habitação de outro (Harvey, 1992, p. 79).

Um racionalismo modernizador (Proença Filho, 1988, p. 35) toma conta da sociedade, entende-se que as expectativas anteriores não eram menos que utópicas e, como utopias[3], estavam fadadas ao fracasso. Não obstante, a promessa era revigorante, as metanarrativas, caracterizadas por sua natureza absoluta, traziam um conforto otimista, pois nelas os resultados do desenvolvimento tecnológico eram garantidos, e o que fosse inadequado era facilmente descartado, acreditando-se que o progresso seria suficiente para incluir a todos.

3 O "não-lugar", termo, aqui, entendido como um lugar perfeito que, contudo, não existe.

> O "progresso" – antes manifestação extrema de otimismo radical e promessa de uma felicidade duradoura e universalmente compartilhada – resultou no contrário do que prometia. Hoje se formulam previsões apavorantes e fatalistas, e o progresso representa a ameaça de uma inexorável e inevitável mudança que não promete paz nem repouso, mas crises e tensões contínuas, sem um segundo de trégua, uma espécie de "jogo das cadeiras" no qual um segundo de distração pode levar à derrota irrevogável, à exclusão sem apelo. Em lugar de grandes expectativas e doces sonhos, a palavra progresso evoca uma insônia povoada de pesadelos: "ser deixado para trás", perder o trem, ser atirado para fora do veículo por um movimento brusco (Baumann, 2009, p. 26).

No cenário brasileiro, os reflexos da guerra são acoplados ao fim da primeira Era Vargas e à, já mencionada, percepção de atraso em relação a outros países. Nesse contexto, os sintomas pós-modernos são intensificados, visto que o mal-estar que assola os países de primeiro mundo também afeta a conjuntura nacional, com o agravante das condições sociais e econômicas precárias de um país de terceiro mundo, assim, a euforia de outrora é repugnada.

O indivíduo, em busca de uma identidade que assegure seu lugar no mundo, volta-se à literatura intimista e psicológica, mais subjetiva, narrando as aflições de um sujeito cada vez mais fragmentado, "essa atitude de rompimento com os ideais primevos do Modernismo brasileiro, e com o Realismo Socialista vestido de Regionalismo praticado pela Segunda Geração do Modernismo, faz com que essa Terceira Geração seja tratada como pós-modernista" (Guedes; Mourão, 2018, p. 207).

Ainda que o pós-moderno no Brasil carregue inúmeros questionamentos acerca de sua existência, é certo que se trata de um período de manifestações extremas, de transições em que, de acordo com Proença Filho (1995, p. 8, grifos meus), "o *fato pós-modernista*, em termos estéticos, é uma realidade". É interessante destacar, aqui, a expressão "fato pós-modernista", um determinante que estabelece um período do qual já não é possível retornar, a sociedade se vê diante de um limite ultrapassado, cujo caminho a percorrer é sinuoso e sombrio. As obras que correspondem a esse estado de espírito se mostram peculiares, aderindo ao movimento com as especificidades de um país latino-americano de terceiro mundo que, após a crise de participação, vê-se como o "participante pobre e indefinido" (Moraes, 1988, p. 229).

> Não se conseguiu atingir nem a sociedade justa, nem a liberdade plena, nem a paz perene, anseios utópicos da modernidade. O mundo contemporâneo vive, mais do que nunca, equilibrado pelo terror, apesar de racionalmente justificado pelo *status quo* e avalizado pelos veículos de comunicação de massa (Proença Filho, 1995, p. 38-39).

Como resultado, o produto estético passa por novas reflexões, assim como novos critérios são definidos para a sua valoração. De acordo com Proença Filho (1995, p. 42-44), os traços específicos dessa abordagem no Brasil são: a) intensificação do ludismo na criação literária; b) tendência à utilização deliberada da intertextualidade; c) ecletismo estilístico; d) maior destaque no exercício da metalinguagem; e) figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico; f) fragmentarismo textual; g) centramento na linguagem; e h) preferência por elementos de caráter pessoal, social e antiformal na poesia.

O Brasil, país de dimensões continentais, apresenta uma ampla gama de textos e gêneros que trabalham com essas particularidades, assim, além da intensificação do ludismo na criação literária e a figuração alegórica de tipo hiper-real, sobre as quais se debruçam os interesses desta análise, dividem-se, no espaço, a "Geração de 45", o movimento da Poesia Concreta, a Instauração-Práxis, o movimento do Poema-Processo, o Tropicalismo, a Poesia Marginal, o Neoconcretismo, a Arte Postal, dentre outros movimentos que recebem, por si só, estudos complexos e análises profundas (Proença Filho, 1995, p. 42-44).

O primeiro traço da literatura pós-moderna brasileira, apontado acima (Proença Filho, 1995), a intensificação do ludismo na criação literária, é caracterizado por uma extrapolação desse elemento (que já se destacava no Modernismo) com uma dimensão experimentalista, definida pelo autor como um "anarquismo criador" (Proença Filho, 1995, p. 42), devido a sua natureza metafórica para as novas liberdades sociais que se apresentam ao povo.

Combinado à exploração do ludismo, vemos um maior interesse nos contos que, com sua natureza breve, tornam-se grandes aliados às metáforas sociais e urbanas, exibindo uma dose de realidade e fragmentação aos enredos banais do cotidiano. É, sem dúvida, distinto o resultado literário dessas manifestações, em que se observa – não apenas em Murilo Rubião – um novo conto, breve e hiper-realista, e que abarca, nesse hiper-realismo, o fantástico como uma resposta disruptiva aos panoramas tradicionais, como afirma Alvarez (2014, p. 24), "o fantástico [...] nutre-se do real, é profundamente realista, porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor".

Se o embate entre o *modernismo tardio* e o *pós-moderno* se intrinca, o fato pós-moderno, por sua vez, faz-se evidente ao ultrapassar os limites antes acatados e ao extrapolar os elementos textuais que levam a quebra da expectativa a patamares subjetivos que atormentam cada indivíduo. Essa quebra de expectativas do contexto pós-moderno é propícia aos escritos fantásticos, visto que a fragmentação do Eu resulta em crises

existenciais e, com a efemeridade dos objetos, os próprios seres humanos se colocam no lugar de produto, também sujeitos à obsolescência e à perda de sentido do real, bem como o texto fantástico,

> Entranhando no contexto real e cotidiano do leitor, constitui o mais terrífico de sua existência: descobrir-se completamente desprovido de sentido, imerso num mundo povoado de convencionalismos e banalidades, que o levam à constatação de sua insignificância diante do que não consegue explicar satisfatoriamente para si mesmo (Alvarez, 2014, p. 21).

O fantástico, em seu contexto contemporâneo, almeja o realismo justamente para que seja possível trabalhar o medo da insignificância, oferecendo uma transgressão (Roas, 2014) ao leitor, como reflexo da própria sensação de que as regras conhecidas do mundo moderno já não são tão seguras como se pensava. Não podendo explicar as rápidas mudanças sociais, o leitor busca encontrar, no conto fantástico, um lugar de reconhecimento que o faça se sentir compreendido, mesmo que em condições inevitavelmente pessimistas.

A ARMADILHA E SUAS REPRESENTAÇÕES DO PÓS-MODERNISMO

Situado em 1965[4], o conto *A Armadilha* (2010, p. 93-95) narra a chegada de Alexandre Saldanha Ribeiro – seu nome inteiro nos é entregue, como se despertasse algum

4 O conto *A Armadilha* (2010, p. 93-95) foi publicado, originalmente, no livro *Os Dragões e Outros Contos* (1965) e, posteriormente, republicado em *A Casa do Girassol Vermelho* (1978). Murilo Rubião é conhecido por seu intenso trabalho de reescrita, e por ter publicado apenas 33 contos durante toda a sua vida, os quais reeditou o quanto pôde, ora adicionando trechos, ora os retirando. Entendendo a mutabilidade dos textos de que se tem acesso, é relevante especificar o contexto da obra aqui analisada. Utiliza-se versão editada para obra póstuma. Ainda que não se trate de um trabalho filológico, supõe-se que passou pelo crivo da edição crítica, cujo objetivo é "determinar a última redação do autor, i.e., a edição baseada em suas notas sobre a derradeira edição em que lhe foi possível intervir em seu próprio texto. [...] A edição crítica pretende justamente restabelecer o princípio de que se deve oferecer ao leitor um texto o mais próximo possível da forma última concebida pelo autor" (Araújo, 2012, p. 247-248). Portanto, acredita-se que o satisfatório trabalho da Companhia de Bolso apresente uma versão que pode ser considerada como a versão última – ou mais próxima da última – desejada pelo autor. Devido ao contexto particular dos escritos de Rubião, vale apontar que a escolha de trabalhar apenas com uma versão do conto se dá por este não ser um artigo comparativo; é importante, também, considerar que, independentemente da escolha do autor – ou mesmo do editor –, a partir do momento em que chega às mãos do leitor, o texto a este pertence, e quaisquer tentativas de controle não serão promissoras. Logo, caminhamos com o que se pode trabalhar: a análise.

significado para o leitor, ao contrário de sua história que é completamente omitida, negando um passado a esse protagonista – a um prédio antigo e com aspecto abandonado, onde, ele acredita, irá encontrar um oponente com quem travará um combate. Desse personagem, além do nome, sabe-se apenas que é um homem viajado, que carrega consigo uma grande bagagem e uma imensa confiança. Uma pessoa obstinada quanto à tarefa que precisa cumprir e, como uma alegoria ao modernismo, traz a expectativa de um conflito que não pode ser adiado, menos ainda evitado, mas, apesar da ansiedade para o confronto, seus planos são frustrados por uma não-resolução que é, na melhor das hipóteses, decepcionante.

Em primeira instância, faz-se necessário analisar o ambiente do conto, marcante por sua carga insólita, desconfortável e opressora, bem como pela alegoria aos destroços modernistas. O primeiro traço, já no primeiro parágrafo, desse modernismo fracassado, detém-se na opção de Alexandre por usar a escada, a despeito de haver um elevador no prédio. Ora, o elevador, por sua criação funcional, é representante da tecnologia e do avanço modernista, assinalado como um diferencial entre o urbano e o rural no imaginário popular (Harvey, 1992, p. 19); não obstante, o protagonista opta por seguir seu caminho pela escada.

É possível interpretar a decisão de Alexandre como um desinteresse enfadonho, afinal, a rapidez e a eficiência do elevador já não o impressionam, a escolha do termo "desprezou" demonstra uma perspectiva que abjeta o elevador, rebaixa-o, como desdém às modernidades que outrora despertariam deslumbramento, e que agora são reflexo de destroços urbanos, da perda de um sonho "da cidade ideal – racionalizável, controlável e unificável – do discurso moderno" (Germano, 2009, p. 427).

Para além do inicial tom pessimista acerca do progresso, a descrição opressiva causa incômodo desde o começo do conto: "já no décimo pavimento, meteu-se por um longo corredor, onde a poeira e detritos emprestavam desagradável aspecto aos ladrilhos. Todas as salas encontravam-se fechadas e delas não escapava qualquer ruído que indicasse presença humana" (Rubião, 2010, p. 93). É possível observar diversos elementos que desenvolvem o próprio prédio como um personagem, com traços de antagonista, que parece querer impedir Alexandre de chegar ao seu destino. Desde o longo corredor – insólito por remeter a uma figura abandonada, que desperta a desconfiança do leitor – até às portas fechadas, que indicam uma obstrução material, colocando o protagonista numa posição impotente e apequenizada, construindo o prenúncio de um possível apagamento de Alexandre, como em "parou diante do último escritório e perdeu algum tempo lendo uma frase, escrita a lápis, na parede"

(Rubião, 2010, p. 93), presságio da efemeridade do tempo, em que a ênfase recai sobre a essência alterável do que é escrito a lápis: incerto e passível de ser apagado, que ameaça constantemente o que se acreditava ser definitivo.

O antagonismo entre Alexandre e o ambiente persiste pois, de um lado, o protagonista mantém-se obstinado a ter seu embate e, por outro, mesmo as portas querem o impedir de avançar:

> [...] experimentou a maçaneta, que custou a girar, como se há muito não fosse utilizada. Mesmo assim não conseguiu franquear a porta, cujo madeiramento empenara. Teve que usar o ombro para forçá-la. E o fez com tamanha violência que ela veio abaixo ruidosamente. Não se impressionou. Estava muito seguro de si para dar importância ao barulho que antecedera a sua entrada numa saleta escura, recendendo a mofo (Rubião, 2010, p. 93).

É significativo notar que a narrativa converge para um cenário arruinado, velho e, portanto, fraco e descartável; contudo, ao mesmo tempo, essa propriedade é o que lhe traz força, mesmo quando Alexandre força a abertura de uma porta, a ação é acompanhada por um grande barulho, dando vida ao ambiente que mesmo – aparentemente – derrotado, não o faz de forma silenciosa. Esses aspectos operam o estranhamento e o medo característicos do conto, que se dão pela "onipresença dos não lugares e os espaços degradados e disfóricos" (Germano, 2009, p. 433).

O estado de tensão gerado tem fundamento, uma vez que, após a ilusória vitória de Alexandre contra o prédio e suas portas, tem-se um vislumbre da armadilha que o aguardava. Mesmo após todo esforço necessário anteriormente, ele não desconfia da porta semicerrada que o esperava – não totalmente aberta, nem fechada ou trancada como as anteriores, mas semicerrada, como se à espreita –, a despeito do encontro humano que se dá no desenrolar do conto, é possível inferir que a armadilha recai precisamente no fato de o prédio ter influência direta sobre os acontecimentos narrados, e Alexandre, ao desprezá-lo, não se atém ao real antagonista, que trabalha ativamente contra ele.

Como resultado, no momento em que empurrou a porta, "um terror súbito imobilizou-o" (Rubião, 2010, p. 93). Entra em cena, então, a terceira figura, que Alexandre acreditava ser seu único inimigo e contra quem pretendia, irrevogavelmente, travar um embate: "sentado diante de uma mesa empoeirada, um homem de cabelos grisalhos, semblante sereno, apontava-lhe um revólver. Conservando a arma na direção do intruso, ordenou-lhe que não se afastasse" (Rubião, 2010, p. 93). A descrição desse

personagem, chamado apenas de Velho, é essencial para carregar os atributos, tanto do fantástico quanto do choque entre o que se considerava a "evolução do modernismo" e a "arte passadista".

O Velho, assim como Alexandre, demonstrava estar resoluto e seguro quanto ao seu papel nesse encontro, contudo, de forma mais tranquila e experiente, apresentando uma personalidade metódica, exprimindo que aguardava Alexandre "há dois anos, desta cadeira, na mesma posição em que me encontro, aguardava-o certo de que você viria" (Rubião, 2010, p. 94). Aqui, antes da possível representação pós-moderna, o insólito coloca-se em evidência novamente.

A fala do Velho suscita desconforto e dúvida acerca da natureza desse personagem, personificação do mistério, com seus olhos desconcertantemente azuis, sem passado, que parece saber tudo, ou, pelo menos, mais do que deveria; e que, sem objetivo, coloca-se apenas a esperar, no mesmo lugar e com as mesmas "roupas esgarçadas", levantando o questionamento, ainda que efêmero, sobre a possibilidade de um homem ficar por dois anos na mesma posição, tão abandonado quanto o ambiente em que se encontrava, sem uma força sobrenatural atuando sobre ele. Essa dúvida, por breve que seja, mantém-se no plano da incerteza, afinal, não se sabe se ele diz a verdade – e realmente esteve parado por dois anos, o que seria, pelas regras do *nosso mundo*, impossível – ou se usa uma hipérbole. Nesse ponto o fantástico se asserta e "a segurança em relação à realidade entra em crise" (Roas, 2014, p. 68), como o mofo do ambiente, aglutina-se à descrição opressiva do lugar em que "[...] tudo respirava bolor, denotava extremo desmazelo" (Rubião, 2010, p. 93), provocando uma atmosfera insólita e insegura.

A insegurança concretiza a união entre o fantástico e o pós-moderno, pois, após as inúmeras mudanças vivenciadas pela sociedade, surge coletivamente a dúvida acerca dos limites de nossa própria realidade. A literatura fantástica, por sua vez, busca exprimir esse sentimento de fragmentação do real, por meio da transgressão e da problematização das perspectivas de existência humana, pondo em evidência a ameaça ao mundo como o conhecemos, ao sugerir que as regras conhecidas podem não ser tão fixas como se acreditava, "o mundo da narrativa fantástica (seja no século XIX ou nestes tempos pós-modernos) sempre é o nosso mundo [...]. Como contraste para fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária em que fingimos viver mais ou menos tranquilos" (Roas, 2014, p. 187).

O Velho pode representar, também, a visão do modernismo utópico sobre o passado. Logo, da mesma forma que o choque entre modernismo e passadismo não teve resolução, culminando na crise da representação, o grande choque esperado no conto não ocorre, a despeito do desprezo de um sobre o outro. Alexandre traz consigo, na mesma medida, euforia e raiva explosivas, uma "irritação antiga" (Rubião, 2010, p. 94), em que mesmo os olhos do Velho despertam lembranças desagradáveis. Além disso, cede ao desespero quando percebe que seus planos serão frustrados e, em seu furor imediatista, tentar iniciar um ataque, em nítido contraste com o Velho, que volta à sua calma habitual.

> – Seu caduco, não tem medo que eu aproveite a ocasião para matá-lo? Quero ver sua coragem, agora, sem o revólver.
> – Não, além de desarmado, você não veio aqui para matar-me.
> – O que está esperando, então?! – gritou Alexandre. – Mate-me logo!
> – Não posso.
> – Não pode ou não quer?
> – Estou impedido de fazê-lo. Para evitar essa tentação, após tão longa espera, descarreguei toda a carga da arma no teto da sala.
> Alexandre olhou para cima e viu o forro crivado de balas. Ficou confuso. Aos poucos, refazendo-se da surpresa, abandonou-se ao desespero. Correu para uma das janelas e tentou atirar-se através dela. Não a atravessou. Bateu com a cabeça numa fina malha metálica e caiu desmaiado no chão.
> Ao levantar-se, viu que o velho acabara de fechar a porta e, por baixo dela, iria jogar a chave.
> Lançou-se na direção dele, disposto a impedi-lo. Era tarde. O outro já concluíra seu intento e divertia-se com o pânico que se apossara do adversário:
> – Eu esperava que você tentaria o suicídio e tomei a precaução de colocar telas de aço nas janelas.
> A fúria de Alexandre chegara ao auge:
> – Arrombarei a porta. Jamais me prenderão aqui!
> – Inútil. Se tivesse reparado nela, saberia que também é de aço. Troquei a antiga por esta.
> – Gritarei, berrarei!
> – Não lhe acudirão. Ninguém mais vem a este prédio. Despedi os empregados, despejei os inquilinos.
> E concluiu, a voz baixa, como se falasse apenas para si mesmo:
> – Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos (Rubião, 2010, p. 94-95).

O final do conto nega ao leitor e a Alexandre uma resolução, mesmo quando este tenta pôr um fim à situação com o suicídio, não é bem-sucedido, pois a função do Velho, por sua vez, é garantir que nada aconteça. Sendo, justamente, "nada" o grande terror de um modernismo que garantia mudanças radicais para o rumo do Brasil. O protagonista se mostra peça insubstituível do fantástico, cumprindo a função de identificação com o leitor e como figura do fracasso modernista instaurado no Brasil.

Apesar das diferenças primordiais entre o Velho e Alexandre, é significativo entender que ambos estão, consciente e irremediavelmente, ligados pelo passado, por uma enigmática figura chamada Ema, indicando que, mesmo com estados de espírito divergentes, eles sabem que, a partir do momento de encontro no prédio decadente, o verdadeiro antagonista, eles estão fadados a se tornarem o mesmo: esquecidos e descartados. O conflito é inconclusivo e se instaura uma convivência forçada entre um passado que se sabe velho e um "novo passado", que acreditava ser o futuro imbatível; ambos em um ambiente que os relega ao pior horror da modernidade: "derivou disso uma doença que poderíamos chamar de medo de ser inadequado" (Baumann, 2009, p. 10).

Alexandre carrega consigo a ilusão de ser novo, de ser *atualizado*, e realmente o fora por um tempo, até perceber que tudo o que é novo pode ser alienado com surpreendente rapidez, esquecido – independentemente de seus gritos violentos e das tentativas de escapar da obsolescência –, obrigado a coexistir de forma nada harmoniosa com o que é velho e a aceitar sua condição de *novo velho*, uma vez que "o intervalo entre a decadência do antigo e a formação e estabelecimento do novo constitui um período de transição, que sempre deve ser necessariamente marcado pela incerteza, pela confusão, pelo erro" (Calhoun, *[s.d.], apud* Harvey, 1992, p. 115).

Em seu recente cárcere, é notável que o ambiente (que mesmo em sua decrepitude já era mais forte que os personagens) também passa por mudanças, como as telas e a porta de aço que foram adicionadas, não no intuito de promover segurança, mas de fomentar a hostilidade e representar a condição do indivíduo excluído numa cidade pós-moderna em que

> Os produtos descartados por essa nova extraterritorialidade [...], são os espaços abandonados e desmembrados – aqueles que Michael Schwarzer chama de "zonas fantasmas", na quais "os pesadelos substituem os sonhos, e perigo e violência são mais comuns que em outros lugares" (Schwarzer, 1998, *apud* Baumann, 2009, p. 13-14).

O que se coloca em evidência, aqui, é o atraso e a exclusão, os quais se esperava que o modernismo superasse, mas este não o fez. O texto é, em peso, descrente de qualquer transformação positiva gerada pelo modernismo, "o que o arruinou foi a falta de percepção de que nada adiantam técnicas modernas diante de uma estrutura social que se mantém intocada" (Bueno, 2004, p. 90), abarcando apenas a figura desse herói fracassado que, ciente de sua impotência, assevera o insólito como representa-

ção do sentimento pós-moderno. É notável, inclusive, que todos personagens sejam desprovidos de passado, em um contexto que lhes nega a subjetividade, condenando-os ao esquecimento,

> Não possuir uma história ou um passado significa não possuir existência. As personagens de Murilo não se constituem indivíduos competentes para a ação de mudança do mundo circundante. Esmagados por uma sociedade opressora, vivem à margem, como simples testemunhas da História, que se passa diante deles, sem lhes legar participação nela (Aleixo, 2008, p. 197).

O sentimento de insuficiência que o sujeito contemporâneo carrega é explicitado em Alexandre, que se vê obrigado a travar uma luta que sabe que perderá, e não é desconhecido para o leitor o amargo sabor do reconhecimento quando ele perde.

CONCLUSÃO

Neste artigo, objetivou-se analisar o conto *A Armadilha* (2010, p. 93-95), de Murilo Rubião, destacando, além de sua manifestação no gênero fantástico, os aspectos pós-modernos representados, acreditando que ambos atuam mutuamente na significação do texto, entretanto, ainda que seja impossível analisar um lado e ignorar o outro, pouco se encontra sobre traços pós-modernos nas obras de Rubião, talvez por esse ser um campo muito recente no que diz respeito à literatura brasileira – o termo "pós" continua gerando diversas contradições e carece de pesquisas aprofundadas, afinal, o mal-estar social acarretado pelo avanço do capitalismo é um *fato*, e a literatura não foge de explorar o tema, sendo o termo aceito ou não.

Nesse sentido, é relevante considerar que a investigação da literatura brasileira se manteve, majoritariamente, no campo da busca pela identidade nacional, por meio do texto documental. Contudo, com os ecos pós-modernos, vê-se um movimento em reação, abarcando temas que representem individualidades e subjetividades, não necessariamente uma representação da figura nacional, mas dos interesses e angústias dos indivíduos afetados pelo mal-estar geral causado pela ascensão do extremo capitalismo. Por um lado, desperta a ânsia para se entender e se encontrar em uma realidade fragmentada, por outro, nasce a consciência da impotência diante de um mundo industrializado que visa ao crescimento econômico em detrimento do bem-estar coletivo.

Logo, como resposta a essa inquietude, observa-se a expansão de gêneros abstratos e do fantástico como meio de lidar com o caos urbano e com o caos interno, com a sensação de fracasso nas tentativas de adaptação a um mundo em constante movimento. Uma literatura que surge como uma expressão da ameaça contemporânea de inadequação, de que o mundo conhecido, talvez, deixe de existir e, com ele, o senso de pertencimento e de compreensão coletiva e individual.

Aqui, Murilo Rubião mostra-se excepcional, com seu texto que cumpre a função de problematizar a relação do sujeito com a realidade e de transgredir, por meio da literatura, o estado normal do mundo como o conhecemos, extrapolando a condição de incompletude, efemeridade e pequenez em que o indivíduo pós-moderno se encontra, usando a narrativa fantástica como forma de fazer o leitor questionar até que ponto sua realidade pode ser confiável.

Em sua coleção de apenas 33 obras, um dos destaques dos textos de Rubião – que valem estudo individual – são os versículos bíblicos em formato de epígrafe para cada conto. *A Armadilha* (2010, p. 93-95) conta com a seguinte epígrafe: "Porque se a trombeta der um som confuso, quem se preparará para a batalha? (Primeira epístola de São Paulo aos Coríntios, XIV, 8)" (Rubião, 2010, p. 93), que é, além de um prenúncio da armadilha contra o protagonista, um grande representativo do mal-estar social daqueles que reconhecem na cidade uma ínfima esperança de progresso, mas também um inimigo, que trabalha ativamente por um giro de aceleração que se intensifica profusamente, em uma "sociedade do 'descarte' [...]. Ela significa mais do que jogar fora bens produzidos [...]. Significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser" (Harvey, 1992, p. 258).

O sujeito moderno, esperançoso para com o desenrolar das evoluções tecnológicas, não se preparou para as atrocidades cometidas em nome do progresso e, ansioso para abandonar o retrógrado, não observou que, talvez, ele mesmo se encaixasse nesse grupo em declínio, como resultado, percebe-se nas mãos de um sistema que o coage a se mostrar sempre útil, para que não seja, também, descartado. O indivíduo moderno não se preparou para a batalha que se armava, por não conhecer o som do perigo, portanto, transfigurou-se no indivíduo pós-moderno, que colhe os frutos de uma armadilha da qual não sabe como escapar.

Esse sentimento cresce em proporções avassaladoras, à medida que o sistema econômico revela os sinais do capitalismo tardio, implicando gerações cada vez mais pessimistas e sem perspectiva de futuro, uma vez que o progresso atropela, diaria-

mente e em velocidade vertiginosa, cada vez mais direitos. Possibilidades que antes eram consideradas básicas, hoje são tidas como privilégio. Nesse contexto, os textos de Murilo Rubião seguem relevantes como uma voz às situações que colocam o indivíduo em constante estado de atenção, de medo da obsolescência, mas que não dão perspectiva de solução ou saída e, menos ainda, de um desfecho favorável.

Ademais, os passos de Murilo Rubião foram essenciais para o gênero fantástico no contexto pós-moderno brasileiro, abrindo caminho para uma produção cultural que busca, gradativamente, explicitar seus anseios por meio do insólito; além de chamar atenção para os medos sociais, a arte dá vazão à necessidade de enxergar o abjeto, apropriar-se dele para, então, poder o expurgar. É de extrema relevância compreender não apenas o caminho de Murilo Rubião no gênero, mas também que os medos sociais geram ansiedade e hesitação que, muitas vezes, só podem ser explorados pela arte.

Em uma sociedade afetada pelo peso de uma economia de terceiro mundo, fomentada pelo imperialismo de países de primeiro mundo, uma ameaça ditatorial (que há tão pouco tempo foi vencida e já reconstrói forças), um retorno ao conservadorismo e, por fim, uma exaustiva condição de sobrevivência num contexto desfavorável à garantia de direitos, cuidados e segurança, o retorno ao fantástico, em todas as suas vertentes, é necessário para que tais angústias possam ser compreendidas profundamente e para que a "trombeta da batalha" não pareça emitir um som confuso.

Considerando o exposto, fica em aberto retomar o questionamento quanto ao apagamento de obras fantásticas no terreno brasileiro, crendo que, devido ao olhar hostil do cânone para o gênero, perdem-se grandes investigações e compreensões da literatura como um aparelho de reconhecimento social e individual. O estudo do gênero fantástico na realidade brasileira pós-moderna, mesmo que em crescimento, pede por expansão, pois é transgressor por natureza e por contexto, é ele que nos leva refletir sobre os limites, medos ou desejos que somos incapazes de manifestar diretamente e, consequentemente, sobre o meio para que seja possível se encontrar como sujeito em uma realidade que tenta extinguir o que é subjetivo.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Sandra Elis. O universo fantástico de Murilo Rubião. *Revista Trama*, v. 4, n. 8, p. 187-198, 2008. DOI: https://doi.org/10.48075/rt.v4i8.2398. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/2398. Acesso em: 15 set. 2024.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. Apresentação do autor. *In*: ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 11-27.

ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia Pau-Brasil. *In*: NUNES, Benedito (org.). *A utopia antropofágica*: A antropofagia ao alcance de todos. São Paulo: Globo, 1924, p. 41-45.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *In*: NUNES, Benedito (org.). *A utopia antropofágica*: A antropofagia ao alcance de todos. São Paulo: Globo, 1928, p. 47-52.

ARAÚJO, Emanuel. Edição crítica. *In*: ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Lexicon, 2019, p. 183-270.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução de Bruno Mondadori. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BUENO, Luís. Nação, nações: os modernistas e a geração de 30. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 83-97, 2004. DOI: https://doi.org/10.11606/va.v0i7.49789. Disponível em: https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49789. Acesso em: 11 out. 2024.

CARNEIRO, Fabiana Simão Belize. Murilo Rubião e José J. Veiga e a oposição ao racionalismo nos contos "O lodo" e "Os Cascamorros": breves considerações. *Letras&Letras*, Uberlândia, v. 34, n. 2, p. 156-170, 2018. DOI: https://doi.org/10.14393/LL63-v-34n2a2018-10. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/39868. Acesso em: 16 set. 2024.

GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. *Itinerários*, Araraquara, v. 19, p. 25-33, 2002. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2652. Acesso em: 15 set. 2024.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras*: *Revista de Estudos Literários*, v. 26, p. 19-31, 2013. DOI: https://doi.org/10.5433/1678-2054.2013v26p18. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158. Acesso em: 15 set. 2024.

GERMANO, Idilva Maria Pires. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. *Estudos e Pesquisas em psicologia*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 425-466, 2009. DOI: https://doi.org/10.12957/epp.2009.9113. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/9113. Acesso em: 19 set. 2024.

GUEDES, Maria Sebastiana de Morais; Mourão, Alexandre Guedes. O pós-modernismo na literatura brasileira: "Triângulo das águas" de Caio Fernando de Abreu. *Decifrar*, Manaus, v. 6, n. 11, p. 203-216, 2018. DOI: https://doi.org/10.29281/rd.v6i11.4319. Disponível em: https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/4319. Acesso em: 13 nov. 2024.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*: uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

MORAES, Eduardo Jardim. Modernismo Revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 220-238, 1988. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2165. Acesso em: 10 set. 2024.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática 1995.

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

RUBIÃO, Murilo. Armadilha. *In*: RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010, p. 93-95.

RUBIÃO, Murilo. A opção do fantástico: entrevista com Murilo Rubião. [Entrevista concedida a] Elizabeth Lowe. *Revista Escrita*, São Paulo, ano IV, n. 29, p. 24-33, 1979. Disponível em: https://murilorubiao.com.br/wp-content/uploads/2022/07/Elizabeth-Lowe-A-opcao-do-fantastico-1979.pdf. Acesso em: 20 jan. 2025.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.