

AS FLORES DO MAL DOS CONTOS DE MURILO RUBIÃO

THE FLOWERS OF EVIL IN THE TALES OF MURILO RUBIÃO

Polyana Pires Gomes¹

Resumo: Os personagens de Murilo Rubião, nos contos “A casa do girassol vermelho” (1947), “A flor de vidro” (1953) e “Petúnia” (1974), são vítimas de opressão inexplicável e incapazes de modificar a própria vida. A linguagem empregada nessas narrativas labirínticas é simples e concisa, o que aumenta a inverossimilhança, mas, paradoxalmente, gera uma perplexidade convincente, cabendo ao leitor interpretar os múltiplos significados sugeridos. Nesses contos, a flor – metáfora canônica da literatura – assume papel fundamental, desencadeando ou sumarizando os fatos da narrativa: um girassol vermelho, uma flor azul, petúnias e rosas pretas colaboram, assim, na estruturação do fantástico e assemelham-se às flores de Charles Baudelaire (1821-1867), uma vez que revelam a angústia da ausência, da violência e da morte. Entretanto, os olhos do contista brasileiro não são como os do poeta francês, que, em *As flores do mal* (1857), vibra nervosamente diante da catástrofe humana, clamando por entidades rejeitadas; pelo contrário, a seriedade das situações revela um narrador cético e incapaz de sorrir diante do inexplicável.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Conto fantástico. Murilo Rubião.

Abstract: Murilo Rubião’s characters, in the tales “A casa do girassol vermelho” (1947), “A flor de vidro” (1953) and “Petúnia” (1974), are victims of inexplicable oppression and they seem unable to change their lives. The language used in these labyrinthine narratives is simple and concise, which increases the unlikelihood, but, paradoxically, creates a compelling perplexity, leaving the reader alone to interpret the multiple meanings suggested. Taking advantage of a literacy canonical metaphor, the flowers of these three tales play a key role, triggering or summarizing the narrative facts. A red sunflower, a blue flower, petunias and black roses collaborate in the structuring of the fantastic and resemble Charles Baudelaire’s flowers (1821-1867), since they reveal the anguish of absence, violence and death. However, Murilo Rubião is not like the French poet, who in *The Flowers of Evil* (1857), shivers nervously before the human catastrophe, calling for rejected entities; on the contrary, the seriousness of the situation reveals a skeptic speaker that is unable to smile at the inexplicable.

Keywords: Brazilian Literature. Fantastic Tale. Murilo Rubião.

1 Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do CEFET-RJ e Doutoranda em Literatura Brasileira da UFRJ. E-mail: polyanapires@hotmail.com

Antes de Murilo Rubião, escritores brasileiros renomados como Machado de Assis, Lima Barreto e Humberto de Campos, por exemplo, visitaram a narrativa insólita, entretanto nenhum havia feito dela sua morada definitiva como o mineiro, primeiro dedicado exclusivamente à produção desse gênero.

Outro consenso, apontado por professores que se debruçaram, na década de 1980, sobre os contos de Rubião – Elódia Xavier, em *O conto brasileiro e sua trajetória (A modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70)*, e Davi Arrigucci, em “Minas, assombros e anedotas” –, é a unidade temática e estrutural de sua obra. Os assuntos que mais lhe interessavam podem ser percebidos a partir das seções temáticas que organizam *O ex-mágico* (1947), seu livro de estreia: “Arco-íris”, “Mulheres”, “Montanha”, “Condenados” e “Família”. Nas situações relatadas, os personagens são aprisionados em realidades indesejadas e inescapáveis, e o elemento opressor varia, podendo ser a morte, a magia, o relacionamento afetivo, a burocracia etc. Se protagonizassem um conto de fadas, saberíamos que, no final da história, o bem-estar seria recuperado, e os inocentes recompensados. Entretanto, não é esse o destino do elenco de “A Casa do Girassol Vermelho”, “A flor de vidro” e “Petúnia”, contos analisados neste ensaio: além de as circunstâncias suportadas serem inusitadas, tensas e não esclarecidas, o desfecho não é consolador. Os textos também se afastam das narrativas maravilhosas porque não ensinam uma moral específica e porque inserem o evento estranho numa realidade convencional. Já nos contos de fadas, a esfera irreal preenche todo o texto, conforme as considerações de Émile Schub-Koch, em *Contribuição para o estudo do fantástico no romance* (cf. Bastos, 2010, p. 35).

Não só o primeiro livro de Rubião apresenta essa construção narrativa; os publicados depois prezam também pela coesão. Ao lado de poucos textos inéditos, Rubião republicava contos antigos com algumas modificações. Para Arrigucci Jr., tal estratégia estava intimamente ligada a um assunto caro ao escritor, a metamorfose: tal como alguns personagens se transformavam a todo tempo (como Petúnia e suas filhas, ora flores, ora mulheres), seus contos também ganharam alterações. Acrescentamos que a utilização de nome idêntico para personagens diferentes (como Marialice, Petúnia e Godofredo) estabelece uma conexão esquisita dentro da obra; além das mutações dentro do conto, o personagem pode migrar para outro, assumindo novo papel. Essa instabilidade dos personagens e da própria escrita indica, para Arrigucci Jr., “a questão mais profunda da identidade não fixada” (1987, p. 151), o que justifica parcialmente a submissão dos seres a um destino pré-estabelecido.

A linguagem empregada para expressar a cadeia de fatos inacreditáveis é simples e concisa, o que gera perplexidade – como algo estranho pode ser relatado sendo tão banal? – e aumenta a carga de inverossimilhança da narrativa. Em relação aos desafios relacionados à produção do gênero fantástico, em entrevista a Elizabeth Lowe, Rubião sugere como consegue que suas narrativas finjam naturalidade ao apresentarem eventos extraordinários: “o escritor tem primeiro é que conviver com o mistério. Depois de certa convivência, ele passa a tratar o suprarreal como se fosse a realidade. Se ele cai na fantasia, no fantástico gratuito, ele não consegue impor o seu mistério” (1978, p. 28). Parece-nos, então, que o escritor *contagia* o narrador, que também não hesita diante dos fatos inexplicáveis; essa convivência banal com o insólito é comentada por Arrigucci Jr.:

A falta de espanto mostra que ele [o narrador] se identifica com as regras de seu universo, como um ser que se submete às leis da organização a que pertence, sem ter participado de sua elaboração e sem acesso aos fins a que se destina. (...) Embora lúcido, sua consciência está tolhida, como sua capacidade de ação efetiva: não é sujeito da História. (1987, p. 149)

Caberia, então, aos leitores a hesitação, efeito essencial do fantástico, de acordo com Tzvetan Todorov, que, na década de 1970, no clássico *Introdução à literatura fantástica*, afirmou: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (apud Bastos, 2010, p. 32). Para Elódia Xavier, essa dúvida entre realidade e ficção multiplicaria as possibilidades de interpretação da narrativa.

Entretanto, o vínculo entre fantástico e hesitação vem sendo debatido. Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), recorda que muitos leitores também hesitam diante de livros não fantásticos. Rubião, na entrevista citada acima, também sugere que a definição estruturalista de Todorov pode ser discutida:

O fantástico em nosso século, cujo maior precursor é Kafka, e aqui no Brasil é Machado de Assis, é muito diferente daquele do século dezenove. No século passado, o fantástico era mais trágico e sombrio, como vemos nos contos de Edgar Allan Poe ou de Hoffman. Hoje nós não temos a mesma relutância em aceitar o fantástico que teve o leitor do século passado. Aquele sempre pensava que havia no fundo um certo realismo, que o fantástico não era uma irrealidade completa. No fantástico moderno há uma necessidade do escritor impor a sua irrealidade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção. Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores. Não caberiam mais os contos de fadas, o fantástico sombrio, porque o leitor moderno não os aceitaria (...). (LOWE, 1978, p. 30)

Se a hesitação do leitor não é ponto convergente entre aqueles devotados à literatura fantástica, a quebra da causalidade – que aumenta a carga de terror, entregando o personagem e o leitor ao desconhecido –, praticada pelo gênero no século XX, é compreendida como elemento essencial à narrativa insólita por vários estudiosos brasileiros, dentre eles Arriguicci Jr., Xavier e Bastos:

a causalidade, esse componente indispensável à verossimilhança, foi atacado de frente pelos realismos irrealistas do século XX, todos empenhados em colocar em primeiro plano o insólito, que, por definição, dificulta ao observador determinar as causas de que decorrem tais e tais consequências. (...) Com isso provocam efeito comumente mais aterrador que o produzido pelo sobrenatural antigo, pois o desconhecimento da instância determinadora da natureza dos acontecimentos insólitos deixa o homem na escuridão de uma trajetória existencial sobre a qual não tem qualquer domínio, por vezes até, nenhuma ingerência. (BASTOS, 2013, p. 4-5)

Como os protagonistas dos contos de Murilo Rubião não conseguem se evadir da realidade ficcional, Xavier o distingue do herói romântico do século XIX, embora também os aproxime uma vez que assumem papel de antagonistas contra a sociedade (cf. 1987, p. 86). Concordamos que Rubião se afasta da estética romântica, uma vez que o narrador não condecora o personagem herói, e, sim, o condena a uma vida sem sentido. Deste modo, a imparcialidade narrativa – não há nem comiseração nem indiferença em

relação ao personagem oprimido – assemelha o narrador muriliano ao realista.

A obra do autor é associada frequentemente à prosa machadiana, como lemos no posfácio de Vera Lúcia Andrade, “As metamorfoses de Rubião”, que integra os *Contos reunidos*: “o texto despojado, sóbrio, elegante, e (...) a ironia amarga” (1999, p. 276) seriam uma “dívida literária” do mineiro em relação ao carioca. Ora, aproveitamos a semântica financeira para relacionar “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, de *O ex-mágico* (1947), a *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881): o conto é o único cuja epígrafe não foi retirada da Bíblia: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis”. Ratificando a intertextualidade, a ironia do narrador personagem se manifesta logo nas primeiras linhas: “O amor de Jandira me custou sessenta mil-réis de bonde, quarenta de correspondência, setenta de aspirina e dois anos de completo alheamento ao mundo” (Rubião, 1999, p. 105). Podemos dizer, então, que Rubião *paga a dívida*, embora não deixe de inserir seu estilo, totalmente atrelado à visão de mundo que defende. Comparando os itens relacionados ao amor das mulheres em questão, notam-se, no texto do século XX, o excesso de imagens relativas aos prejuízos provocados pelas moças e uma ação estranha, pois é investigada, a partir do livro-caixa do contabilista, a origem de sua “coita d’amor”. Assim, podemos assemelhar as narrativas de Rubião e de Machado até certo ponto, porque não cabem, nos limites da escola realista, o exagero e a falta de causalidade. Por isso, Arrigucci Jr. recorda que todas as vezes que o realismo do século XIX se inclinou para o polo da fantasia, “esta sempre foi corrigida pelo costeiro do real” (1987, p. 142); prefere, então, associar Rubião aos escritores hispano-americanos – Borges, Cortázar e outros – contemporâneos a ele, à narrativa kafkaniana e, no Brasil, a Cornélio Penna e Aníbal Machado (cf. 1987, p.143).

Todavia, o insólito da narrativa de Rubião nos leva à crítica da realidade, e o absurdo lido, identificado aos dramas vividos, deixa de ser absurdo, o que nos faz concordar com outro Murilo, contemporâneo e conterrâneo de Rubião: “a existência do enigma tende a aumentar o campo da realidade” (Murilo Mendes, apud ARRIGUCCI JR., 1979, p. 182). O conto “D. José não era”, do livro *A estrela vermelha* (1953), expressa o ponto de vista do escritor em relação ao problema da “verdade”. O narrador afirma explicitamente que as informações colhidas sobre o personagem que intitula o conto não são confiáveis, colocando em xeque até mesmo sua existência; apesar disso, as compila textualmente: a narrativa resulta inconsistente uma vez construída por todas as dúvidas que atrapalham a escrita. A intrigante “história” simboliza a dificuldade de delimitação das fronteiras entre boato, mentira, realidade. Tal dúvida está presente em todos os contos de Rubião, os quais investigam a realidade com fatos absurdos, ilustrada na epígrafe bíblica de “Teleco, o coelhinho”, publicado também na década de 1950: “Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da água no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no seio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade” (Provérbios, XXX, 18-19). A instabilidade humana – metaforizada, no conto de Rubião, em um animal mutante –, mais do que proporcionar alegria ao dinamizar a vida, provoca confusão e morte. Quem tenta entender em profundidade a vida – como o autor bíblico, o narrador e o personagem que cuida do coelhinho moribundo – se depara com a ausência de respostas, embora entreveja uma, pessimista: “Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles [Teleco e Tereza]” (Rubião, 1999, p.150).

Se há trinta anos Elódia Xavier apontava o pouco interesse da crítica literária pela obra muriliana, felizmente não se pode mais dizer o mesmo. Os trabalhos sobre o autor se multiplicam, e hoje já são muitas as dissertações e teses que investigam a polissemia dos textos fantásticos, em especial as metamorfoses sofridas pelos personagens. Neste ensaio, seguimos a vertente dos que se interessam pela estética do aprisionamento dos seres em realidades paradoxalmente pleonásticas e estéreis. Visto que todos os contos são assim estruturados, optamos por um fio condutor que é tema canônico da literatura de todos os tempos: as flores, que assumem papel fundamental em alguns contos de Rubião.

Por exemplo, em “Aglaiia” e “Botão-de-Rosa”, ambos da década de 1970, as flores que nomeiam os protagonistas intitulam os contos, mais para metaforizar sua capacidade de procriação do que para lhes realçar a beleza. Ambos são afligidos pelo excesso de vida: Aglaiia engravida a todo instante, não havendo controle anticonceptivo que re-freie as gravidezes, e os filhos nascem prematura e infinitamente, o que causa o fim de seu casamento; já Botão-de-Rosa é acusado e preso por engravidar todas as mulheres da cidade – crianças, adolescentes, adultas e idosas –, sendo condenado à morte. Já os contos analisados a seguir – “A casa do girassol vermelho” (1947), “A flor de vidro” (1953) e “Petúnia” (1974) –, conferem ao elemento natural maior relevo; mais do que nomear personagens, nesses três textos, as flores são parte integrante da narrativa: sua presença desencadeia ou sumariza os fatos, sempre dramáticos.

Metáfora de todos os tempos, na literatura e na arte em geral (basta lembrarmos do poema “Flor de maio”, de Carlos Drummond de Andrade, e dos girassóis de Van Gogh), as flores nos contos de Rubião não simbolizam uma beleza padrão, agradável ao olhos mais sensíveis, nem anunciam amor e paz; pelo contrário, elas fogem ao lugar-comum que lhes foi oferecido especialmente no primeiro romantismo. Um girassol vermelho, uma flor azul, petúnias e rosas pretas colaboram na estruturação do insólito e revelam emoções angustiosas como a ausência, a violência e a morte.

Assim, esclarece-se a aproximação lançada no título do ensaio: como as flores de Charles Baudelaire (1821-1867) representaram pulsões humanas marginalizadas, como o ódio, a lascívia e o *spleen*, e figuras rechaçadas pela sociedade, como os doentes, os pobres, os loucos, os ébrios e os imorais, as de Murilo Rubião traduzem pessimistamente as dores do homem moderno. Entretanto, os olhos do contista brasileiro, nos textos a seguir, não são como os do poeta francês de *As flores do mal* (1857), vidrados e irônicos, que gargalham nervosamente diante da catástrofe humana, clamando por Satã e outras entidades rejeitadas; a seriedade das situações oferecidas nos contos publicados no decorrer de três décadas do século XX revela um narrador cético e incapaz de sorrir diante do inexplicável.

A CASA DO GIRASSOL VERMELHO

Os eventos dramáticos ocorridos em torno da Casa do Girassol Vermelho, localizada longe “da cidade e do mundo” (RUBIÃO, 1999, p. 16), são contados por um de seus moradores, Surubi, que, junto com os demais, comemora a morte de Simeão, rígido padrasto que os submeteu a proibições e violências. O regozijo transcorre nos lindos jardins que circulam a casa ou nas margens de represa próxima, e não no interior da

Casa, metonímia do dono falecido. Além disso, a localização isolada da Casa e outras características que apontaremos a seguir aproximam-na às habitações dos contos de fadas.

Seis jovens a habitam: os irmãos Xixiu, Belinha e Marialice, apresentados de maneira estereotipada – Xixiu é bruto, Belinha, sensual, e Marialice, “etérea” – e outro grupo de irmãos, Belsie, Nanico e Surubi, menos expressivos, parceiros amorosos daqueles: Xixiu namora Belsie; Belinha, Nanico, e Marialice, Surubi. Cabem aos homens as ações efetivas da história – Xixiu é o líder do grupo; Surubi, o narrador, e Simeão, o antagonista –, apenas Belinha se destaca na ala feminina, mas, como veremos, de maneira negativa.

Depois da duradoura temporada ditatorial do padrasto, os jovens se sentem livres para aproveitar a vida, especialmente o sexo, antes impossível, uma vez que Simeão proibira qualquer aproximação. A nova situação leva-os a uma espécie de transe; desesperados, lançam-se a tudo o que antes não lhes era permitido. Belinha sugere a troca de parceiros, e substitui Nanico por Surubi, deixando aquele com Marialice. Entretanto, há um personagem cujo impulso sexual não é libertado: os acontecimentos levam ao florescimento da violência de Xixiu, que parece incorporar a arrogância do antigo carasco. Entretanto, atendendo aos pedidos dos companheiros, o líder faz concessões e se entrega, parcialmente, aos festejos, aceitando, por exemplo, tomar banho na represa. O caminho da Casa à represa simboliza a saída do ambiente de encarceramento e esterilidade para a entrada no local de vida, onde Belinha engravidará.

Enquanto os outros casais namoram, Xixiu não abre mão da moral castradora e os repreende rispidamente: “Se o velho Simeão estivesse vivo sairia tiro!” (RUBIÃO, 1999, p. 17). Apesar de sentir medo das palavras do irmão, a alegria faz com que Belinha se lance a Surubi, se “derramando ferozmente” (RUBIÃO, 1999, p. 17). Não só ela: “Todos nós fomos tocados por uma centelha diabólica, que nos fazia buscar, ansiosos, no prazer, o esquecimento dos dias de desespero do passado” (RUBIÃO, 1999, p. 17). Contudo, Xixiu entra numa espécie de alucinação, grita xingamentos contra Simeão, se embrenha mata adentro e, para o desespero dos outros, não retorna.

Nesse ponto, o narrador, por meio de *flashback*, nos esclarece parcialmente a tensão estabelecida, recordando como eles haviam se tornado “filhos adotivos” de Simeão. Quem os havia resgatado da fome fora D. Belisária, sua esposa, que, enquanto viva, os defendia da fúria do marido. Não fica claro como ela conhecera as crianças nem por que Simeão sentia tanta raiva das traquinagens. Com a morte da mulher, o “homem de moral rígida” (Rubião, 1999, p. 19) proíbe a conversa entre os jovens e, quando flagra Xixiu conversando com Belsie, obriga-os ao casamento, embora mantenha a proibição de não se tocarem. Às vezes a repressão desencadeava brigas ferozes, especialmente entre Simeão e Xixiu e, quando a vitória era do mais jovem, os irmãos festejavam dançando, o que nos remete às cantigas medievais relacionadas às lutas entre guerreiro se às histórias de fadas (pela maneira estereotipada de apresentar as (re)ações dos personagens). Mas a vingança de Simeão sempre era violenta, e os rapazes viviam tramando algo contra ele. Quebrando as expectativas, o vilão morre subitamente do coração. Os jovens fazem um velório nada convencional: deixam o corpo no jardim, colocam uma rosa vermelha em sua boca e cospem-lhe o rosto. Depois, surram os capangas do finado: “Pisávamos na memória do velho Simeão, escarrando no passado” (RUBIÃO, 1999, p. 21).

Ora, a história de ódio justifica o misto de euforia e terror do grupo: se, por um lado, há o desejo desenfreado por novos prazeres, por outro, a morte de Simeão desestrutura a Casa e passa a assombrá-la. Tal como se fosse um deus, ele os vigiava e, a qualquer momento, os puniria. Por isso, os jovens acreditam que o desaparecimento de Xixiu está associado a Simeão e encerram a comemoração: a noite chega fragmentando o dia (cf. RUBIÃO, 1999, p. 21), ou seja, a euforia dá lugar à preocupação. Convictos de que o irmão fora continuar a briga com o velho, reconhecem a heroicidade de Xixiu: “Quem soltaria os estilhaços e nos convidaria para os assaltos decisivos, os grandes gritos de revolta?” (RUBIÃO, 1999, p. 23). Chegam à conclusão de que sem a violência de Simeão e a rebelião de Xixiu “nada mais seria importante, digno da violência, da paixão” (RUBIÃO, 1999, p. 23). Mais uma vez reforça-se a ideia de que a Casa do Girassol Vermelho sobrevivia graças a uma força destrutiva e sedutora. Seu nome, sempre grafado de maiúscula, a distingue e personifica, revelando um papel narrativo muito maior do que aquele de abrigar os protagonistas, aproximando-a às casas amaldiçoadas dos contos de terror.

Conscientes de que, com a ausência dos homens violentos, que sustentavam a Casa, ela “se dobraria sobre as próprias ruínas” (RUBIÃO, 1999, p. 23), os jovens decidem partir, tentando, dessa forma, reagir “contra a sombra do velho Simeão” (RUBIÃO, 1999, p. 23). Apenas Surubi apresenta ânimo necessário para não sucumbir junto com a Casa; entretanto, os outros, apáticos, o seguem. A frase dita por ele na cena final – “Este foi o último dia” (RUBIÃO, 1999, p. 24) – pode indicar esperança (como se acreditasse que, saindo da Casa, teriam vida nova), como pessimismo (como se longe da Casa não conseguissem sobreviver). Em resposta, Belinha lança os olhos desanimados para o alto e para baixo, mostrando o girassol vermelho que surgia em seu ventre. Ambíguo também é o aparecimento dessa flor: marca a perpetuidade da violência, pois o grupo levaria o Girassol Vermelho, ou seja, a Casa, aonde fosse? ou representa esperança de vida nova longe da Casa, uma vez que a gravidez foi fruto de momento de liberdade e prazer? Como nos explica Bastos, no gênero fantástico, “permanece o fundo comum de uma ambivalência quanto à natureza do acontecimento insólito, especialmente por conta da elisão, completa ou parcial, da causalidade” (BASTOS, 2015, p. 37). Apoiados na proposta pessimista da obra de Rubião como um todo e na repetição do fenômeno fantástico (o florescimento vegetal no ventre de mulheres) em “Petúnia”, concretizando o mal, somos levados a escolher a primeira interpretação.

No livro de estreia, Rubião seleciona o girassol, flor natural da América do Norte, desde muito utilizada pelos indígenas como alimento, por simbolizar a fertilidade e por ser planta heliotrópica (o caule posiciona a flor na direção do sol): nomeia a Casa e vincula eternamente os jovens à violência sofrida. O escritor transforma em negativo o signo luminoso: aonde quer que fossem, os personagens seriam, sempre, atraídos pela ação devastadora e negativa; além disso, a “gravidez” de Belinha não é sinal de fecundidade, mas, sim, comprova o círculo vicioso, o cordão umbilical maldito, que os prende definitivamente à Casa do desamor. A agressividade da narrativa pode justificar a escolha do girassol vermelho, e não do amarelo, mais comum. As cores, em Murilo Rubião, representam, em geral, as emoções, como os olhos do velho de “A armadilha”, de onde “emergia uma penosa tonalidade azul” (RUBIÃO, 1999, p. 154) ou como as múltiplas de “O pirotécnico Zacarias”: “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso, com pigmentos amarelados, de um amarelo

esverdeado, quase sem cor. Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens" (RUBIÃO, 1999, p. 28).

A Casa que os resgatou da penúria e os abrigou em dias violentos, lança os jovens para fora, mas não sem marcá-los, para que nunca esqueçam o que se passou lá. Nesse sentido, a epígrafe bíblica – “vós sois o sal da terra” – é irônica, visto que a atitude do grupo não é exemplar e evangélica, bem porque eles “salgam” a terra com suas desilusões e traumas, bem diferente do “sal” evangélico, que promete descorromper a humanidade.

A FLOR DE VIDRO

O conto trata da ausência, e a flor, agora, além de símbolo, é a causa dos acontecimentos dramáticos vividos por Eronildes e Marialice. A epígrafe que encabeça a história, retirada do livro profético de Zacarias, anuncia a esperança de libertação e de paz concretizada pela vinda do Messias, cujo símbolo é a luz. Entretanto, apenas curto período da vida do protagonista foi feliz, além de que, fisicamente, ele não vislumbra nenhuma luminosidade, pois fica cego. Ambígua também é a materialização do amor do casal, uma flor de vidro: a beleza originalmente natural e efêmera passa a ser fabricada e resistente. Se se tratasse de um amor ideal, messiânico, a durabilidade seria desejada, mas como a flor representa o sofrimento, sua extensa validade é cruel.

A “reminiscência amarga” sentida por Eronildes, morador solitário de uma cidade pequena, se refere à saudade do romance vivido, no passado, com Marialice. Uma flor de vidro o ajuda a lembrar, diariamente, da amada ausente; além disso, ele sente que ela está em todos os lugares: nos campos, na face de outras mulheres, no verniz dos móveis, nas paredes alvas, no barulho do trem. Impossibilitado de ver, o pensamento dele é tomado por imagens associadas a Marialice, criando uma realidade consoladora, pois, se ele não via nada, mas todas as coisas estavam lá, da mesma forma, a mulher permanecia, mesmo que silenciosa.

A rotina melancólica é abalada pela repentina notícia do retorno da amada: Eronildes coloca uma venda na vista inutilizada, corta o cabelo e sai correndo pelos campos até a estação de trem. Eles se encontram com emoção, ela o chama de “general russo”, e o narrador observador elogia a jovialidade da moça de trinta anos. A correspondência ao seu amor faz com que Eronildes acredite que ela veio para ficar.

O narrador não esclarece porque a moça fora embora e tampouco porque voltara, criando uma situação de mistério, enfatizada pela estranha resposta de Marialice à pergunta de Eronildes sobre o que ela fizera na ausência dele – “Ontem pensei muito em você” (RUBIÃO, 1999, p. 130). O narrador insinua outros relacionamentos: “Os corpos unidos, quis falar em Dagô, mas se convenceu de que não houvera outros homens. Nem antes nem depois” (RUBIÃO, 1999, p. 130). Como não há sujeito explícito nesse trecho, não sabemos se Eronildes desconfia da fidelidade da viajante ou se ela não quer trazer à tona outras experiências, preferindo investir em um recomeço. Apesar da ambiguidade, percebemos que prevalece o desejo de modificar o passado e moldar o futuro, para solidificar o amor redescoberto. Entretanto, o sonho ou a ironia devastadora do fantástico muriliano não deixará que o romance flua como os amantes querem.

Depois de uma noite de amor, Eronildes dorme bem pela primeira vez desde que

Marialice foi embora, mas, quando acorda (ou ainda estaria sonhando?) percebe que o tempo recuou doze anos e apenas ele é consciente de tal retorno. Expressões como “seiva nova”, “jovem e fresca”, “algo de novo irrompia”, “o sol brilhava intenso” (RUBIÃO, 1999, p. 131) marcam o rejuvenescimento do casal e do cenário, que expressa milagre semelhante ao aludido na epígrafe. A época messiânica teria chegado para Eronildes, e a luz invade sua realidade: “brilhavam-lhe os olhos e a venda negra desaparecera” (RUBIÃO, 1999, p. 131). Entretanto, sua felicidade estava depositada no passado e não no futuro, como creem os judeus.

O relato metafórico do momento que inaugura o fantástico – “Acordou cedo, vagando ainda nos limites do sonho” (RUBIÃO, 1999, p. 130) – nos permite ler os fatos que seguem tanto de maneira ficcional (na prosa muriliana, o tempo pode regredir), quanto de maneira realista (na verdade, tudo era um sonho), como afirma Arrigucci Jr.: “Lidando com materiais muitas vezes disparatados ou arbitrários, [a narrativa fantástica de Rubião] torna-se capaz de sugerir, pela transgressão da causalidade, do tempo e do espaço ou do princípio da identidade do ser, o clima onírico” (1987, p. 146).

Nesse clima, o cotidiano dos jovens namorados é relatado: passam os dias namorando no bosque próximo da casa, ele sempre pregando sustos na moça, como quando se embrenha nas matas, se esconde para que ela o procure e ri do desespero de Marialice. Essa movimentação nos recorda “A casa do Girassol Vermelho”, quando Xixiu desaparece, e Belsie vai a sua procura; entretanto, agora, o desaparecimento é causa e não consequência dos problemas: muito enraivecida, a Marialice de “A flor de vidro” roga uma praga: “Tomara que um galho lhe fure os olhos, diabo!” (RUBIÃO, 1999, p. 131), exatamente o que acontecerá com Eronildes. Para acalmá-la, ele traz da mata uma flor azul para ela e tenta beijá-la, ao que ela resiste por um tempo. O narrador nos informa que tal embate era comum: “A paz não tardou a retornar, porque neles o amor se nutria da luta e do desespero” (RUBIÃO, 1999, p. 132). Temos aqui mais uma correspondência com a Casa, uma vez que sentimentos aflitivos e passionais constituem a base estrutural da existência dos personagens. Além disso, Rubião se valeu do mesmo nome para batizar personagens de contos distintos: Marialice é nome tanto da moça “etérea”, insossa, da Casa do Girassol Vermelho, como da namorada que recebe a flor azul.

Tal como o girassol, a flor azul é símbolo do embate, inicialmente prazeroso para Eronildes, mas sempre incômodo para Marialice. Depois do episódio acima mencionado, todas as vezes que passeavam pela mata e viam a flor no alto de uma árvore, ele comprimia a jovem nos braços, e ela se assustava e, silenciosa, esperava uma explicação. “Contudo, ele guardava para si as razões do seu terror” (RUBIÃO, 1999, p. 132). Ora, o final da história nos sugere porque a flor, nesse retorno ao tempo, provoca medo no rapaz: consciente do futuro (ou do passado?), sabe que a praga se realizará, uma vez que a cegueira foi causada por um galho, e a flor azul se transformaria em flor de vidro. Haveria, para o personagem, alguma esperança de mudar o rumo dos acontecimentos, evitando a partida da amada e a cegueira?

Como já foi dito, Rubião não proporciona a seus personagens desfechos felizes. Eronildes nada faz para reverter a sequência dos fatos, e a história não se altera: terminadas as férias, ela vai embora e ele se fere nos galhos, ficando cego: “a presença da flor de vidro revelou-se imediatamente. (...) os trilhos, paralelos, sumindo-se ao longe, condenavam-lhe a irreparável solidão” (RUBIÃO, 1999, p. 132). A ambiguidade perpassa

essa narrativa labiríntica: será que lhe foi negada a possibilidade de transformação ou ele que não soube aproveitá-la? No primeiro caso, a narrativa fantástica funcionaria como um deus sombrio e irônico, que oferece ao personagem os prazeres antigos, mas não lhe permite mudar o rumo dos acontecimentos – por exemplo, ser mais cortês e não rir do desespero da namorada, evitando a praga – e impedir o estabelecimento da flor de vidro como símbolo da separação. No segundo caso, a narrativa expressaria a incapacidade do ser humano de modificação, uma vez que, dada a ele a chance de voltar no tempo e se emendar, ele é incapaz de escrever outra história. Seja qual for a chave de leitura, é evidente o olhar pessimista de Rubião tanto em relação ao contexto opressor que impossibilita a ação do homem quanto em relação à inércia humana diante da dificuldade. Nesse sentido, confirma-se a indicação de Xavier e Arrigucci, quando afirmam que o fantástico muriliano desperta o leitor para uma leitura mais profunda, num processo de conscientização inquietante: “O fantástico dá lugar ao afloramento de um real mais fundo” (Arrigucci, 1987, p. 147). Assim motivados, pensamos no que terá sido da vida de Eronildes depois do ponto final do texto: para ser coerente com a obra de Rubião, ele não teria sido libertado do passado e voltado para o futuro, ou seja, estaria preso a uma situação labiríntica: depois da partida de Marialice, teria esperado mais doze anos para reencontrá-la, passar apenas uma noite com ela e, mais uma vez, voltar ao passado, repetindo para sempre o mesmo ciclo diabólico (aproveitando a etimologia da palavra, que significa separação, distância).

PETÚNIA

O narrador de “Petúnia”, conto publicado em 1974, também apresenta um homem aprisionado a uma realidade restrita e insólita: Éolo, casado com Cacilda, ao longo da narrativa, assume obrigações advindas das mortes ocorridas em sua família. Se nos contos escritos antes da década de 1970, ainda se podia observar humor (na inocência do homem traído, em “O bom amigo Batista”) ou índice pueril (como em “Teleco, o coelhinho”), nos publicados posteriormente, o tom predominante é de frustração pungente, e os temas são adultos. Nesse sentido, muitas vezes a crítica leu as narrativas de Rubião como uma reação ao clima de tensão política e proibições sociais desencadeadas pela ditadura militar. Embora não haja nenhuma referencialidade explícita da situação do país, seus contos permitem também essa interpretação, uma vez que o sujeito é subtraído da liberdade sem saber por que e muitas vezes por quem.

Em “Petúnia”, o problema central da história é a morte misteriosa das filhas do casal. Diferente dos contos anteriormente analisados, o insólito aparece desde a primeira linha: parece que os únicos personagens só humanos são Éolo e Mineides, sua mãe, pois a mulher, também chamada de Petúnia, ora é humana, ora é flor, e suas filhas são flores. A origem dos nomes pode colaborar na compreensão do emaranhado lógico: Éolo (do grego, senhor dos ventos) é aquele que fecunda Cacilda (de origem teutônica, lança de combate) que, ao que tudo indica, é quem enforca as filhas e as enterra no jardim da casa. A tragédia abate o pai, que, triste e desesperado, as desenterra todos os dias para que possam brincar com os “titeus” (seres minúsculos) e “timóteos” (flores alegres e dançarinas). Faz isso escondido da mulher, que não gostava dos amigos das petúnias, porque eles as despetalavam, deixando-as nuas.

Para que a trama possa ser melhor compreendida, depois de apresentar o drama principal, o narrador utiliza a estratégia do *flashback* que, como já vimos, é técnica recorrente em Murilo. Em “Petúnia”, descobrimos que, num tempo pretérito, Éolo não se interessava por ninguém (era “enfasiado” (RUBIÃO, 1999, p. 181), como muitos personagens de Rubião) e não queria se casa; é a mãe, preocupada com a posteridade, que lhe arranja Cacilda. A figura materna exerce poder sobre ele, e a maneira como ela o chama (“Éolino”) o aborrece porque, mais do que afetuosidade, expressa superioridade. Ele acaba por gostar da candidata, e a mãe morre antes do casamento, pedindo que ele coloque uma tela com a imagem dela no quarto de casal. O filho reage negativamente, aparentando saber as consequências da realização da última vontade da mãe, mas Cacilda cede à solicitação de Mineides. Entretanto, um dia, a maquiagem do quadro derrete, e o filho passa a retocá-la diariamente, aceitando o fato como se fosse uma obrigação, o que enlouquece a mulher, que não consegue mais se relacionar amorosamente com ele.

Quando as três filhas aparecem estranguladas, Cacilda coloca a culpa na sogra morta e proíbe que o marido vá ao jardim. Esse impedimento é típico das narrativas de Rubião, que encerra vários personagens dentro da própria casa, como o homem detido no apartamento suspenso de “O bloqueio”, conto da mesma época que “Petúnia”. Aqui, a mulher coloca cavalos-marinhos para evitar a saída de Éolo, além de trancá-lo no quarto. Entretanto, toda noite, ele ultrapassa os obstáculos e desenterra as filhas-flores para que elas se divirtam, o que passa a ser outra tarefa, mas bem diferente da última que recairá sobre ele, bem porque desta ele não será vítima, mas o agente.

Certa noite, Éolo descobre rosas pretas nascendo da barriga da mulher, se desespera e começa a cortá-las; como o fenômeno ocorre todas as noites, ele ganha mais essa tarefa diária. Angustiado com as obrigações desgastantes, um dia “enterra” a flor em Cacilda, matando-a e causando uma proliferação pior: mesmo depois de enterrá-la no jardim, rosas pretas crescem assustadoramente dentro e fora da casa. Confirma-se, assim, a epígrafe bíblica que introduz a narrativa: “E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho” (Isaías, 34: 13). Para que a praga não ultrapasse os limites da casa, e os vizinhos o denunciem, ele corta flores o dia inteiro: “Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue” (RUBIÃO, 1999, p. 186).

As obrigações a que Éolo se prende se relacionam à vida (a “manutenção” da mãe e a “ressurreição” das filhas) e à morte (a poda das flores). O papel desempenhado pelas mulheres na narrativa, mais do que produzir vida como as plantas (Mineides e Petúnia são mães), é ocasionar morte: Mineides “condena” o casal à infelicidade, e Petúnia mata as filhas, gerando excessivas rosas pretas; e todas contribuem para o aprisionamento de Éolo. De fato, as personagens femininas, em Murilo Rubião – Belinha (“A Casa do Girassol Vermelho”), Marialice (“A flor de vidro”) e Mineides e Petúnia – são, em geral, responsáveis pelos acontecimentos destrutivos que assolam os protagonistas, na maioria das vezes, do gênero masculino.

Os acontecimentos inexplicáveis nos levam à formulação de perguntas muito semelhantes àquelas feitas pelos homens de todos os tempos: por que Éolio sofre tanto?

por que realmente Cacilda enlouquece? As perguntas lançadas implicitamente são as mesmas que os religiosos fazem a Deus. Nem as máximas religiosas que abrem as histórias de Rubião oferecem um sopro de esperança aos personagens. Nesse sentido, não há lógica que interprete a vida, e esta sempre é dramaticamente encerrada (seja com a morte, seja com a prisão do homem numa realidade sufocante e triste).

FECUNDIDADE NOCIVA

Davi Arrigucci Jr. finaliza o ensaio dedicado a Murilo Rubião afirmando que o texto crítico sobre sua obra fantástica resultou repetitivo, embora tenha o retocado mais de uma vez. O professor sugere, assim, que a crítica imitativa, de certa forma, a arte: ao tratar da redundância, dos eventos labirínticos e de excesso típicos da narrativa muriliana, o ensaísta se enreda no mesmo procedimento circular. Passando pela mesma experiência, ratificamos o desabafo do ensaísta, acrescentando que a linguagem concisa e objetiva do contista se torna, nesse sentido, ainda mais louvável e invejável.

A obra de Rubião também é econômica – compôs um pouco mais de três dezenas de contos – e como quantidade não é qualidade, o escritor é cada vez mais aplaudido por inaugurar consistentemente a literatura fantástica no Brasil. Restrita também, como observamos, é a liberdade dada aos personagens, vítimas de uma opressão inexplicável (representada pelos excessos) e incapazes de modificar o rumo da própria vida (o que os limita a uma existência sem progressão). Da realidade fantástica criada pelas narrativas, espécie de labirinto problemático, o escape só se dá, quando isso ocorre, com a morte. Por isso Xavier chama atenção para o estabelecimento do infinito nos contos de Murilo, o que Arrigucci chama de “círculo fantástico”: “curiosamente, o movimento é contínuo, mas não progride; multiplica-se, repisando a unidade” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 151).

O círculo fantástico potencializa o sofrimento, como se ao homem só coubessem a intriga, a falta de comunicação, o ódio, o desamor, a violência, a corrupção, a mentira. Como as personagens de Rubião não são donas do seu destino, não conseguem escapar das situações extremas de aflição e de desorientação. O que as oprime pode ser vislumbrado nas epígrafes bíblicas – nas quais a lógica da vida é submetida ao elemento sobrenatural e onipotente –, nas leis naturais e sobrenaturais incontroláveis – como, por exemplo, as mutações das Petúnias –, nas relações sociais injustas e nos relacionamentos interpessoais problemáticos – como vimos na Casa do Girassol Vermelho.

A relação entre gêneros é sempre complicada nos contos de Rubião. O amor não faz parte do presente dos personagens, só aparece nos relatos em *flashback*, quando os amantes fruía de sua alegria. Ademais, os frutos do relacionamento amoroso – simbolizados pelas flores – são tristeza e solidão causadas, predominantemente, pela brutalidade do homem (Simeão, Xixiu, Eronildes, Éolo) e pela inconstância da mulher (Belinha, Marialice e Petúnia). Como não conseguem se relacionar bem, a solução é o desaparecimento ou a morte.

As estratégias empregadas pelo contista podem ser comparadas àquelas utilizadas na construção infinita do “Edifício”, como afirmava o personagem catedrático da Faculdade de Engenharia reticente com o projeto do prédio, cujo plano parecia basear-se em “vagas experiências de outra escola de concretagem” (RUBIÃO, 1999, p. 159)

que não a convencional. Certamente, o fantástico nos contos murilianos exige do leitor muita atenção para compreender a realidade sobre a qual o narrador se refere implicitamente. A multiplicidade de sentidos própria da literatura é, então, potencializada, tal como os dados hiperbólicos oferecidos na maioria das histórias, que apresentam conjunturas muito semelhantes às enfrentadas pelo homem moderno. Nesse sentido, os contos de Rubião podem estimular a interpretação e o enfrentamento dos absurdos cotidianos, ficcionais e extratextuais, aos quais somos submetidos diariamente.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Vera Lúcia. As metamorfoses de Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

ARRIGUCCI JR., Davi. Minas, assombros e anedotas (os contos fantásticos de Murilo Rubião). In:

_____. *Enigma e comentário – ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. A noite de Cruz e Sousa. In: _____. *Achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

BASTOS, Alcmeno. Murilo Rubião e a questão da causalidade. In: BATALHA, Maria Cristina;

GARCÍA, Flavio (Orgs.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. Os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea. Disponível em <http://www.alcmeno.com/wordpress/wp-content/arquivos/os-realismos-irrealistas-2010-sem-adendos.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2015.

LOWE, Elizabeth. Entrevista con Murilo Rubião. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Arizona (EUA), v. 7, n. 3, p. 24-33, 1978.

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

Submetido em 04 de março de 2018

Aceito em 16 de julho de 2018