

A BANALIZAÇÃO DO INSÓLITO NA MODERNIDADE LÍQUIDA: UMA LEITURA D'O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA, DE MURILO RUBIÃO

THE TRIVIALIZATION OF THE UNCOMMON IN THE LIQUID MODERNITY: A READING OF THE EX-MAGICIAN OF THE MINHOTA TAVERN, BY MURILO RUBIÃO

Marcela de Castro Ávila Aguiar¹

Resumo: Este artigo propõe a investigação do fantástico na obra do contista Murilo Rubião. Constitui-se da análise do conto "O ex-mágico da Taberna Minhota" publicado no primeiro livro do autor, *O ex-mágico* (1947), ancorada na teoria da modernidade líquida de Zygmunt Bauman (2001). O estudo tem como perspectiva a construção da identidade na literatura à época em que o autor produziu e publicou suas narrativas ficcionais e, para tanto, busca a conexão entre essa produção literária e o contexto sócio-político brasileiro. Essa análise pretende demonstrar que a estética muriliana, mais que representar um novo modo discursivo na literatura brasileira, ilustrou aspectos da sociedade líquido-moderna, como a fluidez identitária, uma vez que esses contos retratam uma sociedade desordenada, cujas estruturas sociais são alteradas frequentemente, fazendo escapar ao sujeito um modo de se firmar como indivíduo e agente social.

Palavras-chave: Conto fantástico brasileiro. Insólito banalizado. Murilo Rubião.

Abstract: This paper proposes the investigation of the fantastic in the work of the short story writer Murilo Rubião. It is an analysis of the short story "The ex-magician of the Minhota Tavern" published in the first book of the author, *The ex-magician* (1947), anchored in the theory of liquid modernity of Zygmunt Bauman (2001). The study has as perspective the construction of the identity in the literature of the time in which the author produced and published his fictional narratives and, therefore, searches the connexion between this literary production and the Brazilian social-political context. This analysis intends to demonstrate that the aesthetics *muriliana*, more than representing a new discursive way in the Brazilian literature, illustrated aspects of the liquid-modern society, such as the identity fluidity, since these short stories portray a disorderly society, which social structures are frequently altered, making escape to the subject a way of establishing himself as an individual and social agent.

Keywords: Brazilian fantastic short story. Trivialized uncommon. Murilo Rubião.

1 Doutoranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), campus São José do Rio Preto, e-mail: marcela_mt@hotmail.com.

O FANTÁSTICO: DA TRADIÇÃO AO MODO LITERÁRIO

A tarefa de pensar o insólito na ficção do escritor brasileiro Murilo Rubião compreende a revisão teórica não apenas do Fantástico, como de seus vizinhos, o Estranho e o Realismo Maravilhoso, além do Sobrenatural e do Absurdo, que também apresentam longa tradição literária. Os limites deste texto, no entanto, nos levam à menção de um e de outro com a finalidade única de delimitação daquele que é o nosso objetivo maior a partir da escolha de analisar o estilo muriliano no contexto da produção literária brasileira em meados do século XX.

As raízes da literatura fantástica estão nas lendas medievais e nas novelas góticas. O escritor e crítico H. P. Lovecraft (1890-1937), em *O horror sobrenatural em literatura* (1945), abordou a novela gótica tradicional até seus contemporâneos, mas não tratou da sua própria produção literária. A ele interessava caracterizar o gênero que tinha no horror o seu ponto fulcral:

Os primeiros instintos e emoções do homem foram sua resposta ao ambiente em que se achava. Sensações definidas baseadas no prazer e na dor se desenvolveram em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele compreendia, enquanto em torno dos que não compreendia – e eles fervilhavam no Universo nos tempos primitivos – eram naturalmente elaborados como personificações, interpretações maravilhosas e as sensações de medo e pavor que poderiam atingir uma raça com poucas e simples idéias, e limitada experiência. O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte (LOVECRAFT, 2007, p. 14).

Ele sublinhou, ainda, que a emoção mais antiga experimentada pela humanidade é o medo, e o seu tipo mais instigante, o medo do desconhecido. Assim, a literatura que explorava o medo como sentimento estético só poderia ser compreendida e apreciada por um pequeno número de leitores sofisticados que se permitia, por meio de “um curioso rasgo de fantasia” (Ibid., p. 16), um distanciamento do cotidiano, do mundo que lhe era familiar. Além disso, o caráter de permanência da literatura do medo é ilustrado pelo fato de escritores com escolhas estéticas diferentes se aventurarem, vez ou outra, no terreno do sobrenatural.

O autor norte-americano também se preocupou em esclarecer que a literatura do “medo cósmico”, diferentemente do medo físico e do horrível vulgar, caracterizava-se pela “atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” e pela “suspensão ou derrota maligna” das forças da Natureza que tudo explicam, livrando o sujeito “do caos e dos demônios dos espaços insondáveis” (Ibid., p. 17).

Sua análise dedicou-se, especialmente, à evolução da representação do medo na literatura desde o século XVII até os seus contemporâneos do início do século XX. Em sua análise, não se preocupou tanto com a terminologia da literatura que buscava descrever, às vezes se referindo a ela como “de horror” ou “sobrenatural” e, em outras, optando por “literatura fantástica”.

Essa questão terminológica começou a ser mais bem trabalhada quando, em 1968, Tzvetan Todorov escreve *Introdução à literatura fantástica*, a fim de situar a produção

literária de artistas do século XIX e início do século XX em cujas obras verificava-se a presença do elemento sobrenatural, mas que não correspondiam às narrativas de horror descritas por Lovecraft (2007). O livro publicado por Todorov teve o mérito de organizar, reunir e discutir estudos anteriores, além de agrupar as produções literárias similares; daí a sua obra ter se tornado a principal fonte teórica para os pesquisadores do sobrenatural – como o insólito ficcional era chamado até então.

Na visão todoroviana, a condição essencial para que o Fantástico se constituísse seria a dúvida quanto à natureza de um acontecimento não natural:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos (...), produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2007, p. 30).

Para esse crítico, “o âmago do fantástico” estaria na permanência da dúvida diante do acontecimento sobrenatural. Essa definição originou-se, portanto, da oposição entre o que é real e o que é tido como um elemento do imaginário (TODOROV, 2007, p. 48).

O Fantástico emergira no Iluminismo, quando do embate entre o natural e o não natural, mas sem um vitorioso: a sua distinção era justamente a de que o não natural não era aceito ou refutado pelos personagens, uma vez que a estrutura narrativa não permitia que se explicasse aquele acontecimento que destoava do natural, ou seja, do que era tido como parte da realidade. O desequilíbrio entre a presença do sobrenatural e a não solução para ele instauravam a hesitação. Esse traço diferencia o Fantástico do Realismo Maravilhoso que, ao não questionar o elemento sobrenatural, cria uma realidade alucinada em que uma ordem deílica o explicaria; enquanto as narrativas do fantástico, ao não conseguirem explicar o elemento sobrenatural racionalmente, terminam por assumir a falta de solução.

Diante das narrativas do final do século XX, especialmente *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, Todorov (2007) se pergunta, no último capítulo de seu livro: “Em que se transformou a narrativa do sobrenatural do século XX?” (p. 177). Para ele, a Psicanálise havia substituído e inutilizado a literatura fantástica, uma vez que passou a tratar de tabus, loucuras e perversões sem recorrer aos elementos do fantástico, mas considerando-os uma realidade específica dos pacientes que os manifestassem. Da mesma maneira, no século XX, não se verificava mais o que Todorov (2007) chamara de “metafísica do real e do imaginário” e a crença em uma “realidade imutável” também perdera sustentação (p. 176). Nesse sentido, realmente, a literatura fantástica descrita naquele seu modelo de análise desapareceu: “desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura”, concluiu o teórico. É nesta nova forma de narrativa que a obra de Franz Kafka estaria situada.

Hoje sabemos que Todorov formulou a definição do fantástico tradicional e que a narrativa kafkiana e as que se seguiram apresentavam traços distintos e específicos que terminaram por afastar, em certa medida, os pesquisadores dos pressupostos todorovianos, mas que, ao mesmo tempo, promoveram uma atualização teórica.

Um desses estudos que retomaram as principais ideias todorovianas e se dedicaram ao preenchimento das lacunas deixadas pelo teórico búlgaro foi o desenvolvido por Irène Bessière, em *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*, publicado em Paris, no ano de 1974. No capítulo “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”, a autora observou que grande parte da dificuldade expressa pela comunidade crítica em relação ao estudo do fantástico à perspectiva teórico-metodológica adotada. Para ela, tratava-se de uma redução atribuir a “organização do relato [fantástico] a um traço não específico: a hesitação” (BESSIÈRE, 2012, p. 305). Essa declaração associava o universo fantástico a uma situação inconsciente, excluindo todo o seu conteúdo semântico e, principalmente, as suas raízes na sociedade e na cultura.

Proceder à análise do fantástico daquela perspectiva não levaria o estudioso a outro lugar senão o das “enumerações de imagens”:

A síntese não nasce aqui do inventário vasto e diverso dos textos, mas da organização, por contraste e por tensão, dos elementos e das implicações heterogêneas que fazem o atrativo do relato fantástico e sua unidade (BESSIÈRE, 2012, p. 305).

Bessière (2012) também ressaltou que a ênfase nas “referências teológicas, esotéricas, filosóficas ou psicopatológicas” não era recomendada, na medida em que esses elementos não instauram o insólito na narrativa, nem mesmo garantem a sua permanência; são, tão somente, “artifícios narrativos destinados a encerrar o herói e o leitor em uma forma de paradoxo” (p. 306). Segundo a sua teoria, o relato fantástico:

[...] utiliza marcos socioculturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

Percebemos que o que incomodou essa estudiosa foi o fato de se procurar o fantástico na reação do leitor ou das personagens ao elemento insólito, quando o fantástico seria uma construção, um trabalho com a linguagem que “coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias” a fim de incitar a incerteza (BESSIÈRE, 2012, p. 307). O Fantástico, para essa teórica, era entendido como um modo literário passível de assumir diversas formas – assim, seria possível ampliar as suas possibilidades de ocorrência na literatura universal, mesmo em obras posteriores às estudadas por Todorov, como as narrativas kafkianas.

O ponto comum nos estudos de Todorov e Bessière era o elemento insólito – que nos estudos de ambos era denominado “sobrenatural”, no sentido de não natural. A discordância entre suas teorias assenta-se na concepção genológica e modal. A esse respeito, Gama-Khalil (2013) observa que:

Alguns estudos tentam organizar as diversas formas da narrativa fantástica e agrupá-las em ‘gêneros’. Nesse caso, dando ênfase às diferenças, demarcam territórios em que o fantástico ficará situado ao lado dos gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do ‘modo’ (GAMA-KHALIL, 2013, p. 19).

A pesquisadora ressalta que, para Todorov (2007), a hesitação caracteriza o gênero fantástico; já na concepção adotada por Bessière (2012), o que define o modo literário fantástico é a convivência harmônica entre o comum e o incomum.

Também outros críticos pensaram essa questão, como Felipe Furtado. Apesar de sua obra principal ter sido escrita em 1980 – *A construção do fantástico na narrativa* – e se mostrar bastante alinhada à teoria todoroviana que entendia o fantástico como um gênero; citamos um texto mais atual, no qual o crítico português colabora com o *Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. No verbete “Fantástico: Modo”, Furtado (2009) explica a coexistência do fantástico genológico, tradicional, cujas características haviam sido descritas por Todorov (2007); e o fantástico modal, que ora apresentava:

Perante o grande número e a heterogeneidade dos textos (e, mesmo, dos gêneros) aqui envolvidos, convém examinar com alguma atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e justifica, portanto, a sua subsunção no modo fantástico. Trata-se, afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extraliterária é comum a todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. (...) o vocábulo tem servido ao longo de eras para referir uma multidão heterogênea de elementos, desde as fadas, os espectros ou as divindades das diversas religiões aos casos de percepção extra-sensorial e às figuras monstruosas de lendas populares como o lobisomem ou o vampiro. Para além de muito diversificados, estes elementos variam com as épocas e as culturas em que surgem e vigoram. Portanto, modificam-se, desaparecem ou passam a sobreviver residualmente nas artes e na memória colectiva conforme o conhecimento invade o real, explorando as largas zonas de sombra que nele ainda subsistem (FURTADO, 2009, p. 1).

Para Furtado (2009), a literatura fantástica seria mais bem estudada e compreendida da perspectiva modal, por considerar o elemento sobrenatural um agregador de diferentes formas e até mesmo gêneros literários (p. 1).

Em estudo recente sobre os efeitos de se tomar o Fantástico como gênero ou modo, Flávio García sintetiza que:

Como gênero literário, o fantástico estaria restrito àquela ficção cuja explicação buscada para o insólito fosse impossível, mantendo-se narrador, narratário, personagens e leitor real em dúvida permanente, hesitantes diante das opções que se lhe apresentam, sem o poder decidir até o final da narrativa. (...) Como modo discursivo [ou literário], bastaria ao fantástico a manifestação do insólito, deixando narrador, narratário, personagens e leitor real na incerteza diante das explicações que se lhes apareçam como possíveis, sem que uma delas anule as demais (GARCÍA, 2011, p. 3).

Na mesma linha de Bessière (2012), o crítico Prada Oropeza (2006), no artigo “El discurso fantástico contemporâneo: tensión semântica y efecto estético”, assim se referiu às narrativas fantásticas produzidas a partir da segunda década no século XX (em oposição à narrativa realista):

[...] en la narración fantástica se hace evidente una ‘ruptura’ en la codificación realista que el mismo ‘lo extraño’, lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélicaracionalista. De este modo, en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo ‘incoherente’ con ese reino, lo que llamamos insólito (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58).

Prada Oropeza (2006) percebe a existência de ao menos dois sistemas narrativo-literários: um realista, fiel à realidade extratextual; outro insólito que, ao romper com a representação coerente, provoca uma ranhura no imaginário ficcional. Parece-nos, então, que existe uma tendência nos estudos críticos atuais de se pensar o Fantástico da perspectiva modal.

A partir de nosso entendimento desses pressupostos teóricos, ao lermos os contos do escritor brasileiro Murilo Rubião percebemos que de fato não ocorre a elaboração de outra realidade ou outro mundo, de onde ou para o qual personagens fossem deslocados, e sim a convivência de duas realidades ou, melhor dizendo, de um mundo com as características do mundo tal qual o conhecemos, aceitamos e vivenciamos, mas com a presença de elementos e/ou situações incomuns.

Esse breve percurso acerca do Fantástico literário pode explicar o fato de a obra de Murilo Rubião ter destoado, pode-se assim dizer, das demais produções literárias de sua época. Esses estudos críticos foram produzidos a partir da década de 70, mas o autor mineiro já produzia desde a década de 30, quando a cena literária brasileira estava representada, de um lado, pelo “romance [realista] regionalista” de Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e José Lins do Rego, entre outros; enquanto, de outro, João Guimarães Rosa e Clarice Lispector começavam a se firmar como os nomes mais expressivos daquelas produções consideradas inovadoras tanto na forma, quanto na temática.

A produção de contos, portanto, ainda estava presa ao modelo formal realista, do qual Rubião procurou se desvencilhar – não por se opor a esse modelo, mas como resposta a um questionamento interno que o artista se coloca e que o norteia em sua vida criativa. Podemos pensar a escolha pela narrativa insólita como uma alternativa ao que era conhecido e valorizado pela crítica especializada, uma vez que o insólito muriliano é bastante diferente do que a historiografia literária brasileira havia registrado até então, como em *Noite na Taverna*, de Aluísio Azevedo, e em alguns contos de Machado de Assis.

Murilo Rubião publicou o seu primeiro livro em 1947. Entretanto, só a partir de 1970 alcançou certo reconhecimento de público e crítica. O autor afirmava, em entrevistas, que nada havia de extraordinário em sua produção, afinal, o insólito e o absurdo estavam no mundo à sua volta (WERNECK, 2006, p. 8) e ele, como muitos autores, escrevia sobre o que via. Dentre as suas leituras inspiradoras estavam a Bíblia, Machado de Assis, as lendas germânicas e a mitologia grega. Se a partir dessas leituras fôssemos enumerar três aspectos de sua obra, diríamos: as epígrafes bíblicas em todos os contos, o cuidado com a forma e a presença do elemento insólito.

A respeito dos dois primeiros, Jorge Schwartz (1981) observou que a reescritura e as republicações dos contos já são um traço fantástico da produção literária do autor, uma vez que Murilo Rubião reescreveu muito mais que escreveu (p. 2). Além disso, a geração de escritores modernistas demonstrava uma preocupação com a linguagem no sentido de moldá-la aos novos tempos, de aproximar a literatura brasileira das novidades difundidas na *Semana de 22*. Schwartz (1981) também demonstrou que as epígrafes bíblicas conferem circularidade à obra muriliana, uma vez que esses excertos configuram-se como narrativas autônomas e, simultaneamente, complementares à temática dos contos (p. 3). Propomos, aqui, o exame do terceiro aspecto – o insólito –, a partir da leitura do emblemático “O ex-mágico da Taberna Minhota”, conto publicado

no livro de estreia; e, também, a aproximação da contística muriliana da teoria da “modernidade líquida” proposta pelo sociólogo Zygmunt Bauman.

O nosso pressuposto é de que a angústia do protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota” resulta da sua condição de não ter um passado e as vivências que conferem a todos uma identidade. Esse personagem passa a sua curiosa existência sendo levado pelos acontecimentos e não consegue entender o seu lugar nessa sociedade.

UM MÁGICO ANGUSTIADO NA SOCIEDADE LÍQUIDA

Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar o ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.

(CALVINO, 1990, p. 18)

“Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior” (RUBIÃO, 1986, p. 53) – a primeira linha do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947) apresenta-nos um narrador-protagonista que, no tempo presente da narrativa, mostra-se insatisfeito com a sua existência. Ainda no título, o prefixo “ex” sugere mudança de estado. Essa e outras transformações serão narradas em *flashback*.

Ao mergulharmos na história desse sujeito, o leitor poderia se perguntar: *que angústias seriam essas?* ou *que experiências seriam responsáveis por esse sentimento desolador?* A primeira notação curiosa é quando ele se descobre já adulto, olhando-se no espelho de um restaurante, refletindo sobre a falta de um passado:

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude (RUBIÃO, 1986, p. 53).

Vemos que o protagonista já constitui um elemento incomum na narrativa, no sentido de não ser como “todo homem”:

A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo. O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para a sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado. Sem meditar na resposta, ou fazer outras perguntas, ofereceu-me um emprego (...) (RUBIÃO, 1986, p. 53).

O mágico passa a entreter os clientes do restaurante com seus truques e, em seguida, é contratado pelo Circo-Parque Andaluz. Paralelamente ao percurso que chamaremos ‘sucesso do mágico’, constrói-se outro, o da ‘indiferença do mágico’. Tais percursos, no plano da narrativa, são representados pelas oposições: “empolgavam multidões” x “resmungava contra o mundo”; “deram fabulosos lucros” x “minha indiferença”;

“os assistentes vibravam” x “meu olhar distante”. Essas construções demonstram que mesmo obtendo a graça do público, o mágico não se conecta a ele. Na segunda parte do conto, separada da anterior por um espaço em branco, o narrador-protagonista começa a perder o controle sobre suas mágicas e isso se torna um incômodo:

Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando intencional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. [...] Quase sempre, ao tirar o lenço para assoar o nariz, provocava o assombro dos que estavam próximos, sacando um lençol do bolso. Se mexia na gola do paletó, logo aparecia um urubu. Em outras ocasiões, indo amarrar o cordão do sapato, das minhas calças deslizavam cobras. Mulheres e crianças gritavam. Vinham guardas, ajuntavam-se curiosos, um escândalo (RUBIÃO, 1986, p. 55).

Inicia-se um novo percurso: ‘tentativa de pôr fim à própria vida’. Na terceira parte, o mágico tenta se matar inúmeras vezes, mas é sempre salvo por algum truque. Ouve, então, um “homem triste” dizer que “ser funcionário público era suicidar-se aos poucos” (Ibid., p. 56), e decide se empregar em uma repartição pública. Interessante notar que uma expressão do discurso figurado (a fala do homem) é empregada em seu sentido denotado (a reação do ex-mágico), assim como Todorov (2007) apontou ao analisar os recursos responsáveis pelo efeito de sentido do fantástico.

A quarta divisão interna do conto trata das primeiras impressões do agora ex-mágico acerca da sua nova ocupação:

Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo. Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam (Ibid., p. 56).

Também no novo emprego, o narrador-protagonista se vê apaixonado pela datilógrafa, mas não consegue ser notado por ela. O desassossego volta a tomar conta. Na quinta parte da narrativa, mais um desafio: defender o emprego após “ameaças de demissões coletivas” para não se afastar da colega de trabalho por quem se apaixonara. A sua conversa com o “chefe da seção” não é bem sucedida e o ex-mágico deseja ser salvo pelos antigos truques: “Revolvi, ansioso, todos os bolsos e nada encontrei. Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia” (Ibid., p. 57).

Percebemos, nesse ponto, que o protagonista passa de um estado em que ‘pode fazer mágicas, mas não quer’ para o estado em que ‘quer fazer mágicas, mas não pode’. A parte final do conto retorna ao presente da narrativa: “Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas” (p. 57). As últimas palavras são de desalento. O ex-mágico parece compreender, embora tarde, haver desperdiçado o dom de “mudar o mundo”.

A hipérbole e a reiteração são recursos estilísticos recorrentes nos contos de Murilo Rubião e trazem para o plano da narrativa as imagens da crise interna do sujeito da modernidade. Estão presentes nas mágicas involuntárias e descontroladas do mágico, assim como na história da mulher que não controla os seus desejos e, a cada pedido que faz ao marido, engorda exageradamente (“Bárbara”); do edifício sem função alguma que não pára de crescer (“O edifício”); do convidado que não encontra a saída de

uma festa cujo anfitrião ninguém vê (“O convidado”); da fila infinita cuja existência e finalidade ninguém sabe explicar (“A fila”) – algumas das muitas imagens criadas por Murilo Rubião que podem ser lidas como metáfora da crise interna pela qual passa o sujeito da modernidade.

Ao pensarmos na atualidade da narrativa de Murilo Rubião, identificamos uma correspondência com a metáfora da liquidez, em que o ex-mágico seria uma representação do sujeito da “sociedade líquida” descrita por Zygmunt Bauman.

Este sociólogo humanista optou por chamar “modernidade líquida” ao que outros sociólogos e filósofos chamaram pós-modernidade. À modernidade líquida ele contrapõe a “modernidade sólida”, que representa o início da era moderna, a que outros se referem apenas como “modernidade”, a exemplo do filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998), que adotou “pós-modernidade” para se referir à contemporaneidade.

Para Bauman, sua escolha terminológica se justifica, entre outros, pelo fato de a nossa sociedade ainda se manter “eminentemente moderna em suas ambições e modus operandi (ou seja, no seu esforço de modernização compulsiva e obsessiva)” (PALLARES-BURKE, 2004, p. 320). O que ocorreu foi apenas a crise e o esvaziamento da estrutura que foi sustentação da era moderna: a do Estado como protagonista dessa organização social. A transformação dessa organização se deu com o aumento do poder do setor privado e a conseqüente retirada do Estado.

As ideologias “fortes”, “pesadas”, de caráter orientativo da modernidade sólida, esgotaram-se e, em conseqüência disso, temos o período de crise em que vivemos. A modernidade líquida é a “modernidade sem ilusões”, diz Bauman:

Diferentemente da sociedade moderna anterior, a que eu chamo de modernidade sólida, que também estava sempre a desmontar a realidade herdada, a de agora não o faz com uma perspectiva de longa duração, com a intenção de torná-la melhor e novamente sólida. Tudo está agora sempre a ser permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de nenhuma permanência (PALLARES-BURKE, 2004, p. 321).

Bauman (2001) observa que o aspecto principal da natureza dos fluidos é a possibilidade de assumirem diferentes formas, uma vez que “não fixam espaços nem prendem o tempo” (p. 8), são por ele modificados; enquanto os sólidos “têm dimensões espaciais mais claras (...), neutralizam o impacto” (p. 8) e resistem ao tempo.

Nesse sentido, a modernidade líquida está marcada pela fragmentação e pela não permanência de ideologias, posicionamentos, teorias etc., o que influencia o homem e seus relacionamentos consigo próprio e com a sociedade:

A desintegração da rede social, a derrocada das agências efetivas de ação coletiva, é recebida muitas vezes com grande ansiedade e lamentada como ‘efeito colateral’ não previsto da nova leveza e fluidez do poder cada vez mais móvel, escorregadio, evasivo e fugitivo. Mas a desintegração social é tanto uma condição quanto um resultado da nova técnica do poder, que tem como ferramentas principais o desengajamento e a arte da fuga. Para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Qualquer rede densa de laços sociais, e em particular uma que esteja territorialmente enraizada, é um obstáculo a ser eliminado (Ibid., p. 22).

O pensamento de Bauman retoma os trabalhos de importantes sociólogos dos séculos XIX e XX, como Durkheim (1858-1917), Simmel (1858-1918) e Weber (1864-1920) e também dialoga com pensadores como Marx (1818-1883), Benjamin (1892-1940) e Derrida (1930-2004). A questão do sujeito fragmentado, por exemplo, recupera a teoria de George Lukács que, em *A teoria do romance* (2007), constatou que o “colapso do mundo objetivo” resultou nessa fragmentação: “(...) somente o eu permanece existente, embora também a sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio” (LUCÁKS, 2007, p. 52).

As relações humanas nesses tempos líquidos, conseqüentemente, são marcadas pela superficialidade e volatilidade. Bauman (2001) retomou Jean Paul Sartre, em *O existencialismo é um humanismo* (1987) – que, na década de 40, escreveu que “o homem nada mais é do que o seu projeto; só existe na medida em que se realiza; não é nada além de um conjunto de seus atos” (SARTRE, 1987, p. 13) – a fim de pensar o lugar do “projeto de vida” em um mundo caracterizado pela fluidez. Naquela época, era possível se pensar no sujeito que traçava um “plano”, a ser perseguido com afinco, passo-a-passo, a fim de alcançar sucesso em sua existência:

Na época da modernidade sólida, quem entrasse como aprendiz nas fábricas da Renault ou da Ford iria com toda a probabilidade ter ali uma longa carreira e se aposentar após 40 ou 45 anos. Hoje em dia, quem trabalha para Bill Gates por um salário talvez cem vezes maior não tem ideia do que poderá lhe acontecer dali a meio ano! E isso faz uma diferença incrível em todos os aspectos da vida humana (PALLARES-BURKE, 2004, p. 322).

O sujeito da modernidade líquida parece não sustentar um mesmo projeto de vida devido à transitoriedade de seus desejos e objetivos, além, é claro, do fato de ser apenas mais um elemento flutuante desse ambiente sócio-político.

A sociedade líquido-moderna passou por mudanças que instauraram um novo clima cultural. A passagem da vida segura para a vida precária e incerta foi uma dessas mudanças. Em *Vida líquida* (2007), Bauman retoma a análise sobre a segurança que os fortes ideais que fundavam a modernidade sólida proporcionavam à sociedade para expor a crise de segurança que a sociedade líquida experimentou ao perder aquelas referências:

As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram este tipo de vida são os temores de ser pego tirando uma soneca, não conseguir acompanhar a rapidez dos eventos, ficar para trás, deixar passar as datas de vencimento, ficar sobrecarregado de bens agora indesejáveis, perder o momento que pede mudança e mudar de rumo antes de tomar o caminho de volta (BAUMAN, 2007, p. 8).

Além dessa precariedade e do caos existencial dela decorrente, a passagem da modernidade sólida para a líquida está marcada pelo confronto entre as ideias de eternidade e infinitude. Quando a sociedade estava segura quanto às bases ideológicas, podia-se pensar em eternidade no sentido metafísico. A modernidade em crise, no entanto, não pode pensar em valores eternos, e sim na infinitude:

A eternidade é o óbvio rejeitado. Mas não a infinitude. Enquanto esta durar o presente permanece, o dia de hoje pode-se esticar para além de qualquer limite e acomodar tudo aquilo que um dia se almejou vivenciar apenas na plenitude do tempo (Ibid., p. 14-5).

Essa noção de infinitude é existencial e compreende o esticamento do tempo presente – o que, voltando ao projeto de vida sartreano, explica a impossibilidade de se hipotetizar uma vida futura.

“A vida passou a ser dividida em episódios” – podemos associar essa fala do Bauman (2011) ao texto do Ricardo Piglia (2004), sobre o conto moderno, para justificar o fato de o conto ser considerado a narrativa da modernidade.

Piglia (2004) elenca duas teses sobre o conto. A primeira, “um conto sempre conta duas histórias” (p. 89), é explicada a partir da estrutura do conto clássico, no qual a história 1 é aparente, e a história 2, a que é construída secretamente; o final surpreendente se dá quando a história 2 surge na superfície, e todos os conflitos instaurados são resolvidos. A segunda tese é a de que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (p. 91), e ressalta a importância da técnica do contista, uma vez que o seu mérito está em cifrar a segunda narrativa que é, na verdade, o enredo principal.

O conto moderno, por sua vez, abandonou a divisão clara entre realidades. Passa-se, então, a uma narrativa que “abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las” (PIGLIA, 2004, p. 91). Nesse sentido, é possível pensar nessa tese como reveladora da forma de narrativa que representa a sociedade líquida baumaniana. Parece razoável, também, que a questão da reescrita muriliana, além de ser uma representação do artista sensível às transformações de ordem estrutural e formal do conto, no contexto da literatura brasileira pós-Geração de 1930, indica que o autor carregava as angústias existenciais, comuns a qualquer época, mas que se agravaria na modernidade líquida.

Ao retomarmos os primeiros parágrafos do conto analisado, onde o protagonista declara não ter tido infância ou adolescência, o que o impossibilita de explicar a sua existência ao dono do restaurante (e a si próprio), fica evidente a ideia de “deslocamento do sujeito” – expressão que Bauman procura desenvolver em *Identidade* (2005). Nessa obra, Bauman utiliza elementos de sua biografia ao falar do deslocamento.

De família judia polonesa, no início da Segunda Guerra Mundial, fugiu da ex-União Soviética e se alistou no Exército a fim de lutar contra o nazismo. Os estudos sociológicos vieram depois, quando estava na Varsóvia, onde se envolveu em movimentos intelectuais reformistas, que desafiavam o partido comunista polonês (BAUMAN, 2005, p. 16). O resultado foi uma nova fuga, desta vez para a Inglaterra, onde fixou residência e vive até hoje. Dessa sua condição de refugiado, o autor percebeu que não importava o lugar, ele estaria sempre “deslocado”:

Estar total ou parcialmente ‘deslocado’ em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa ‘se sobressaiam’ e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, corajosamente, ostentar, negociar, oferecer e barganhar. (...) As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas (BAUMAN, 2005, p. 18-19).

O autor ainda traz o termo *chez soi* (em casa) em oposição à ideia do estar deslocado, e enfatiza que esse sentimento de estar em casa é muito frágil, apenas uma atitude

desesperada, um sonho de pertencimento.

De volta à ficção, o ex-mágico pode ser entendido, então, como esse sujeito que não compreende a organização social na qual se vê inserido e que é obrigado a se tornar um refugiado de si mesmo. É o dono da taberna que o faz mágico, mas com a intenção única de resolver um problema seu – a necessidade de atrair clientes. É também ele que, não vendo mais lucro em manter o funcionário, o envia para o circo. Essas funções são atribuídas pelo outro e assumidas pelo protagonista, sem questionamentos. No entanto, ele não consegue compreender a sua função social e isso está representado nas sequências narrativas em que ele não se envolve com o público.

A não identidade resulta na nulidade do homem, condenando-o a uma existência sem razão de ser, na qual, inicialmente, os truques mágicos o aprisionam e o afastam da convivência social; e, depois, ocupando um lugar social no qual ele não se realiza. Ao final, o ex-mágico amargura a existência dolorosa de não encontrar espaço na sociedade, tampouco sobreviver fora dela.

Nós, leitores, percebemos esse sujeito sem uma consciência de si que o preparasse para as diferentes fases do enredo. Bauman (2005) atenta para o fato de que, na sociedade líquida, as identidades “flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta” (p. 20) e devemos estar conscientes para defendermos as primeiras em vez das últimas. Quando não há uma escolha consciente, essas identidades se alternam permanentemente e o resultado é a angústia. É o que vemos no presente conto, cujos traços do homem da sociedade líquido-moderna descrita por Zygmunt Bauman estão presentes, antecipando elementos do que viria a ser o conto na modernidade líquida, tanto em sua estrutura quanto na temática.

Em nossa leitura, entendemos que uma forma encontrada por Rubião para representar a situação política brasileira na época da Revolução de 1930 foi a da escolha de palavras que fizessem referência a Portugal, que padecia com a evolução do movimento salazarista. O restaurante em que o nosso protagonista surge é uma “taberna” e recebe o adjetivo “minhota”; do mesmo modo, o circo é o “Parque-Andaluz”. Há, então, um deslocamento da ambientação da narrativa para o país luso.

Nesse caso, as escolhas no campo textual teriam a função de camuflar a história 2 – segundo a já mencionada teoria do conto moderno de Ricardo Piglia –, qual seja o regime político opressivo no Brasil do Estado Novo. Essa história submersa ainda é sinalizada em dois outros momentos, em que duas datas nos permitem a ligação com o clima sócio-político brasileiro: “1930, ano amargo” (RUBIÃO, 1986, p. 56) e “1931 entrou triste” (Ibid., p. 57).

Uma das questões debatidas por Zygmunt Bauman (2003) é a da falta de equilíbrio entre liberdade e segurança – um dilema que sempre acompanhará a humanidade –, pois, a partir do momento em que se faz a opção de viver em comunidade, se ganha proteção o que se perde em autonomia. Essas qualidades da vida em comunidade são incompatíveis e igualmente desejadas:

A promoção da segurança sempre requer o sacrifício da liberdade, enquanto esta só pode ser ampliada à custa da segurança. Mas segurança sem liberdade equivale à escravidão (...); e a liberdade sem segurança equivale a estar perdido e abandonado. Essa circunstância provoca nos filósofos uma dor de cabeça sem cura conhecida. Ela também torna a vida em comum um conflito sem fim, pois

a segurança sacrificada em nome da liberdade tende a ser a segurança dos outros; e a liberdade sacrificada em nome da segurança tende a ser a liberdade dos outros (BAUMAN, 2003, p. 24).

A intensa agitação política e cultural no Brasil quando se tem início a Era Vargas (1930-1945) é o reflexo do desequilíbrio da balança segurança/liberdade e é ilustrada, no conto muriliano, pela própria condição da classe artística.

Em uma de suas tentativas de se livrar da condição de mágico, o protagonista adquire uma arma; no entanto, ao atirar contra si “não veio o disparo nem a morte: a mauser se transformara num lápis” (RUBIÃO, 1986, p. 56). O lápis, outrora instrumento de criação e liberdade, teria uma nova função, qual seja a de vetar aquilo que não fosse bom para a imagem do governo – o lápis se transformara no elemento cerceador da liberdade e garantidor da segurança do novo regime. Murilo Rubião claramente se serve das imagens contrastantes do lápis e da arma a fim de suscitar a discussão do papel do escritor e da função da literatura. O lápis – para o burocrata, instrumento de controle sobre o próximo –, nas mãos do escritor é instrumento para denunciar os descaminhos sociais.

Em Portugal, Salazar havia criado o Secretariado da Propaganda Nacional, que cuidava da divulgação do ideário de seu regime político. Nessa época, o “lápis azul” passou a representar o que havia sido aprovado por aquele órgão fiscalizador, o que teve como consequência a padronização da cultura e das artes desse período.

Podemos ilustrar a balança liberdade versus segurança a partir da decisão do protagonista de trocar a sua capacidade de fazer mágicas – não aceitas pela sociedade – pela segurança do emprego na repartição pública. Temos, assim, a liberdade propiciada pela livre expressão artística sacrificada em prol da segurança e a consequente possibilidade de viver em comunidade. A falta de liberdade também pode significar uma perda de “direito à autoafirmação e à identidade” (BAUMAN, 2003, p. 10), resultando na dificuldade de interação, o que o torna um infeliz. A interação, aqui, é entendida como possibilidade de o artista se expressar por meio de sua potencialidade criadora. No plano diegético, o ex-mágico não consegue declarar o seu sentimento amoroso pela colega de repartição, nem mesmo preservar o seu emprego (e o seu lugar) naquela sociedade controlada. É a burocracia a aniquiladora das capacidades criadoras – o mágico que tenta tirar do bolso algo que prove ao chefe que ele trabalhava ali há mais tempo –, impedindo o escritor de transformar a sua sociedade e se livrar daquele ambiente que o sufocava.

Antonio Candido (2006), a respeito do novo tratamento dado à forma nos textos literários produzidos em torno de 1940, comentou o efeito das mudanças instauradas pelos autores modernistas, que, atualizados quanto às novidades da arte de vanguarda europeia, “aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão” (p. 129). Por sua vez, Fábio Lucas, em *O caráter social da literatura brasileira* (1976), ao examinar a situação da ficção brasileira após a Segunda Guerra Mundial, abordou a questão da valorização do conto como um efeito da crise do romance:

[...] os ficcionistas preferem, modernamente, situações dramáticas de curta duração e psicológicas adaptadas às contingências do momento de intensidade emocional. Além do mais, aprimorou-se o gosto das soluções no plano verbal; a arte da ficção se tornou mais 'literária' (LUCAS, 1976, p. 122-3).

O crítico se referia ao movimento de renovação na escrita literária brasileira, que não se deu apenas quanto ao modo de pensar a sociedade, o indivíduo, a natureza ou as situações cotidianas, mas, principalmente, por meio de uma nova forma de criar a realidade com a linguagem literária. A estética muriliana surgia, assim, ao mesmo tempo, como reflexo dessas influências e como um modo narrativo fundado no elemento insólito:

[...] Com segurança meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predominância do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram (LUCAS, 1976, p. 252).

No texto "A nova narrativa", publicado pela primeira vez em 1979, Antonio Candido referiu-se a Clarice Lispector, com *Perto do coração selvagem* (1943), Guimarães Rosa, com *Sagarana* (1946), e Murilo Rubião como "inovadores" e observou que, especialmente Rosa e Rubião, só anos mais tarde alcançaram visibilidade crítica.

A preocupação de Murilo Rubião em ser aceito por público e crítica o colocava à mercê de uma força (incontrolável) que o levava ao reexame dos originais e, em seguida, à reescrita dos contos – o que, para ele, fazia parte do próprio processo de criação do texto literário. Ao pensarmos na dedicação do autor para com a construção de narrativas apuradas estilisticamente somos levados às "lições americanas" de Ítalo Calvino (1990) e suas ideias acerca dos valores com os quais a literatura (e quem produz literatura) deve se preocupar:

[...] no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me, sobretudo, por retirar peso à estrutura narrativa e à linguagem (CALVINO, 1990, p. 15).

Calvino pensa na oposição leveza-peso e termina por definir seu trabalho de criação literária, o que nos leva ao trabalho de elaboração da linguagem na escrita muriliana e, talvez mais ainda, ao fato de o autor repousar a sua ficção nos domínios do insólito.

O professor e pesquisador brasileiro Flávio García (2007), coordenando o Grupo de Pesquisa "Nós do Insólito" (UERJ), a fim de propor uma atualização do instrumental teórico que proporcionasse uma melhor e mais adequada análise interpretativa de narrativas do insólito estudadas pelo seu Grupo, sugeriu uma nova terminologia representativa da contemporaneidade: o "insólito banalizado". Segundo o autor, nessa categoria operacional, os eventos insólitos:

Acabam aceitos sem a possibilidade de serem impedidos de acontecer ou explicados quanto à sua razão ou natureza, são, então, banalizados como algo possível de acontecer na experiência cotidiana, bem próximo do absurdo sem, contudo, configurarem uma denúncia que busque a transformação, mas como uma constatação desesperadora da realidade vivenciável ou vivenciada (GARCÍA, 2007, p.14).

Em outra publicação, no entanto, García (2010) observou que a terminologia é de caráter experimental e, portanto, carece de maiores estudos de análise que comprovem a sua manifestação em uma gama maior de produções literárias de autores diversos (p. 41).

Em nosso entendimento, pensando na definição de “banal” como aquilo que é corriqueiro, existe mesmo a banalização do insólito no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, uma vez que os eventos insólitos não ocasionais pretendem a uma vulgarização dos acontecimentos que fogem às regras tidas como normais, a fim de causar ao leitor não um estranhamento, e sim a sua identificação com a angústia do narrador-protagonista.

Ao revermos o nossos estudos sobre a modernidade líquida e os efeitos da fluidez identitária, assim como descritos por Zygmunt Bauman, podemos afirmar que a narrativa que tem na banalização do evento insólito o seu traço distintivo corresponde a uma das formas literárias representativas dessa sociedade líquido-moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre” – a epígrafe de “O ex-mágico da Taberna Minhota” é bíblica, um excerto do Salmo 86, Oração de Davi. A respeito deste salmo, a Bíblia Sagrada traz a seguinte nota: “Oração de súplica individual em tempo de perigo e perseguição. O salmo é composto de duas séries de súplicas, com motivos para Deus atuar em seu favor” (BÍBLIA SAGRADA). É também em tom de súplica que o narrador-protagonista, no último parágrafo, deseja:

[...] arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas (RUBIÃO, 1986, p. 57).

Em tempo, relembramos um dos títulos (provisórios) do livro de estreia de Murilo Rubião (*O ex-mágico*, 1947), “O dono do arco-íris”, e pensamos na simbologia do arco-íris, segundo Chevalier & Gheerbrant (2006), “a ponte de que se servem deuses e heróis, entre o Outro-mundo e o nosso” (p.77). É possível, então, relacionar este elemento, que também aparece no último parágrafo do conto analisado, com a figura do mágico – que poderia “criar todo um mundo mágico” (RUBIÃO, 1986, p. 57) – e do escritor, que utiliza o lápis e as palavras, criando jogos de imagem textuais para imprimir sua crítica social.

A literatura como forma de resistir à opressão social e política. A arte como um modo de salvar o homem moderno de suas angústias existenciais, permitindo-lhe um ‘desacelerar’ – essencial à tomada de consciência de si no mundo em transformação. É, então, a literatura a possibilidade de o “sujeito fragmentado” se recompor. Talvez seja o mágico das palavras, um desfragmentador, o que implicaria em dizer que Murilo Rubião se colocou na contramão da sociedade líquida ao assumir-se como um homem solitário, que conseguia enxergar o absurdo cotidiano, sofrer com isso, e, ao mesmo tempo, optar por um modo narrativo que, apesar de fruto da dissolução, anseia por uma reestruturação.

Murilo Rubião se inscreve na historiografia literária brasileira não apenas como o precursor do fantástico, mas como um escritor muito sensível, dotado de inteligência poética e de um estilo peculiar, que soube traduzir as angústias de uma época em nossa sociedade que só se consolidariam nas produções literárias nacionais alguns anos depois.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Diálogos com Zygmunt Bauman: entrevista*. [25 de julho de 2011] Londres: Produção CPFL Cultura e Seminário Fronteiras do Pensamento, 2011. Entrevista concedida ao Núcleo de Pesquisa em Estudos Culturais Npec. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/2011/08/16/dialogos-com-zygmunt-bauman/>>. Acesso em 02/02/2018.

BESSIÈRE, I. *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. Trad. Biagio D'Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 09, dez. 2012. p. 305-319. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>>. Acesso em 28/03/2018.

BÍBLIA SAGRADA. *Salmo 86: oração de Davi*. Trad. Luís Stadelmann. 52. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012, p. 737.

CANDIDO, A. Literatura e cultura: de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 241-260.

CALVINO, I. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 20. ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 77-79.

FURTADO, F. Fantástico: modo. *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. Carlos Ceia. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>>. Acesso em 28/04/2018.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo. *Terra*

Roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários. Londrina, vol. 26, dez./2013. p. 18-31. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa>>. Acesso em 15/03/2018.

GARCÍA, F. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: _____. (Org.) *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_insolito.pdf>. Acesso em 13/03/2018.

_____. *O insólito na narrativa de Mário de Carvalho: uma questão de gênero literário*. Revista Augustus. Rio de Janeiro, ano 15, n. 30, ago./2010. p. 34-41. Disponível em: <http://apl.unisuam.edu.br/augustus/images/edicao30/pdf/rev_aug_30_art03.pdf>. Acesso em 28/03/2018.

_____. *Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional*. Anais. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba/PR, 18-22 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf>>. Acesso em 07/03/2018.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUCAS, F. *O caráter social da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad., posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed34, 2000.

PALLARES-BURKE, M. L. G. **Entrevista com Zigmunt Bauman**. *Tempo social*. São Paulo: EdUSP, vol. 16, n. 1, 2004, p. 301-325. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a15.pdf>>. Acesso em 13/03/2018.

PIGLIA, R. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRADA OROPEZA, R. El discurso fantástico contemporâneo: tensión semântica y efecto estético. *Revista Semiosis*. Tercera época, vol. 2, n. 3, p. 54-76, 2006.

RUBIÃO, M. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Murilo Rubião: obra completa*. Edição do Centenário. Textos críticos: Jorge Schwartz e Carlos de Brito e Mello. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARTRE, J. P. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

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

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WERNECK, H. A aventura solitária de um grande artista. 1988. In: RUBIÃO, M. *O pirotécnico Zacarias e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Submetido em 24 de março de 2018

Aceito em 16 de julho de 2018