



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL
CATALÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT) em
implantação
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
LINGUAGEM
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

CAROLINA BERNARDES ALVES COSTA

**O MÁGICO MUNDO DE JOSÉ J. VEIGA E MURILO RUBIÃO: AS VERDADES
QUE O INSÓLITO NOS MOSTRA**

CATALÃO-GO

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico[

] Dissertação] Tese

2. Nome completo do autor

Carolina Bernardes Alves Costa

3. Título do trabalho

"O mágico mundo de José J. Veiga e Murilo Rubião: as verdades que o insólito nos mostra"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento] SIM] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Orientadora**, em 15/06/2022, às 17:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **CAROLINA BERNARDES ALVES COSTA, Discente**, em 20/06/2022, às 09:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2983130** e o código CRC **F87AFEED**.

Carolina Bernardes Alves Costa

**O MÁGICO MUNDO DE JOSÉ J. VEIGA E MURILO RUBIÃO: AS VERDADES
QUE O INSÓLITO NOS MOSTRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás (UFG), RegionalCatalão / Universidade Federal de Catalão (UFCAT) em implantação, como requisito para obtenção do título de Mestra em Estudos da Linguagem pelo Instituto de Estudos da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de Pesquisa: 2 – Literatura, Memória e Identidade.

Orientadora: Prof. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro.

CATALÃO-GO

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Costa, Carolina Bernardes Alves

O mágico mundo de José J. Veiga e Murilo Rubião : As verdades que o insólito nos mostra / Carolina Bernardes Alves Costa. - 2022. 106, CVI f.

Orientadora: Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2022.

Bibliografia.

1. Murilo Rubião. 2. José J. Veiga. 3. Fantástico. 4. Realismo Mágico. I. Carneiro, Fabianna Simão Bellizzi , orient. II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 20/2022 da sessão de Defesa de Dissertação de Carolina Bernardes Alves Costa, que confere o título de Mestra em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Aos quatorze dias do mês de junho de dois mil e vinte e dois, a partir das nove horas, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "O mágico mundo de José J. Veiga e Murilo Rubião: as verdades que o insólito nos mostra", de autoria da mestranda **Carolina Bernardes Alves Costa**, matrícula 2020100364. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (PPGEL/UFCAT) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (PPGEL-UFCAT), membro titular interno; Prof. Dr. Emílio Soares Ribeiro (DLE/PPCL/UERN), membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata (X) Aprovada () Reprovada por seus membros. Proclamados os resultados pela Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quatorze dias do mês de junho de dois mil e vinte e dois.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

A Banca delibera que o trabalho apresenta-se apto para seguir o fluxo, desde que feitas as devidas alterações propostas, a saber: cuidadosa revisão textual, reelaborar a conclusão e agregar todos os pontos apontados pelos Membros da Banca.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Professora do Magistério Superior**, em 21/07/2022, às 09:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **EMILIO SOARES RIBEIRO, Usuário Externo**, em 25/07/2022, às 19:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexander Meireles Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 26/07/2022, às 14:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3054292** eo código CRC **B3DAA697**.

À minha mãe,
por sempre ter confiado nas minhas escolhas.

À Lorena,
o elemento insólito da minha realidade.

AGRADECIMENTOS

Engana-se quem pensa que uma dissertação de mestrado possa ser construída por apenas uma pessoa e de forma solitária. Se cheguei até aqui, devo muito a todos que me acompanharam nesse caminho.

Agradeço primeiramente à Deus, por ter aberto tantas portas e ter me apresentado tantas pessoas que ajudaram nesse processo, além de ter me tornado capaz para realizar meus objetivos.

Agradeço à minha mãe, por tantas orações e tantas renúncias, por entender os meus silêncios e ausências. A única que acreditava em mim quando eu mesma duvidei e quis desistir. Obrigada por tudo que somente agora consigo entender.

À minha avó Maely e ao meu avô Jesus, pelas orações, pelo apoio e preocupação durante todo o meu caminho.

À minha namorada Lorena, por enxugar minhas lágrimas e por não me deixar fraquejar na reta final.

À minha amiga Milena, que divide a literatura fantástica comigo desde os estágios da graduação. Obrigada pelas partilhas. Agora partilhamos o sentimento de dever cumprido.

Agradeço à minha orientadora Fabianna, por tanta paciência e serenidade.

“O segredo, Alice, é cercar-se de pessoas
que façam sorrir teu coração. E então,
só então encontrarás o País das Maravilhas”
Lewis Carroll

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar o processo da constituição dos elementos insólitos dentro das narrativas de Murilo Rubião e José J. Veiga. A fortuna literária desses autores traz obras que fazem o leitor refletir a respeito de sua própria condição humana, bem como apontam para antagonismos inerentes a nós e a sociedade, ainda que de forma velada e sutil. Através do realismo mágico, Rubião e Veiga marcam suas produções pela peculiaridade entre os limites da realidade e da fantasia, os autores rompem com o sobrenatural comum às histórias fantásticas e projetam o fantástico sobre temas cotidianos. Para tal nos aprofundaremos nas teorias de Todorov (2008) e Furtado (1980) para conceituação do fantástico, de Chiampi (2008) para explorarmos o realismo mágico e vários outros estudiosos da vida dos autores analisados nessa pesquisa, como Amâncio (1982), Goulart (1995) e Schwartz (1981).

Palavras-chave: Murilo Rubião. José J. Veiga. Fantástico. Realismo Mágico.

ABSTRACT

This work aims to analyze the process of constitution of unusual elements within the narratives of Murilo Rubião and José J. Veiga. The literary fortune of these authors brings works that make the reader reflect on their own human condition, as well as point to antagonisms inherent to us and society, albeit in a veiled and subtle way. Through magical realism, Rubião and Veiga mark their productions by the peculiarity between the limits of reality and fantasy, the authors break with the supernatural common to fantastic stories and project the fantastic onto everyday themes. To this end, we will research into the theories of Todorov (2008) and Furtado (1980), for conceptualizing the fantastic, of Chiampi (2008) to explore magical realism and several other scholars of the life of the authors analyzed in this research, such as Amâncio (1982), Goulart (1995) and Schwartz (1981).

Keywords: Murilo Rubião. José J. Veiga. Fantastic. Magical Realism.

Os Programas de Pós-Graduação stricto sensu em funcionamento na Universidade Federal de Catalão (UFCAT), em virtude de procedimentos técnicos relacionados à CAPES, continuam provisoriamente vinculados à Universidade Federal de Goiás (UFG). Por isso, todos os elementos pré-textuais do trabalho apresentado estão identificados como Universidade Federal de Goiás/Universidade Federal de Catalão em implantação, em função da migração da BDTD ter ocorrido a partir de 16 de agosto de 2021, assim como pelo fato das pesquisas e produtos serem realizados na UFCAT.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. DO REALISMO MÁGICO	22
1.1 SOBRE O FANTÁSTICO: CONSIDERAÇÕES GERAIS, PRINCIPAIS TEÓRICOS E PERCURSO DA VERTENTE.....	22
1.2 LITERATURA E SOCIEDADE NA AMÉRICA LATINA: O <i>BOOM</i> LATINO AMERICANO	29
1.3 O REALISMO MÁGICO NO BRASIL	36
2. UM INSÓLITO ENCONTRO: MURILO RUBIÃO E JOSÉ J. VEIGA	41
2.1 O REALISMO MÁGICO E O ELEMENTO INSÓLITO EM MURILO RUBIÃO	41
2.2 O INSÓLITO NO CENÁRIO URBANO DE MURILO RUBIÃO	47
2.3 O REALISMO MÁGICO E O ELEMENTO INSÓLITO EM JOSÉ J. VEIGA	54
2.4 O INSÓLITO NO CENÁRIO RURAL DE JOSÉ J. VEIGA	62
3. ANÁLISES DAS NARRATIVAS DE JOSÉ J. VEIGA E MURILO RUBIÃO	67
3.1.“FRONTEIRA” E “BÁRBARA”: INDIVIDUALISMO, SOLIDÃO E INDIFERENÇA.....	67
3.2 “ROUPA NO CORADOURO” E “TELECO, O COELHINHO”: QUANDO O MUNDO É UMA ARMADILHA	77
3.3 “DIÁLOGO DA RELATIVA GRANDEZA” E “O PIROTÉCNICO ZACARIAS”: TEMOS MUITO E NÃO TEMOS NADA	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

A literatura é uma ferramenta que tem o poder de transformar uma pessoa, estimulando seu senso-crítico e aprimorando seus conhecimentos. Ler nem sempre é uma tarefa fácil e talvez a forma como o texto literário é levado para sala de aula seja o motivo pelo qual muitas crianças e jovens não se interessem tanto pela leitura. Ademais, notamos que as novas gerações já nascem imersas no mundo tecnológico. Embora o aparato tecnológico nos traga inúmeros benefícios, por outro lado, acaba por limitar nossa capacidade de interpretação já que muitas informações se apresentam de forma superficial, principalmente se utilizado de forma incorreta, o que oblitera nosso olhar de forma que não conseguimos identificar, nas entrelinhas de um texto, sua verdadeira mensagem.

Curioso perceber que, de acordo com pesquisa realizada em 2016 pelo Instituto Pró-livro, a quantidade de brasileiros que “consomem” livros é de 104,7 milhões de pessoas, o que em porcentagem gira entre 50 e 56% e rende na prática, uma média de 4 a 5 livros por pessoa. Ainda de acordo com os dados colhidos nessa pesquisa, a faixa etária dos que mais leem são as crianças em processo de letramento, ao passo que a partir do 9º ano, a quantidade de livros lidos diminui drasticamente.

Nessa mesma pesquisa do Instituto Pró-livro, João Luís Ceccantini (2019) reitera a importância de uma nova postura, por parte de professores e sociedade, sobre as obras infanto-juvenis. Para ele, deve-se dar à criança a escolha autônoma sobre quais livros e temas ela gostaria de ler, só assim poderemos despertar o potencial criativo delas: “Nunca vou ser contra a leitura de obras canônicas, mas há um divórcio muito grande entre cultura de massa e cultura erudita. Quanto mais você afastar o cânone e aproveitar o imaginário da criança e do jovem para estabelecer pontes com a cultura erudita, melhor” (CECCANTINI apud SOMBINI, 2019, s/p).

Entre essas novas possibilidades, a literatura pode modificar a visão de uma pessoa e fazê-la enxergar sua posição na sociedade, afinal quantas obras literárias nos trazem confrontos de posições, nos desacomodam, nos fazem pensar, nos tiram de nossa posição consolidada e nos fazem ver “o outro” que não se coaduna com nossa suposta posição hegemônica? A obra *Capitães da Areia* de Jorge Amado, por exemplo, romance publicado inicialmente em 1937, traz até hoje um questionamento da sociedade e de como a maioria dos jovens carentes vivem, principalmente os dos grandes centros – um questionamento ainda muito atual e pertinente. Graciliano Ramos e a migração nordestina

na tentativa de uma vida melhor em *Vidas Secas* ainda é um retrato contemporâneo, mesmo 82 anos após o romance ser escrito.

Podemos afirmar, ainda que de forma incipiente, que a literatura possui um papel humanizador. Ela se torna um canal para que a pessoa comece a enxergar o mundo e o outro de diferentes maneiras. Marães e Nascimento (2017, p. 110) discorrem em seu artigo sobre essa função da literatura e a encaram como o principal fator no ensino:

[...] a função humanizadora como o principal fator de ensino da Literatura à criança/adolescente, pois é, a partir do processo de formação da criança, que já se deve abordar assuntos relacionados à sociedade, que produzam uma reflexão crítica sobre a sociedade que vivem, construindo conhecimentos para o exercício da cidadania.

Esse papel humanizador pode ser bem observado na escrita de José J. Veiga e Murilo Rubião, autores presentes em nosso trabalho.

No decorrer de nossa pesquisa, analisaremos os seguintes contos desses dois autores: “Bárbara”, “Teleco, o coelhinho” e “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião; e “Diálogo da relativa grandeza”, “O cachorro canibal” e “Tarde de sábado, manhã de domingo”, de José J. Veiga. O insólito, nesses contos, traz à narração um novo olhar, tornando temas que são incômodos à natureza humana, mais compreensíveis. Como dito no título, o insólito permite que temas incômodos sejam ditos de forma amena ou pelo menos mais compreensíveis, além de apontar as verdades do âmago do ser humano que muitas vezes escamoteamos.

Durante a pesquisa para a escrita do Trabalho de Conclusão de Curso na graduação, analisei contos de José J. Veiga. A leitura das obras me levou a grandes reflexões e por vezes às lágrimas, especificamente durante a leitura do conto “A inverno do sossego”, por identificar a realidade palpável com a literatura – o conto fala sobre a morte de um animal querido e como duas crianças elaboraram esse acontecimento. No entanto, a narrativa foi construída trazendo elementos do realismo mágico, o que é muito recorrente na obra de Veiga e eu, de forma muito racional, tive dificuldade na interpretação da narrativa. Não conseguia entender o que o texto pretendia usando aquela linguagem, e por vezes me confundi com a narração dos acontecimentos. Foi necessária uma análise minuciosa daquela história e ao final das análises pude perceber como nós, adultos, temos tanta dificuldade em lidar com os ritos de passagem e com as agruras inevitáveis em nossas vidas, e aqui sublinho a justificativa desta pesquisa: à luz do insólito podemos esmiuçar verdades que não conseguimos perceber, e assim promovermos um

estudo das obras desses dois autores que possuem uma escrita e uma forma similar de retratar os acontecimentos, ressaltando a importância da vertente do Realismo Mágico.

As narrativas fantásticas, apesar de terem em nosso meio uma difusão restrita, seguem como grande interesse dos jovens. Segundo Todorov (2008), o fantástico deriva da indecisão do leitor, de acreditar no acontecimento sobrenatural ou convencer-se de que tudo era uma ilusão. Para o autor, o fantástico surge a partir da presença de algum elemento que quebre com os acontecimentos naturais. Todorov (2008, p.24) explica que cabe ao legente compreender a existência de um mistério, humanamente impossível de ser explicado:

O fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

Ainda segundo Todorov (2008, p.16):

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário.

O fantástico divide a opinião dos teóricos desde sua origem. Todorov, um dos precursores dos estudos sobre o fantástico, no início acreditava que para uma obra ser considerada fantástica ela deveria ser composta de elementos insólitos do início ao fim, como nos contos de fadas, em que animais, plantas e bruxas se comunicam com os personagens principais durante toda a narrativa. Atualmente a maioria dos teóricos não comunga dessa visão, pois os estudos de Todorov, apesar de basilares para os teóricos da atualidade, são considerados “engessados”.

Ressaltamos que a literatura fantástica existe há muitos anos, vemos elementos inauditos desde a *Odisseia* de Homero, do século VIII a.C.; e dos contos das “Mil e uma noites” entre outros textos antigos, porém com o passar dos anos outras formas de escrever e escolas literárias surgiram. A escola literária do romantismo inaugura na Europa o romance, que se firmou no século XVIII, após a industrialização e ascensão da burguesia moderna. Neste período a epopeia já estava em decadência, o que só fez com que a nova forma de escrever se consagrasse ainda mais entre a população.

Todas essas considerações feitas anteriormente tratam da literatura europeia. Obviamente, nosso país também sofreu influências do ultrarromantismo europeu, e a obra *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo, escrita por volta de 1850, é considerada a primeira narrativa brasileira fantástica. Como afirma Nilto Maciel (2008, p.6) “Durante o século XIX poucos foram os escritores brasileiros que enveredaram pelo fantástico, Álvares de Azevedo em *Noite na Taverna*, e Machado de Assis, em alguns contos, são os mais conhecidos.”

Ainda, segundo Maciel (2008, p. 8),

O primeiro momento notável da literatura fantástica no Brasil se deu em 1855, com a publicação de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo. Dividido em sete capítulos, o livro bem poderia ser um romance. E então já teríamos em Álvares de Azevedo um precursor das inovações na questão do ponto-de-vista. No entanto, a obra é tida como um conjunto de contos. [...] Carlos Alberto Iannone afirma: “O livro é constituído por uma série de histórias fantásticas e trágicas, impregnadas de vícios e crimes.”

Neste trabalho exploraremos a obra de José J. Veiga e Murilo Rubião. As paisagens rurais e interioranas compõem o espaço nas histórias, mas a caracterização dos lugares e os nomes estranhos como: Platiplanto, Manarairema, Epidólia, entre outros, atribuem o tom ficcional para a obra e o fantástico em suas obras é marcado pelos acontecimentos extraordinários e insólitos. Rubião teve seu primeiro livro publicado em 1947, *O ex-mágico*. O autor dedicou sua escrita exclusivamente aos contos fantásticos, exatamente trinta e três, e assim como a exclusividade aos contos concentrou-se unicamente nos contos fantásticos. Rubião assim explica a razão de sua escolha:

Minha opção pelo fantástico foi herança da infância, das intermináveis leituras de contos de fadas, do Dom Quixote, da História Sagrada e das Mil e uma noites. Ainda: sou um sujeito que acredita no que está além da rotina. Nunca me espanto com o sobrenatural, com o mágico. E isso tudo aliado a uma sedução profunda pelo sonho, pela atmosfera onírica das coisas. Quem não acredita no mistério não faz literatura fantástica. Meus contos devem muito a Cervantes, Gogol, Hoffmann, von Chamisso, Maximo Bontempelli, Pirandello, Bret Harte, Nerval, Poe e Henry James. Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre. (RUBIÃO, 2000, p. 04)

O fantástico muriliano reforçou no Brasil uma nova vertente literária: o Realismo Mágico, que em linhas gerais nos apresenta o inaudito de um modo realista como se não houvesse a dicotomia razão/sonho e tampouco é oferecido durante a narrativa algum esclarecimento sobre estes acontecimentos mágicos. O Realismo Mágico traz, segundo CAMARINI (2008, p. 6), “uma ampliação da representação do real, da qual passam a fazer parte elementos considerados peculiares”. A obra de Rubião possui pouquíssimas

metáforas e imagens demasiadamente complicadas ou exageradas não existem, sua linguagem é acessível.

No conto “O edifício”, há o exagero sobre o tamanho do edifício que parece não incomodar os conselheiros ou os trabalhadores da obra. Aquele insólito canteiro de obras retratado por Rubião é um retrato da sociedade, a construção do gigantesco arranha-céu no conto, consome a vida de inúmeros operários e engenheiros que passaram por ali. Fora da narrativa, os serem humanos vêm criando e construindo cidades cada vez mais completas e complexas, porém este trabalho continua mantendo e por vezes aumentando as injustiças, a desigualdade, a poluição natural ao invés de trazer paz e alegria diante de um imenso mundo de oportunidades, a infundável busca pela felicidade através do mundo material.

Mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares.

“Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último.” (RUBIÃO, 2019, p. 12-16).

José J. Veiga comunga com Rubião a preferência pelos contos fantásticos. Apesar de também ter escrito novelas, o autor se tornou mais conhecido pelas narrativas sintéticas. Veiga estreou um pouco mais tarde, em 1959, com *Os Cavalinhos de Platiplanto*, e foi considerado um dos introdutores do Realismo Mágico no Brasil, vertente que até então trazia apenas o nome de Murilo Rubião.

J. J. Veiga é conhecido por trazer às histórias o cenário interiorano e simples do Brasil, usando a escrita regionalista, marcadamente brasileira em suas narrativas, o autor goiano consegue relatar os problemas humanos que envolvem pessoas de todas as idades, classes e gêneros. Temístocles Linhares (apud MACIEL 2008, p. 25) em análise sobre a obra de Veiga, diz:

[...] nele o fantástico se reveste daquilo que, a meu ver, lhe é mais determinante: o de se afastar de qualquer noção de Paraíso Terrestre, de Idade de Ouro ou da representação dos sonhos, isto é, de lugares em que o homem médio pudesse viver em estado de completa proteção, como ocorre em Rubião.

Este mesmo autor, em sua obra, refere-se a Veiga como “(...) ele foi dos que conseguiram fundir sonho e realidade, chegando até a criar o ambiente de pesadelo para alguns de seus contos.” E ainda o compara com Rubião:

Em Veiga o fantástico flui mais das coisas, da natureza, dos acontecimentos, entrando em comunicação com o mundo visível mais imediatamente, mais naturalmente, para mostrar sobretudo que o sentimento humano entra muitas vezes em contato com os espíritos elementares e que a terra, a água, o ar, os

animais sobretudo são personalidades tão ativas quanto o eram para os filósofos pré-socráticos. (LINHARES apud MACIEL, 2008, p. 25)

Veiga trata assuntos próximos a nossa realidade e sem mascará-los, sua linguagem é a do homem simples do interior, e assim ele divaga pelo fantástico em suas obras, mas sem perder o tom natural, como se todos aqueles eventos inesperados e absurdos fossem meramente parte da realidade.

O Realismo Mágico é uma vertente em que é possível familiarizar os acontecimentos da história com a realidade em crise que os leitores vivem. Ele rompe com o sobrenatural comum às histórias fantásticas, lobisomens, vampiros, mansões assombradas e projeta o fantástico sobre temas do mundo real e ações provenientes dos homens.

O Realismo Mágico no Brasil, funde a realidade aos elementos maravilhosos e sem solução, surgiu em um dos períodos mais conturbados na América Latina, no século XX, entre as décadas de 1930 e 1970. Emergindo até mesmo como forma de burlar as censuras dos regimes opressores que governavam a América Latina. Esse movimento tem como principal característica a união de elementos mágicos a realidade palpável, mostrando coisas estranhas como algo rotineiro e habitual:

A crítica, em seu tradicional descompasso com a produção artística latino-americana, diante de tal avalanche de textos, viu-se na necessidade de tentar explicar o fenômeno, ou pelo menos de criar alguns rótulos apressados que suprissem a falta de uma reflexão mais profunda sobre a questão. Foi nesse contexto que se popularizaram, principalmente nos meios acadêmicos, os termos Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso que, mais que conceitos, seriam rótulos usados de forma mais ou menos indiscriminada, às vezes alternando-se, às vezes opondo-se, às vezes complementando-se, durante as décadas seguintes (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2010, p. 394-5 apud CARNEIRO, 2013, p. 52).

Na literatura de Veiga e Rubião, examinamos a simbologia trazida por esse tipo de escrita para retratar os ritos de passagem, e por meio dela formas de tratar assuntos pertinentes à natureza humana. Considerando a diversidade de contos existentes, selecionamos seis contos, três de José J. Veiga; “Fronteira”, “Roupa no curadouro” e “Diálogo da relativa grandeza” e três de Murilo Rubião; “Bárbara”, “O pirotécnico Zacarias” e “Teleco, o coelhinho”.

A escolha do gênero conto se deu pela sua extensão, pois mesmo em uma narrativa breve os autores conseguem surpreender o leitor de uma forma que não seria possível em outras modalidades textuais. De acordo com Nádía Gotlib (1985, p.37):

[...] no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intensão, seja ela qual for. Durante a hora de leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção.

Partindo desses conceitos e fundamentos, analisaremos os contos à luz das teorias da literatura fantástica, observando o impacto que esta causa quando confrontada com a realidade humana.

Parto da hipótese de que temos dificuldade com leituras de narrativas insólitas, reflexo talvez da própria dificuldade que temos em lidar com nossos medos e temores internos, analisaremos esses fatores angustiantes da natureza humana comuns as obras de José J. Veiga e Murilo Rubião.

O principal objetivo deste trabalho é analisar o insólito, dentro da vertente do realismo mágico nos seis contos escolhidos. Especificamente fomentamos os seguintes objetivos: Discorrer sobre literatura fantástica, especificamente o Realismo Mágico, seus principais teóricos, seu desenvolvimento no mundo e principalmente na América Latina e no Brasil e como a vertente se apresenta na escrita de José J. Veiga e Murilo Rubião. Relacionar os contos com os ritos de passagem e angústias humanas. Analisaremos as obras e a forma como esses acontecimentos são retratados, estabelecendo conexões com a realidade que envolve a sociedade. Por fim, falaremos sobre como esses temas afetam a vida humana e porque se tornam assuntos difíceis de serem discutidos, mesmo que inconscientemente.

Esta pesquisa qualitativa, de caráter analítico-descritivo é de cunho bibliográfico, portanto serão feitas consultas em bibliotecas, materiais digitais, teorias em livros, artigos específicos, bem como dissertações e outros materiais acadêmicos para embasamento teórico do nosso trabalho. Após selecionarmos todos os dados sobre a temática que será discutida, partiremos para o desenvolvimento dos objetivos que foram propostos nessa pesquisa, quando, por fim, comprovaremos nossa hipótese inicial.

1. DO REALISMO MÁGICO

O realismo fantástico é uma forma de a gente ver o centro da realidade. O que está por trás da realidade. O que, às vezes, não é muito visível para as pessoas [...] tudo é profundamente real.

(Murilo Rubião)

Neste capítulo iniciaremos nossos estudos pela literatura fantástica, faremos a abordagem de sua origem, os principais teóricos e críticos e seu percurso no mundo. Também exploraremos a problemática conceituação do Realismo Mágico, e não há como compormos as análises deste capítulo sem que levemos em consideração a escrita na América Latina e o *boom* latino-americano, pois o Realismo Mágico trata-se de uma vertente que se popularizou através das obras de escritores americanos.

Na última seção deste capítulo, trataremos do Realismo Mágico no Brasil, como se deu a inserção dessa vertente no nosso país, principais autores e nomearemos especificamente os dois autores que são analisados nessa pesquisa, Murilo Rubião e José J. Veiga. Teóricos como Tzvetan Todorov, Vladimir Propp, Filipe Furtado, Irleamar Chiampi, François Laplantine e Remo Ceserani serão de fundamental importância para as considerações desse capítulo.

1.1 SOBRE O FANTÁSTICO: CONSIDERAÇÕES GERAIS, PRINCIPAIS TEÓRICOS E PERCURSO DA VERTENTE

A literatura fantástica existe há muitos anos, vemos elementos insólitos que há muito tempo figuram na narrativa literária, desde a *Odisseia* de Homero, do século VIII a.C.; e dos contos das *Mil e uma noites* entre outros textos antigos, porém com o passar dos anos outras formas de escrever e escolas literárias surgiram. A escola literária do romantismo inaugura na Europa o romance, que se firmou no século XVIII. Após a industrialização e ascensão da burguesia moderna, o mercado editorial foi criado, neste período a epopeia já estava em decadência, o romance já assumia seu lugar, o que só fez com que a nova forma de escrever se consagrasse ainda mais entre a população. As narrativas fantásticas tornaram-se não somente uma leitura para entretenimento, mas também para revelar aflições humanas, “[...] a narrativa fantástica passou a tratar de assuntos inquietantes para o homem atual: os avanços tecnológicos, as angústias

existenciais, a opressão, a burocracia, a desigualdade social”. (LOURENÇO e MOURA, 2009, p. 2).

Essas narrativas fantásticas foram ao longo dos anos tema de diferentes estudos e objeto de muitas considerações, além de ter tido inúmeras tentativas de definição com o passar do tempo. O fantástico para alguns teóricos, essa literatura que traz em seu enredo o insólito é de difícil classificação, de acordo com Marisa Gama-Khalil em *A literatura fantástica: gênero ou modo?* (2013, p. 19).

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 de gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as simililudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do “modo”.

Segundo o precursor da teoria e indubitavelmente o autor que ocupa lugar fundamental nessa teorização, Tzvetan Todorov (2008), o fantástico é uma variedade em meio a outras vertentes literárias e deriva da indecisão do leitor, de acreditar no acontecimento sobrenatural ou convencer-se de que tudo era uma ilusão. Para o autor, ele se caracteriza por uma percepção pessoal de determinado acontecimento estranho.

Todorov acredita que o fantástico surge a partir da presença de algum elemento que quebre com os acontecimentos naturais e transita pela incerteza que o leitor tem diante dos fatos ocorridos na narrativa. Todorov explica que cabe ao legente compreender a existência de um mistério, humanamente impossível de ser explicado, de todo modo, apesar de considerada obsoleta e julgada por alguns como simples demais, a definição deste autor centralizou o debate sobre esta difícil conceituação e se tornou a de maior compreensibilidade:

Em um mundo que, seguramente, é o nosso, aquele que nós conhecemos, sem diabos, nem sílfides, nem vampiros, verifica-se um evento que, entretanto, não se pode explicar com as leis do mundo que nos é familiar. Aquele que percebe o evento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e, em tal caso, as leis do mundo permanecem aquelas que são, ou o evento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas então esta realidade é governada por leis de nós desconhecidas. (...) O fantástico ocupa o lapso de tempo desta incerteza; mal é escolhida uma ou outra resposta, abandona-se a esfera do fantástico para entrar na esfera de um gênero similar, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação provocada por um ser que conhece somente as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (...) O fantástico dura somente o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e ao personagem, os quais devem decidir se aquilo que percebem faz parte ou não do campo da realidade existente para o senso-comum. Ao final da história, o leitor, se não o personagem, toma, de qualquer forma, uma decisão, opta por uma ou outra solução e portanto, desse modo, sai do território do fantástico.

(...) A vida do fantástico é portanto cheia de perigos, e ela pode se esvaecer a qualquer momento. Mais do que ser ele mesmo um gênero autônomo, parece se colocar na fronteira entre dois gêneros, o maravilhoso e o estranho. (...) Nada nos impede de considerar o fantástico como um gênero sempre evanescente. De resto, uma categoria similar não teria nada de excepcional. A definição clássica de presente, por exemplo, descreve-o como um limite puro entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, nunca antes visto, que se anuncia, está por vir: portanto, a um futuro. No estranho, ao invés disso, o inexplicável é reconduzido por uma experiência precedente e, por consequência, corresponde ao passado. Quanto ao fantástico próprio e verdadeiro, a hesitação que o caracteriza não pode evidentemente situar-se em outro tempo que não seja o presente. (TODOROV, 2008, p. 28 e 45-46)

Para o teórico búlgaro, a vacilação pode acontecer tanto no universo dos personagens, no plano ficcional, quanto no mundo real dos leitores. Ambos, personagens e leitores titubeiam diante dos inexplicáveis acontecimentos que a literatura fantástica nos traz e segundo ele “o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (Todorov, 2008, p. 39). Apesar de basilares, os estudos de Todorov são considerados “engessados” e até mesmo o próprio autor chegou a reconsiderar partes do seu trabalho.

Vários outros autores também se lançaram sobre essa teoria, Montague Rhodes James, autor de histórias fantasmagóricas, Louis Vax, estudioso do surrealismo artístico, Pierre-Georges Castex, pioneiro nos estudos dessa teoria na França, Roger Caillois, que se debruçou sobre os estudos da teoria fantástica durante muitos anos, apresentava o fantástico em sua obra *Au coeur du fantastique* (1965) como uma “experiência inadmissível”:

O fantástico manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade (...) O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana, e não substituição total de um universo real por um exclusivamente fantasioso. (CALLOIS, 1965 apud CESERANI, 2006, p. 46)

Este mesmo autor em outra obra, *Fantastique* (1980), também afirma:

O fantástico significa violação de uma regularidade imutável (...) O procedimento essencial do fantástico é a aparição: é o que não pode aparecer mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranquilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, se manifesta o inadmissível. (CALLOIS, 1980 apud CESERANI, 2006, p. 46)

Vladimir Propp, outro importante teórico dos estudos fantásticos, em sua obra *A morfologia do conto maravilhoso*, publicada inicialmente em 1969 e recuperada pelo próprio Todorov, é conhecido por analisar os componentes básicos do enredo dos contos, ele recolheu um *corpus* de cem contos maravilhosos e como definiu João Luís Lafetá (2004, p. 79) “V. Propp demonstrou que os contos populares se constituem sempre em torno de um núcleo simples. O herói sofre um dano ou tem uma carência, e as tentativas de recuperação do dano ou de superação da carência constituem o corpo da narrativa.”

Em suas análises, o autor aborda os elementos, os personagens e a estrutura do conto fantástico. Para Propp (1969, p. 41), dentro das narrativas fantásticas desenvolve-se todo um sistema informações para ligar as funções, e, segundo ele, as funções são os elementos fundamentais que constituem o maravilhoso.

Filipe Furtado, autor português fortemente influenciado por Todorov, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980, p. 40-41) afirma:

Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras enfocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero [...], a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular.

Para ele o sobrenatural deve se manter coerente durante toda a narrativa e ainda acrescenta que os fatores sobre-humanos da obra devem ser sempre maléficos, para que assim haja confronto no decorrer da história, surgindo assim as criaturas monstruosas. Para Furtado, os fatores sobrenaturais benéficos não transgridem com a ordem natural da vida, devendo ser deixados de lado. Para esse autor, para que o fantástico surja em situações do cotidiano e seja representado nas relações diárias, os eventos devem conter sempre algo negativo, pois só assim poderão confrontar a realidade dos fatos e dessa forma fazem surgir aberrações e criaturas medonhas na narrativa.

Para Furtado (1980), isso se dá devido ao fato de que o fantástico positivo não possui tanto destaque, exatamente por não transgredir de forma impactante a realidade, tornando-se apenas coadjuvante, um recurso para restaurar o equilíbrio na obra. O mesmo autor também pontua, assim como Todorov, que a ambiguidade, a dúvida, é elemento fundamental na construção desse tipo de narrativa, pois o leitor deve se manter sempre entre os dois mundos, real e sobrenatural, sem conseguir distinguir em qual deles se encontra. Em outra obra, *Discursos do metaempírico* (1992), Furtado afirma que o

fantástico está com o homem desde o princípio, estabelecendo relações entre real e imaginário, racional e irracional, transparência e ocultismo.

O maravilhoso procura ocupar um vácuo multiforme: cognitivo (explicando o mundo, as coisas e a História); ético (estatuindo e exemplificando padrões de comportamento); institucional (fazendo a apologia das estruturas e camadas sociais dominantes); libidinal (proporcionando uma satisfação vicarial do desejo e, através dela, uma acalmia das tensões conflituais do aparelho psíquico). (FURTADO, 1992, p. 51)

Furtado se diferencia de Todorov pois considera que o fantástico não pode ser definido apenas pela hesitação, pela dúvida. Esta é importante, mas não é o único ponto deste amplo conceito, características como: um espaço híbrido na narrativa, que permeie os mundos real e sobrenatural; a existência de um personagem que fique tão atordoado com os acontecimentos, fazendo assim com que o leitor se identifique com o personagem a ponto de sentir-se igualmente confuso em relação aos acontecimentos. Aspectos como esses são tão ou mais importantes do que a própria vacilação mencionada por Todorov.

Quando Furtado (1980: 34-42) aborda a questão de ambiguidade no contexto da literatura fantástica, acaba aproximando-a da noção de hesitação, já que é pela ambiguidade instaurada no texto que as personagens e, por conseguinte, o leitor, hesitam. Inclusive, quando aplica a concepção de ambiguidade às diferentes espécies da narrativa fantástica, Furtado chega a conclusões muito próximas das de Todorov. [...] Portanto, mesmo contrariando a visão todoroviana de hesitação, Furtado chega a conclusões muitíssimo similares a ela. A diferença que ele estabelece é a de que a permanência da ambiguidade é uma questão interna à narrativa, ao passo que, para Todorov, a hesitação estaria também condicionada à recepção do acontecimento insólito. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 23-24)

Nos aprofundando nas definições mencionadas por Filipe Furtado, para Todorov ao final de uma história fantástica, o legente tem dois caminhos, eleger que os acontecimentos da narrativa possuem uma explicação lógica e compatível com a realidade ou que eles provem de novas leis naturais. Na primeira alternativa temos o estranho, que dialoga diretamente com os sentimentos e percepções dos personagens e não com os fatos em si, enquanto a segunda alternativa, representa o maravilhoso, o qual indefere das reações dos personagens diante dos acontecimentos irrealis, focando nos próprios acontecimentos sobrenaturais.

Os três gêneros correspondem a situações e a tempos diferentes: o fantástico implica a hesitação, situando-se no presente; o estranho coloca o inexplicável ao nível de factos conhecidos, uma experiência anterior, ou seja, no passado; por fim, o maravilhoso admite fenómenos desconhecidos, nunca vistos, de futuro. Todorov apresenta um conjunto de subgêneros transitórios: o estranho-puro (surgem acontecimentos que podem ser explicados racionalmente, mas que parecem extraordinários e que provocam nas personagens e no leitor uma

reação semelhante à do fantástico); o fantástico-estranho (acontecimentos que parecem sobrenaturais, mas que são explicados racionalmente no fim); o fantástico-maravilhoso (narrativa que se apresenta como fantástica e onde há uma aceitação do sobrenatural); e o maravilhoso puro (sem limites claros, depende da natureza dos acontecimentos). Todorov explicita ainda outras categorias: maravilhoso hiperbólico; maravilhoso exótico; maravilhoso instrumental; e maravilhoso científico. (BRANCO, 2008, p. 13)

Tornam-se limitadas as tentativas de definição deste tipo de narrativa quando procuram explicá-lo somente através dos mecanismos textuais, todavia também é equivocado elucidá-lo baseando-se em conceitos psicológicos ou psicanalíticos, inclusive muitos teóricos se lançaram sobre os estudos de Sigmund Freud, na intenção de estabelecer a conexão desta conceituação com o psíquico humano.

Alguns autores tentaram reunir psicanálise e sociologia na definição do fantástico, Rosemary Jackson, influenciada por Bakhtin, é uma importante autora que serviu como base para outros teóricos como Remo Ceserani e Filipe Furtado. Ela assegura que o fantástico não possui sua base fixada no sobrenatural, mas sim advém da tentativa de edificar uma realidade alternativa. A autora também pontua que restringir a conceituação do fantástico baseando-se somente na ideia do gênero, limitaria grande parte das narrativas insólitas. Em sua obra *Fantasy: The literature of subversion* (1988, p. 17), a autora declara:

Ele não inventa razões sobrenaturais, mas apresenta um mundo natural rodeado por qualquer coisa de estranho, qualquer coisa de “outro”. Torna-se “doméstico”, humanizado, abandonado as explorações transcendentais pelas transições da condição humana.

Jackson (1988, p. 37) ainda acrescenta:

Uma relutância, uma incapacidade, de apresentar versões definitivas da “verdade” ou da “realidade” faz do fantástico moderno um tipo de literatura que chama a atenção para a própria prática de sistema linguístico.

O italiano Remo Ceserani, em sua obra *O fantástico* (2006), tentando estabelecer uma equivalência entre as obras, enumera procedimentos narrativos constantes em narrativas fantásticas: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; ; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe.

Ceserani também elenca os sistemas temáticos na literatura fantástica: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do

estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada.

O próprio autor faz questão de ressaltar que outros gêneros também valem-se das características pontuadas acima e também outros sistemas temáticos e procedimentos narrativos compõem o fantástico além dos mencionados, mas sua seleção foi feita após minuciosa pesquisa a partir de um acervo de obras fantásticas eleitas por ele como *corpus*.

Retomando Furtado, em uma obra mais recentes que escreveu para o E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, o verbete “Fantástico: modo”, tece suas considerações tomando o fantástico já pelo viés modal e baseando-se nos estudos de Jackson.

Em português, tal como na maioria das línguas românicas, o termo “fantástico” torna-se com frequência objecto de emprego ambíguo, dado ser (nem sempre conscientemente) aplicado a, pelo menos, duas ordens diferentes de conceitos no domínio dos estudos literários. Com efeito, surge, não raro indiferentemente, a designar quer um género quer uma noção de maior abrangência (de há muito apontada por críticos como Northrop Frye, Gérard Genette ou Robert Scholes) que, em regra, se denomina *modo*. Esta expressão, por sua vez, aplica-se a categorias que envolvem um elevado grau de generalidade e abstracção (algo como universais da arte literária) cuja vigência se tem mantido praticamente inalterada através dos tempos a despeito das contingências e mutações inerentes ao evoluir dos sistemas sociais e culturais. Trata-se de construções teóricas decorrentes de reflexões de índole predominantemente dedutiva sobre os “possíveis” da literatura, nas quais se procura levar em conta as combina. (...) Assim, o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (FURTADO, 2009)

Irlemar Chiampi, em *O realismo maravilhoso* (1980), reconhece que fantástico e realismo maravilhoso possuem traços em comum, mas são apenas de coincidências narrativas pois compartilham o legado da tradição narrativa. Para a autora, o traço que define o fantástico é a inquietação, a dúvida gerada no leitor, ou simplesmente a hesitação de Todorov.

O realismo mágico, termo paradoxal, principalmente dentro da teoria fantástica, pois realismo e fantástico situam-se em esferas totalmente opostas do ponto de vista conceitual, funde a realidade aos elementos maravilhosos e sem solução, surgiu em um dos períodos mais conturbados na América Latina, no século XX, entre as décadas de 1930 e 1970, era uma vertente literária, que se caracterizava como uma das formas escritas de reação, aos regimes ditatoriais daquela época. Teve como influência, as

vanguardas europeias, dadaísmo, surrealismo, expressionismo, neste período, o racionalismo se desfazia nas obras de arte.

Durante o iluminismo, houve a tentativa de aniquilar tudo que não fosse racional e natural, a literatura fantástica, representa durante esse período, uma resposta a racionalidade exagerada. Da mesma forma, o realismo mágico surge como forma de burlar as censuras dos regimes opressores que governavam a América Latina, ponto que exploraremos a fundo no próximo tópico. Esse movimento tem como principal característica a união de elementos mágicos ao mundo real, mostrando coisas estranhas como algo rotineiro e habitual:

A crítica, em seu tradicional descompasso com a produção artística latino-americana, diante de tal avalanche de textos, viu-se na necessidade de tentar explicar o fenômeno, ou pelo menos de criar alguns rótulos apressados que suprissem a falta de uma reflexão mais profunda sobre a questão. Foi nesse contexto que se popularizaram, principalmente nos meios acadêmicos, os termos realismo mágico e realismo maravilhoso que, mais que conceitos, seriam rótulos usados de forma mais ou menos indiscriminada, às vezes alternando-se, às vezes opondo-se, às vezes complementando-se, durante as décadas seguintes (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2010, p. 394-5 apud CARNEIRO, 2013, p. 52).

Após exposição dos principais teóricos que analisaram essa teoria, coadunamos com a proposta inicial de Irlemar Chiampi, esta autora trabalha a teorização do fantástico adentrando o conceito do realismo mágico e discorre, principalmente, sobre seu avanço em países latino americanos. Por este fato seu texto torna-se mais adequado e coerente com essa pesquisa, que nas próximas seções abordará e discutirá esses aspectos.

1.2 LITERATURA E SOCIEDADE NA AMÉRICA LATINA: O *BOOM* LATINO AMERICANO

Para entrarmos na teoria do Realismo Mágico no Brasil, necessário se faz conhecer um pouco da literatura e da sociedade latino-americana. Antes de sua chegada ao continente sul americano, essa vertente começa na Europa através das pinturas, mas só se consolida na literatura em terras hispânicas, nesta seção exploraremos esse processo de consolidação e o porquê de ter ocorrido no nosso continente.

Antes de adentrarmos o processo de conceituação dessa vertente do fantástico na América é necessário que entendamos duas coisas, o processo de influência dos descobridores europeus sob os povos que aqui residiam e em seguida o encadeamento de eventos de ruptura com a cultura europeia, quando a cultura dos nativos se sobrepôs a

cultura imposta pelos novos habitantes. Antes disso, porém, os europeus deixaram marcas que jamais se extinguirão, o extermínio dos povos incas e astecas pelos espanhóis, a exploração natural ocorrida no Brasil e o apagamento da cultura indígena feito pelos portugueses. Avançando no tempo, também possuímos em comum com nossos “vizinhos” os duros períodos de repressão e tortura, promovidos pelos governos ditatoriais ocorridos no Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Equador, Paraguai, Peru, Uruguai, Venezuela e tantos outros que comungam conosco este triste passado.

A sociedade latino-americana, talvez mais que outros países e continentes, vivenciou em sua história momentos detestáveis, repletos de repressão, tirania dos então governantes, explorações econômicas e naturais, opressões, enfim, a história deste continente e do povo que aqui habita(ou) é marcada pela ignorância e desumanidade dos que nos governaram, desde os primórdios de seu descobrimento quando ainda era o Novo Mundo, até os dias atuais. Após romper com as influências europeias, a literatura latino-americana não mais retratava o estilo de vida europeu, mas sim as belezas do novo continente selvagem, seu modo de vida, sua cultura e a representatividade dos povos que aqui habitavam, também passaram a denunciar os problemas vividos por aquele povo.

Acreditamos ser importante começar pelas origens, adentremos mais profundamente essa sociedade e o processo de implantação e expansão da literatura hispano-americana, que antes reproduzia as tendências europeias. Somente a partir do final do século XIX, a produção local começa a ganhar força e se desvencilhar dos moldes da metrópole, passando a representar a realidade de um continente que buscava representatividade no mundo.

Parece não haver dúvidas de que a maturidade plena da literatura hispano-americana é alcançada no século XX, num processo não pouco doloroso no qual o romance tem fundamental importância. A superação dos modelos realistas do século XIX tem origem na Europa, nas primeiras décadas do século, com os chamados movimentos de vanguarda, que se seguem ao período de profunda crise econômica e social causada pela hecatombe da primeira guerra mundial (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2010, p. 393).

A década de 60 é marcada pela intensa agitação política gerada pelas influências da Guerra Fria no nosso continente. No ano de 1959, o ditador cubano Fulgencio Batista foi destituído do poder por um grupo socialista que passou a comandar o país desde então. A chamada “Revolução Cubana” como ficou conhecida, direcionou o olhar das potências mundiais para a pequena ilha na América, conseqüentemente, o pouco lembrado continente das Américas Central e do Sul passou a ganhar atenção no cenário global, trazendo uma escrita “que focalizasse a crise do homem americano numa sociedade

complexa, ao mesmo tempo em que desejava ingressar na era industrial e tecnológica” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 394).

Em 1962 deu-se um marco no então mundo literário daquela época, o Congresso de Intelectuais de Concepción, no Chile, o congresso foi palco de discussões e é a primeira referência quando falamos do *boom* latino-americano. Apesar de possuir muitas informações divergentes em relação as suas características e um desacordo em relação a obra que deve ser considerada como a primeira representante do movimento, o *boom* abalou a literatura mundial e desde então, a literatura latino-americana nunca mais foi a mesma.

Não se conhece a origem e autoria do nome, o *boom* foi um fenômeno que não atingiu somente a literatura, mas as artes em seus diversos âmbitos e suas consequências podem ser observadas até a contemporaneidade. Em 1961, o crítico Ángel Rama, durante um discurso em Montevidéu, ressaltou que era tempo da América Latina evidenciar-se por inteiro, nenhum país deveria estar concentrado em notabilizar-se mais ou menos que outro, mas sim, unidos deveriam aniquilar tudo que segregava este continente do restante do mundo.

A América Latina assume seu papel, ou seja, se nega a permanecer num estado semicolonial, submetida à exploração estrangeira e à retórica vazia: quer ser independente, autêntica, justa, enfim, fazer parte de um mundo novo e melhor (RAMA, 2008, p. 62).

Além do Congresso, também em 1962, a publicação de oito obras de autores de países de língua espanhola, corroborou para o florescimento do *boom*: *O século das luzes*, de Alejo Carpentier; *Histórias de Cronópios e de Famas*, de Julio Cortázar; *Sudeste*, Haroldo Conti; *A morte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes; *A cidade e os cachorros*, de Mario Vargas Llosa; *O veneno da madrugada (A má hora)* e *Os funerais da mamãe grande*, de Gabriel García Márquez; e *Aura*, de Carlos Fuentes. Como dito anteriormente há divergência entre os autores sobre qual obra poderia ser denominada como o primeiro romance desse fenômeno literário, mas ao ganhar o Prêmio Biblioteca Breve, da editora catalã Seix Barral, a obra de Vargas Llosa, *A cidade e os cachorros*, sinaliza uma nova era literária.

José Donoso também foi um importante expoente dessa literatura, Donoso participou do Congresso e em sua obra *Historia personal del 'Boom'* (1972), narra as dificuldades para os autores nativos em publicar suas obras "os romancistas hispanoamericanos [...] empreenderam sozinhos a curiosa aventura contra o subdesenvolvimento editorial e crítico" (DONOSO, 1972, p. 101). As universidades

auxiliavam tanto na editoração, quanto na publicidade, divulgação e mobilização para que as obras chegassem à população. Donoso relata também em suas memórias, que só era possível adquirir livros de outros autores da América Latina através de encomendas para viajantes, a venda de obras nacionais em outros países era impensável.

Mesmo com todas as movimentações anteriores foi somente em 1967 com a publicação de *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez que o *boom* fixa-se como um fenômeno mundial. A obra de Márquez tornou-se sucesso de vendas, sendo traduzido para diversas línguas, chegando a ser considerado como *best-seller* nos Estados Unidos. De fato, ainda não se pode afirmar com certeza quais foram os precursores, qual o primeiro romance desse fenômeno e em que momento exato aconteceu sua expansão mundo a fora. A língua uniu escritores isolados e o *boom* os projetou no circuito literário internacional, tornando-os reconhecidos e aclamados.

Se não podemos definir seu início, tampouco o final, segundo Waquil (2014), o provável fim se deu após o famoso “Caso Padilla”, ocorrido no ano de 1971 em Cuba. O poeta Heberto Padilla recitou um poema que, aparentemente, contrariava os ideais do governo de Fidel Castro. Houve nesse contexto, divergência entre os escritores do *boom*. Ainda segundo Waquil (2014, p. 52):

“No entanto, muito mais do que relações de amizade, o boom foi um fenômeno de literatura e nenhuma separação poderia apagar o já realizado, o alcance atingido e o marco de uma nova literatura estabelecida. O “caso Padilla”, se pôs fim a algo, foi à ideologia de alguns.”

A literatura assim como as outras formas de arte e expressão, durante os períodos ditatoriais do nosso continente, retratavam problemas de ordem política, social e econômica, mascarados através da realidade ficcional. A língua é uma importante aliada nos jogos de poder, mesmo podendo ser proferida por qualquer falante, quando administrada de forma intencional, se torna um forte mecanismo de controle, impondo novas formas de pensar ou viver.

Roland Barthes na obra *Aula*, de 1978, também analisa a língua como importante instrumento a serviço do poder: “Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder” (1978, p. 14) e ainda reitera durante a obra que apesar dela ser um sistema e estar a nossa disposição, para que façamos uso conforme nos convenha, existem ainda artifícios para adequá-la ao discurso de poder. Indo além de Barthes, sabemos que a língua pode firmar e dissipar muitos outros discursos e ideais, inclusive na era digital, nunca se falou e discutiu tanto sobre os discursos de ódio na internet provenientes de falas infelizes, propositais ou não, daqueles

que estão em destaque na mídia.

Outro autor que também articula sobre a língua e sua tênue distinção entre o real e o ficcional é Luiz Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), o autor declara que a literatura do século XX torna-se engajada, não nos serve mais somente para entretenimento, adquire a partir deste ponto uma função que chega a ser incômoda e negativa, entrelaçando realidade e ficção nas obras, para Lima, não há mais como desvencilhar a literatura e as artes em geral deste papel.

Lima também afirma que não podemos dar à literatura apenas uma função. Ela, através do seu tom ficcional, parece possuir um aval para em meio à estética rebuscada, dramas e romances, retratar e por vezes denunciar pessoas e hábitos de uma sociedade. Para ele, a literatura “[...] não é legisladora de coisa alguma, como pretendia o romântico inglês; é apenas aquilo que, de seu comércio com o concreto, propõe dúvidas e questões [...]” (LIMA, 1986, p. 71).

A língua também pode ser uma aliada do povo, que denuncia, através da literatura, a vida ao qual o sujeito é submetido dentro dos regimes totalitários. Na chamada “literatura de testemunho”, a obra é concebida como uma cena, os autores relatam como viveram, suas experiências, o efeito da história sobre a própria memória. Não podendo ser considerada como história propriamente dita, as obras literárias de períodos ditatoriais retratam a face dos oprimidos e dos exilados, revelando muitas vezes faces ocultadas pelos livros de história.

As considerações desses autores permitem-nos olhar e analisar com maior sagacidade a literatura latino-americana. Se observarmos com acuidade o Novo Mundo, mesmo em meados do século XX, veremos que se tratava ainda de um mundo desestruturado em vários âmbitos, sejam eles sociais ou políticos. Inúmeros desses problemas foram retratados, sob tom ficcional, pela literatura. Na obra *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*, (2008, p. 49), o autor Àngel Rama afirma o vínculo entre história e literatura no nosso continente é extremamente importante e aqui a literatura “se constrói entre a arte e a sociologia”.

Entendendo esse contexto de tristes repressões, podemos compreender por que o realismo mágico se desenvolveu tanto por aqui, a história social e política deste continente alicerçou a expansão dessa narrativa fantástica. Laplantine ainda destaca que “[...] o absurdo, o paradoxo e o incrível estão no coração do continente latino-americano, mas também da história latino-americana propriamente dita” (LAPLANTINE, 2003, p. 61).

Ainda segundo esse mesmo autor: “não são apenas as narrativas fabulosas que são

extraordinárias e extravagantes [...] mas a própria realidade que se apresenta como uma realidade alucinada” (LAPLANTINE, 2003, p. 65). O realismo mágico, como o próprio nome diz, retrata a realidade, as condições humanas no mais íntimo do ser, como veremos nos contos que serão analisados neste trabalho, porém, traz em sua narrativa fatos no mínimo esquisitos e confrontantes com a realidade.

Na América Latina, especialmente no Brasil como veremos na próxima seção, a literatura (e as artes em geral) possuem uma relação íntima com a política “A literatura na América Latina, em sua interação com a história, ultrapassou os limites da história oficial e, pelas trilhas poéticas [...] contou a história da essência de um povo” (CARDOSO, 2009, p. 34). A história do nosso povo é marcada por explorações, humanas e da terra, por desaparecimentos, por mortes jamais explicadas, o realismo mágico vem ao encontro desses regimes autoritários retratando-os de forma fabulosa, mascarando as injustiças e barbaridades de tais épocas.

Para analisarmos o processo de implantação do realismo mágico na América Latina, farei um breve retrospecto; começaremos pela Europa, na primeira metade do século XX. Nesta época, correntes e movimentos artísticos que rompiam com as vanguardas europeias e com o realismo oitocentista começaram a emergir e marcaram novos meios de produzir obras de arte. Esses novos movimentos, apesar de terem como berço a Europa, repercutiram fortemente na América Latina e instigaram no continente americano a produção de uma literatura com traços quiméricos. Sobre essa nova literatura Jorge Enrique Adoun escreve:

A arte [...] já não tem a comodidade daquele que tolera ou aceita a mesma realidade que quer transformar, mas se rebela contra ela [...], contra a rigidez de sua lógica, e concebe a criação como uma realidade em si mesma onde vigoram outras leis, outras noções de tempo, de duração, de espaço, de movimento. (ADOUN, 1979, p. 209)

Em *Literatura do Maravilhoso* (1984), Alejo Carpentier alega que a região latino-americana foi alicerçadora para a propagação do realismo mágico, segundo este autor os acontecimentos das narrativas maravilhosas requerem fé, fé essa que foi encontrada na fervorosa crença dos moradores desse continente, pois se tratava de uma população que acreditava em episódios insólitos como milagres e homens que se transformam em outras criaturas.

O autor cubano, em 1943, visitou o Haiti e a partir daí passou a vincular todas as experiências vividas no país ao resto do continente. Imerso em uma cultura repleta de tradições e crenças das mais variadas religiões, o termo “realismo maravilhoso

americano” surge em sua crítica para enaltecer a escrita latino-americana e para deixar registros de um povo cuja fé sempre se sobressaiu na cultura.

O maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. (CARPENTIER, 1987, p. 140)

Carpentier (1987) em alguns momentos de sua obra fala: “realismo maravilhoso americano”, reforçando uma cultura de fé daquela sociedade: “pisava eu em uma terra onde milhares de homens que ansiavam por liberdade acreditaram nos poderes licantrópicos de Mackandal, a ponto dessa fé produzir um milagre no dia de sua execução” (CARPENTIER, 1987, p. 141).

Para alguns teóricos, a própria realidade do Novo Mundo era por si só excêntrica, todos sabemos e já tivemos conhecimentos dos relatos de Cristóvão Colombo e outros navegadores ao chegarem no continente americano. François Laplantine relata: “A própria realidade da América Latina parece às vezes ultrapassar a ficção se apresentando como insólita e incrível.” (LAPLANTINE, 2003, p. 58). Ainda podemos citar também Todorov: “O canto dos passarinhos é tal que pareceria que jamais o homem desejaria partir daqui. Os bandos de papagaio escondem o sol. [...] aquela ilha é a mais bela que os olhos jamais viram.” (TODOROV, 1999, p. 28).

Saguié (1979, p. 4) menciona a América Latina como: “um lugar privilegiado do encontro étnico-cultural”, ou seja, a região foi primordialmente reconhecida como um local de mistura de diferentes culturas, local de encontro. Para Chiampi (2008), quando os navegadores europeus chegaram nessas terras foi necessário estabelecer novos padrões, novas conceituações e novas normas: “[...] no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia” (CHIAMPI, 2008, p. 50).

No Brasil, valemo-nos da carta de Pero Vaz de Caminha, para registrar esse encontro de diferentes povos e diferentes culturas. O documento foi redigido em 1º de Maio de 1500, na cidade de Porto Seguro na Bahia, local onde os portugueses chegaram alguns dias antes e é considerado o marco literário do país, por ter sido o primeiro documento redigido em solo brasileiro. Caminha narra em seus escritos o deslumbramento dos navegantes ao descobrirem o Novo Mundo, além de documentar a

composição geográfica do território, o primeiro contato entre índios e colonizadores e a primeira missa realizada no Brasil.

1.3 O REALISMO MÁGICO NO BRASIL

Como explorado nas seções anteriores, a América Latina surpreendeu os colonizadores com sua cultura, crenças e modo de vida, foi palco para uma nova literatura que marcou o cenário literário internacional. No início, colônia e colonizados reproduziram os hábitos das capitais europeias, assim como assimilaram sua cultura, e através dos anos, língua e representações artísticas espelhavam os europeus.

Assim, quando os povos hispano-americanos tomam consciência da marginalidade da cultura em que tinham se formado – problema que se coloca, segundo Leopoldo Zea, desde os fins do século XVIII e com toda crueza no XIX – lançam-se a assimilar os valores e os frutos da nova cultura (CHIAMPÌ, 2008, p. 109).

Podemos concluir então que o Realismo Maravilhoso sul americano é fruto de um desejo de desassociar-nos da metrópole e a enraizar a cultura local entre os povos. Ele desponta em uma região de uma cultura fortemente marcada pela fé, em um continente mesclado por religiões e crenças. Os europeus que chegavam ao novo continente precisavam de novos critérios para o entendimento e assimilação dos costumes dos povos hispano-americanos, o “maravilhoso” caracterizava tudo aquilo que não era compreendido e nem explicado pela cultura europeia. Passemos agora a uma análise mais minuciosa dessa nova literatura no Brasil.

Essa literatura, por vezes delirante, ao desvencilhar-se do modelo europeu, surge para ilustrar a realidade exótica desse continente repleto de inhomogeneidades. As denúncias e questionamentos feitos de forma mirabolante fazem-nos refletir sobre o âmago humano, como demonstra Rama:

Mas a agitação que hoje comove a América Latina não se resolverá com uma mudança suave. Muitos valores falsos deverão ser definitivamente banidos. Isso não será fácil, mas é necessário para estabelecer as diferentes bases civilizadoras, trabalho no qual concorre uma tradição sustentada por grandes artistas e pensadores. Os sentidos limitados, sufocantes, do nacionalismo cultural deverão ser superados, porque para nós este não é o momento de tal ou qual país, mas a hora da América Latina como um grande complexo cultural, original, dentro das estruturas maiores da civilização universal (RAMA, 2008, p. 62-3)

O fantástico está presente na literatura brasileira desde o princípio do nosso cenário literário, nos autos do padre José de Anchieta identificamos elementos mágicos, advindos da cultura indígena e das crenças regionais. Obviamente, anos depois, nosso

país também sofreu influências do ultrarromantismo europeu, e a obra *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo, escrita por volta de 1850 e publicada alguns anos depois, é considerada a primeira narrativa brasileira fantástica, como afirma Nilto Maciel (2008, p. 6) “durante o século XIX poucos foram os escritores brasileiros que enveredaram pelo fantástico, Álvares de Azevedo em *Noite na Taverna*, e Machado de Assis, em alguns contos, são os mais conhecidos.”

Ainda segundo Maciel (2008, p. 8)

O primeiro momento notável da literatura fantástica no Brasil se deu em 1855, com a publicação de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo. Dividido em sete capítulos, o livro bem poderia ser um romance. E então já teríamos em Álvares de Azevedo um precursor das inovações na questão do ponto-de-vista. No entanto, a obra é tida como um conjunto de contos. [...] Carlos Alberto Iannone afirma: “O livro é constituído por uma série de histórias fantásticas e trágicas, impregnadas de vícios e crimes.”

Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, pretendia inovar as narrativas realistas da época. Em sua obra, o narrador nada mais é do que um “defunto autor”, que escreve suas memórias começando com a famosa dedicatória: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”. Em um dos capítulos, chamado “Óbito do Autor”, ele narra seu funeral e conta que a pneumonia foi a causa de sua morte. Machado chancela, no Brasil, o início do romance fantástico, muito embora outros autores já haviam feito tais produções, porém não foram reconhecidos, como Bernardo Guimarães e Hugo de Carvalho Ramos.

No Brasil do século XIX havia uma forte tendência ao naturalismo e ao realismo, nesse panorama, haveria espaço para uma literatura totalmente caracterizada pelo sobrenatural? Em meados dos anos 20, os modernistas ávidos pelo moderno e revolucionário, abandonaram o fantástico. “Ora, o sobrenatural é anterior a toda literatura escrita.” (MACIEL, 2008, p. 14). Uma obra que levanta uma interessante discussão dentro deste tema é *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicada em 1928, a obra vale-se de acontecimentos extraordinários para explicar a sociedade brasileira e sua formação na época, porém falta a obra o realismo, tanto discutido neste trabalho, *Macunaíma*, retrata as mudanças no modo de vida e na sociedade, mesclando um século carregado de transformações com a magia indígena.

Após os anos do modernismo, muitos foram os nomes de escritores brasileiros que publicaram romances e contos fantásticos, estes, porém pouco mencionados e alguns quase anônimos, como Rachel Prado em 1934 com *Contos Fantásticos, Contos do*

Imigrante (1956) de Samuel Rawet, *Os Galos da Aurora* (1958) de Hélio Polvora, *O Coronel e o Lobisomem* (1964) de José Candido de Carvalho, *O general está pintando* (1973) de Hermilo Borba Filho, *Os doze parafusos* (1978) de Moreira Campos. Além destes grandes nomes da nossa literatura, não ficaram isentos as narrativas fantásticas, autores como Jorge Amado, Moacyr Scliar, Lygia Fagundes Telles e Guimarães Rosa com *Grande sertão: Veredas* (1956) que segundo José Hildebrando Dacanal é uma obra essencial ao realismo mágico.

No que tange o Realismo Mágico, a expressão foi usada pela primeira vez no âmbito das artes plásticas, citado primordialmente por Franz Roh. No contexto literário quem inaugura sua aparição é o autor Arturo Pietri, ao analisar contos entre os anos 30 e 40 na Venezuela. Já no meio acadêmico, para Selma Calazans Rodrigues (1988), o crítico Angel Flores foi o primeiro a utilizar o termo.

Rodrigues, em sua obra, diz que a narrativa nomeada como realismo mágico na Europa, não possuía muita correspondência com a então escrita emergente latino-americana. Ainda segundo a autora, as obras, apesar de divergentes, possuíam em comum uma realidade misteriosa que se permeava durante a narrativa, trazendo uma magia velada e enigmática. Para Esteves e Figueiredo (2010), o termo vem sendo usado ao longo dos anos na tentativa de homogeneizar uma literatura complexa, formada por diferentes aspectos e elementos.

Em sua estrutura temos elementos sobrenaturais que sutilmente ganham um padrão natural, trazendo ao texto a naturalização dos eventos insólitos. Neste ponto nos é necessário conceituar o acontecimento insólito dentro da narrativa fantástica, sendo aquele que rompe com o mundo da forma que o conhecemos e o abala ao negar qualquer explicação possível nas leis do mundo real, sendo tratada aqui como real, a realidade palpável que conhecemos e nos encontramos. De acordo com o Houaiss (2011), se trata daquilo que não é habitual. Ainda segundo Todorov (2008), o que mais surpreende nas narrativas cujo insólito é tema principal é a ausência da surpresa e do fato inteiramente bizarro.

Dessa forma, o realismo mágico se diferencia do fantástico, pois as narrativas fantásticas se valem dessa incerteza e da vacilação do leitor diante dos acontecimentos, envolvendo-o em um ambiente ambíguo de mistério e suspense. Hesitação essa que não ocorre nas obras do realismo mágico pois as situações irrealis discorrem-se na narrativa naturalmente. Branco (2008, p. 14) exemplifica sucintamente esse conceito: “Assim, trata-se de um gênero não absoluto, não homogêneo, não radical, mas mesmo assim uno.

Concilia o que aparentemente constitui os dois lados da ponte, os dois extremos da representação, sem cair no absurdo.”

Ao longo dos anos o conceito do realismo mágico foi muito debatido e a partir de sua primeira menção tem sido aprimorado por teóricos e estudiosos da literatura. Embora tendo sua conceituação reivindicada por autores da Europa, o gênero ganhou força, se popularizou e se desenvolveu essencialmente no continente americano como discutido no tópico anterior. O que nos é importante ressaltar é o fato de que para todos esses autores, europeus, americanos ou espanhóis o realismo mágico é a genuína forma de representar o insólito naturalmente e que existe, nessa vertente, um “ingrediente” quase que constante: a influência cultural latino-americana. Para Carpentier (1949), na América, o maravilhoso é parte da realidade, integrante do meio, “patrimônio da América inteira” (1949, p. 120).

Casando a conceituação de Carpentier com a teoria de Todorov e analisando em simultaneidade esses dois autores, vemos que os personagens e o leitor são peças fundamentais nesse tipo de narrativa, pois depende-se da aceitação dos personagens e da crença do leitor naqueles eventos. Cabe ao leitor a aceitação ou não dos fatos ocorridos naquela narrativa, ele decidirá que se há explicações racionais para os acontecimentos ou se os fenômenos não possuem qualquer possibilidade de explicação racional.

Quando se deu, portanto, a mudança do termo maravilhoso para mágico? Embora sejam vocábulos semelhantes, devemos considerar suas diferenças. Como vimos anteriormente, é correto dizer que na primeira metade do século XX surge uma literatura hispano-americano que reage contra as vanguardas europeias. No princípio sua denominação gerou discussões entre os críticos, uns a defendiam como Realismo Mágico e outros como Realismo Maravilhoso, discussão essa que se dá devido às conceituações das duas palavras. O vocábulo maravilhoso deriva do latim “mirabilia” e significa coisa ou fato fantástico, aquilo que é deslumbrante, desta forma o termo resguarda algo de humano, para Chiampi (1980, p.48) trata-se da constituição da ordem sobrenatural.

Nesse novo gênero narrativo, que mescla elementos naturais e sobrenaturais, o termo maravilhoso se sobressai sobre o termo mágico por uma questão estética literária, existem teóricos que a descrevem e caracterizam sua utilização no texto, bases que o vocábulo mágico não possui; este, está relacionado segundo Chiampi (1980, p. 44) a natureza, aos seres e a poderes sobrenaturais. Segundo Figueira (2000) é somente a partir do fim dos anos 40, deste mesmo século, que essa nova literatura hispano-americana passa a ser identificada como Realismo Mágico.

Na obra *Lo real maravilloso: creación y realidad* (1989), o autor Leonardo Padura faz distinções sobre Realismo Maravilhoso e Realismo Mágico, Padura depreende que o maravilhoso completa a realidade proposta pelo realismo mágico. Segundo ele, acreditar no acontecimento insólito dentro da esfera mágico-realista não o qualifica como maravilhoso. Padura acaba constatando em sua obra que não se tratam de duas teorias literárias, para ele o realismo maravilhoso completa o realismo mágico, convergindo ambos conceitos para a descrição do gênero.

As pontuações do autor Jaime Alazraki (1976) sintetizam três principais aspectos que precisamos compreender quando o assunto é a conceituação do realismo mágico: a intenção de reproduzir a realidade, a presença do insólito e a mágica como parte da cultura hispano-americana. Junto a esses autores mencionados, a crítica da autora Beatriz de Castro Amorim (1989), após análise das obras de Mário de Andrade e Moacyr Scliar, refere-se aos acontecimentos e a forma como impactam o leitor como ideias duvidosas perante a realidade, provocando no legente a hesitação, vista a muito em Todorov. Se tomarmos esta concepção como ponto de partida para identificação do realismo mágico, encontraremos na esfera da literatura brasileira uma quantidade significativa de obras que se encaixam nesse parâmetro como veremos a seguir.

No Brasil o termo foi conceituado pela primeira vez por Irleamar Chiampi, em 1980, com a publicação da obra *O Realismo Maravilhoso*, que tem sido referência até os dias de hoje para estudiosos do assunto. Apesar de ser precursora nessa teoria em território nacional, a autora não menciona escritores brasileiros e suas contribuições para a conceituação desse termo tão problemático e que vem sendo alvo de discussões desde sua primeira menção. A partir de 1993, Willian Spindler o define como categoria que une obras de arte e textos com ideias afins, contribuindo assim para que o realismo mágico se tornasse um conceito independente do fantástico e do surrealismo.

O insólito, [no realismo maravilhoso,] em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos [...] que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externa e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídas de mistério, não duvidosas quanto ao universo de sentidos a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam [...] à atividade de deciframento do leitor. (Chiampi, 1980, p. 5

2. UM INSÓLITO ENCONTRO: MURILO RUBIÃO E JOSÉ J. VEIGA

No segundo capítulo, primordialmente, teceremos nossas considerações sobre Murilo Rubião, autor classificado como escritos da vertente do Realismo Mágico e cujos contos fazem parte do *corpus* dessa pesquisa. Trataremos de sua vida, trajetória na literatura e suas peculiaridades na escrita. Também neste capítulo desenvolveremos considerações sobre a vida de outro autor que também faz parte das análises desta dissertação, José J. Veiga. Assim como em Rubião, comentaremos sobre sua trajetória de vida e as influências desta em sua escrita.

Analisaremos nessa seção o elemento narratológico espaço, abrangendo o espaço literário e as considerações de alguns teóricos sobre a tecitura do espaço na narrativa fantástica, a partir dessa análise subsidiaremos melhor a principal diferença entre os dois autores que norteiam nossa pesquisa, a construção do cenário na narrativa insólita.

2.1 O REALISMO MÁGICO E O ELEMENTO INSÓLITO EM MURILO RUBIÃO

Os escritores em geral se dividem – ou são didaticamente divididos pela crítica – em correntes, escolas, times. O mineiro Murilo Rubião (1916-1971) é um caso à parte. Durante muitos anos não houve no Brasil, e talvez não haja ainda, um contista “tipo Murilo Rubião”.

Humberto Werneck

É sabido que o modernismo, iniciado em 1922 com a Semana de Arte Moderna, inaugurou na literatura brasileira uma série de diferentes correntes como: concretismo, poesia marginal, entre outros. Nesse panorama, na literatura, assim como em outras artes, o meio literário torna-se um ambiente favorável à renovações estéticas. Bastos (2006, p. 9) clarifica a fase como “uma nova etapa da modernização brasileira”. O realismo ressurgiu de outra forma trazendo ao clássico uma originalidade própria da contemporaneidade.

No âmbito mundial, os anos pós-guerra trazem o declínio do romance, e mesmo o Brasil não tendo atuado diretamente na II Guerra Mundial, o conflito impactou nosso país assim como o resto do mundo nas artes. Segundo Fróis (2009), os escritores passaram a evitar as obras longas e complexas, optando agora por narrativas mais modernas e de curta duração, o que corroborou para a popularização do conto no mundo todo, inclusive no Brasil, Lucas (1970, p. 22) declara em sua obra “Tudo isso concorreu para tornar o

conto, no Brasil, o gênero mais exposto às experiências e o setor de maiores inovações.” Nesse cenário surge Murilo Rubião, que através de uma literatura humanizada traz através do fantástico os problemas sociais e psicológicos, além das angústias do homem moderno.

Murilo Eugênio Rubião nasceu em 1º de julho de 1916 em Silvestre Ferraz, hoje Carmo de Minas, Minas Gerais e faleceu em 1991, em Belo Horizonte, onde passou a maior parte de sua vida. Estudou direito na Universidade de Minas Gerais. Funcionário público, foi redator de revistas como Folha de Minas e Tentativa. Dedicou-se durante muitos anos a atividades culturais e foi durante muito tempo artesão dos contos fantásticos. Rubião também publicou seis livros, totalizando 33 contos em sua carreira; *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974), *A casa do girassol vermelho* (1978). Alguns destes foram adaptados para o cinema, “A armadilha” (1979) – direção de Henrique Faulhaber; “O pirotécnico Zacarias” (1981) – direção de Paulo Laborne; “O ex-mágico da Taberna da Minhota” (1987) – direção de Rafael Conde. Outros, ainda, foram também adaptados para o teatro: “O ex-mágico” (2004) – sob direção de João Nogueira, Companhia de Teatro Livre Mente, em Juazeiro do Norte, no Ceará, e; “O ex-mágico da Taberna da Minhota” (2004), produzido pela Rádio e Televisão Cultura, em São Paulo.

Para compreendermos melhor a obra desse autor, foi necessário percorrer nas seções anteriores o conceito e o percurso da literatura fantástica e de sua vertente, o realismo mágico. Nesse cenário a obra de Murilo Rubião, segundo Drummond, outro grande autor, tão poética e tão rica de invenção, desestrutura a veracidade e coerência, até então presentes nas obras brasileiras.

A originalidade de Rubião fez com que o autor representasse uma novidade no Brasil. Talentosamente, ele, através das mais diversas circunstâncias cotidianas, revelamos os grandes dramas da existência do ser humano, valendo-se de um procedimento, não antes visto, a estranheza. Em sua narrativa, o imaginoso aparece sem surpresas, representando a incoerência da condição humana.

A crítica da época encontrou problemas para classificar e se referir aos contos de Rubião e até mesmo o próprio autor tentou encontrar um gênero ao qual seus textos fizessem parte. Encontram-se esses relatos em algumas cartas trocadas com o veterano Mário de Andrade. Sabe-se que Murilo Rubião costumava submeter seus escritos a avaliação do escritor modernista. De acordo com Fróis (2009, p. 10), Andrade em uma dessas cartas declarou que a literatura muriliana era uma forma de “liberdade subconsciente”. Mário de Andrade começa a ver na obra de Rubião, a influência de Kafka,

mesmo antes da publicação do primeiro livro de Rubião, nesta ocasião sabe-se que o autor havia enviado à Andrade os contos “O ex-mágico da Taberna da Minhota” e “O pirotécnico Zacarias”.

Em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), Alfredo Bosi categorizou os contos de Rubião como “supra-real”, uma espécie de realismo levado ao limite, para o autor, o conto por si já é uma narrativa potencializada, pois, apesar de sua pequena extensão as obras condensam “todas as possibilidades da ficção” (Bosi, 1996, p.7). Ainda nas palavras de Bosi, o contista mineiro foi no Brasil uma espécie de minerador das experiências insólitas.

Arêas e Furuzato (2007), na obra *O homem do boné cinzento*, elucidam sua obra como “um tipo de realismo levado ao limite – o que também se chama fantástico, ou absurdo, ou realismo mágico”. Mais recente, em 2005, o jornal Estado de Minas escreveu sobre o autor: “foi o precursor do realismo mágico”.

Apesar de Caillois (apud TODOROV 2008, p. 16) afirmar dogmaticamente: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. Contradizemos Todorov uma vez que na literatura muriliana o fantástico é absolutamente justificável dentro do enredo, coexistindo harmonicamente, vida real e quimérico. Exatamente como no realismo mágico, o antagonismo entre natural e sobrenatural harmonizam-se, os fatos acontecem na nossa realidade, mas são permeados por situações fantasiosas, assim “o inverossímil se submete aos princípios das convenções e da mentalidade comunitária.” (GOULART, 1995, p. 8)

Como já salientado, Rubião publicou seu primeiro livro em 1947, como o realismo mágico ainda era pouco conhecido e reconhecido foram necessários mais de vinte anos para que o escritor ganhasse seu lugar no cenário literário. É em 1974, com a publicação do seu segundo livro, que reunia contos já publicados, que o autor se consagra através de sua originalidade e modernidade.

Pela primeira vez uma linguagem que antes, era muito rebuscada, apresenta-se agora clara e simples e se incumbe de retratar o extraordinário. Para Rocca (2006, p. 4), “Murilo faz o polimento de suas histórias como se elas fossem diamantes, buscando a invenção de uma linguagem que, com o maior grau possível de exatidão, penetre com naturalidade em situações complexas.” Para Bastos (2002, p. 1), Rubião era um gênio “na construção da narrativa fantástica, no trabalho com o onírico, na criação de situações inverossímeis”.

Os críticos da época reconheceram a familiaridade de sua escrita com as narrativas de Franz Kafka e apesar de sua contribuição para o fantástico brasileiro e para as questões sociais do homem moderno, o contista permaneceu esquecido no panorama literário do país. Nas palavras de Arrigucci Jr. (1999, p.52), não houve nada antes parecido com a obra e escrita de Rubião e enfatiza sobre o mineiro “a posição de precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real”.

Logo em seu primeiro livro, as influências da obra de Kafka foram notadas primeiramente, pelo crítico Álvaro Lins e por Mário de Andrade. Em uma das cartas trocadas por eles, Andrade chega a dizer “o mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como se fosse real, sem nenhuma reação mais.” (MORAES, 1995, p. 32). O modernista se referia aqui ao conto “Teleco, o coelhinho”, em que o personagem principal, que intitula o livro metamorfoseia-se constantemente para agradar os outros. Em seu íntimo, seu maior sonho é se transformar em um homem. Rubião, em uma entrevista ao jornalista José Adolfo de Granville Ponce, declarou que não conhecia o autor tcheco até que Álvaro Lins citasse a proximidade dos dois autores. O mineiro declarou ainda “Estou apavorado, sentindo a influência dele [Kafka] sobre os temas que estou urdindo.” (MORAES, 1995, p. 42-43).

Analisando a semelhanças entre as narrativas desses dois autores, vemos também episódio que ocorre em *A metamorfose*, de Franz Kafka, o personagem principal, percebe ao acordar que se transformou em um inseto. Apesar das diferentes circunstâncias, ambos personagens, Teleco e Gregor Samsa, possuem as mesmas interrogações e conflitos psicológicos, que aparecem no decorrer da narrativa. Mauro Santayana, jornalista e cronista brasileiro, também comenta sobre a semelhança entre os dois autores, em uma de suas crônicas Satayana conta que a tradutora de Rubião para o tcheco, Pavla Lidmilová, ao ler a obra do contista afirmou “Este senhor é irmão gêmeo de Franz.” (BARBOSA, 2014, p. 44).

Em “Alfredo”, outra narrativa do contista, o personagem principal, também é um ser metamorfo e se transforma em um dromedário, os moradores da vila em que Alfredo reside mediorizam a presença do enorme animal. No lugar da perturbação que todos esses eventos deveriam causar, há apenas o descaso.

Assim como a metamorfose é tema recorrente de suas narrativas, a multiplicação mostra-se também frequente nas obras do contista. No conto “Bárbara”, que também será posteriormente analisado neste trabalho com maior afinco, o personagem principal, que

nomeia o conto, possui desejos e pedidos absurdos que não cessam e à medida que seus pedidos se exacerbam, seu corpo aumenta. A compulsão de Bárbara é alimentada pelo marido que, obstinadamente, serve à esposa.

Embora não encontremos no Brasil, antes de Murilo Rubião, outras obras nesse estilo, já que poucos escritores haviam avançado no território do fantástico como veremos mais abaixo. Na América Latina como um todo e principalmente nos países hispano-americanos essa nova vertente literária já possuía muita força e contava com grandes representantes como Julio Cortázar e Gabriel García Márquez.

Em nosso país não houve a mesma atenção da América-hispânica em realçar a exuberante natureza e as tradições indígenas. À medida que nossos vizinhos exaltavam as tradições culturais cercadas por magia e fé, por aqui, as artes buscavam romper com as influências da metrópole através do modernismo. Na obra *O conto fantástico* de Murilo Rubião (1995, p. 31), Goulart enfatiza “nossas tradições indígenas, quando comparadas com o passado maia, inca ou asteca, revelam-se nitidamente inferiores.”

No lançamento do primeiro livro, Rubião chancela no Brasil o insólito. Nesse universo fantástico nada convencional, o ser humano, imerso em seu próprio mundo e isolado dentro de si é a própria representação do estranho. Não há mais a possibilidade de fuga da realidade como outrora no romantismo, estamos irremediavelmente presos dentro de nós e escravos da sociedade. Para Arrigucci Jr. (1987, p. 141), “para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina.”

Para Fróis (2009), os críticos da contemporaneidade chegaram a nomear Rubião como precursor do fantástico no Brasil, mas podemos detectar sinais do fantástico bem antes dos anos quarenta, na obra de Álvares de Azevedo, no autor-defunto de Machado de Assis, na magia dos contos de Monteiro Lobato, no *Macunaíma* de Mário de Andrade até o mais recente incidente de Érico Veríssimo.

Rubião não exatamente estreou o fantástico *stricto sensu* brasileiro, a excepcionalidade de sua escrita está em seu estilo kafkiano. Nenhum outro escritor havia ousado nesse sentido, as centelhas de uma literatura fantástica que vieram antes de Murilo não romperam com a estética narrativa da época. Reiterando a fala anterior, Rubião teve sua obra desvalorizada no início de sua carreira exatamente por não ser compreendida, não havia antecedentes diretos. Como frisou Arrigucci Jr. (1999, p. 52) “uma quase completa ausência de antecedentes brasileiros para o caso da ficção de Murilo.”

Sandra Nunes reiterou: “Murilo Rubião é um contista singular no contexto literário brasileiro, pois com a opção pelo fantástico, assume a posição de inaugurador de

uma tendência literária que só encontra paralelos fora do âmbito da literatura nacional” (2007, p.2). Nas palavras do crítico José Paulo Paes (1990, p. 117):

A Murilo Rubião cabe, reconhecimento, a primazia de ter introduzido em nossa prosa de ficção o chamado realismo mágico ou fantástico ou que outro nome qualquer se lhe queira dar.

Outro fato ainda não mencionado neste trabalho é que Rubião tinha como uma de suas principais características o hábito de reescrever seus contos até que chegassem à perfeição. Cada nova edição de um conto poderia trazer consigo modificações na paragrafação, nos desfechos das histórias e título, que foi o caso do conto “A estrela vermelha”, publicado originalmente em 1953 e anos depois republicado com o novo título “Bruma” já em 1978. O processo de reescrita do autor se dava exaustivamente, sua escrita, que já era peculiar, aspirava a perfeição, e este processo ocasionou, como já dito, inúmeras alterações em suas narrativas. Destacaremos alguns exemplos desse aprimoramento. Schwartz (1981, P. 89) em uma de suas análises detecta:

o conto “Mariazinha”, que, na primeira edição (EXM), apresenta a seguinte cronologia: 1943 →1923 →1943 e na segunda edição (OD), 1943→ 1943. O sistema cronológico inicialmente regressivo (1943→1923) acaba se tornando circular (1943→1923→1943), para finalmente, em outra edição, (OD), chegar à petrificação do tempo (1943→1943).¹

Já no conto “O ex-mágico da Taberna da Minhota”, um dos mais reescritos, Schwartz verifica a troca de algumas expressões da versão original para a versão publicada em *Os dragões e outros contos*. Em “Marina, a Intangível”, o parágrafo:

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

É substituído por este, em sua última publicação no livro *A casa do girassol vermelho*:

Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina. (RUBIÃO, 1982, p. 27).

Em entrevista, Rubião esclareceu sua predileção por essa técnica “Reelaboro a minha linguagem até a exaustão, em uma busca desesperada de clareza, para tornar o conto o mais real possível, com a linguagem mais depurada, a intriga flui naturalmente.”

¹ Aqui lê-se, O ex-mágico (EXM) e Os dragões (OD).

(SCHWARTZ, 1982, p. 2). Todo esse processo buscava exclusivamente a perfeição técnica, os enredos nunca foram alterados.

O autor publicou durante sua carreira um repertório de apenas trinta e três contos e notando sua dedicação e preocupação quanto ao processo de escrita podemos constatar que seu interesse nunca foi produzir um amplo acervo de obras, mas sim engrandecer suas obras já publicadas. O escritor não se preocupava quanto ao tempo. Werneck retrata, no prefácio do livro *A casa do girassol vermelho e outros contos* (2006), que o a criação do conto “O convidado” levou vinte e seis anos, do início ao ponto final. Tamanha preocupação com o enredo não foi em vão, este mecanismo linguístico próprio de Rubião, contribuiu para estabelecer o insólito na narrativa. Essa busca incessante pela perfeição alinhavada pelo insólito deu a escrita de Rubião algo peculiar e próprio, nos fornecendo obras que encantam até hoje.

Mais um exemplo da diligência do autor com sua escrita é a história do conto “A diáspora”. Vera Lúcia Andrade, no texto “As metamorfoses de Rubião”, publicado no livro *Contos Reunidos* (2005, p. 273), conta que nos anos setenta, o autor esqueceu os manuscritos deste conto em um táxi, tentou reavê-lo através da divulgação da sua perda, mas infelizmente não conseguiu. Decidiu então iniciar a reescrita desta narrativa, processo que levou muitos anos e lastimavelmente foi interrompido por sua morte em 1991.

Nas palavras do contista mineiro:

Eu sou um escritor que produziu pouco. Trabalhei muito, mas com a preocupação de aperfeiçoar, de aprimorar as minhas histórias. Você verifica que de vários escritores de grande talento que escreveram inúmeros livros, ficou um só. Todo bom autor é autor de um livro só. Encarando com humildade a literatura, eu procurei trabalhar o máximo em poucos textos. (RUBIÃO, 1990, p. 35)

A escrita apurada de Rubião, associada aos seus personagens simples e aos cenários urbanos, fazem com que o insólito se manifeste na narrativa em meio ao cotidiano, criando segundo Camarini (2008), uma atmosfera estranha com elementos desconhecidos, mas ainda assim onde tudo está ao alcance do personagem.

2.2 O INSÓLITO NO CENÁRIO URBANO DE MURILO RUBIÃO

Seu universo é igual ao de nós todos e, ao mesmo tempo, é um universo que se liberta das leis da circulação humana e da lógica

formal. E por mais absurda que sejam as novas relações [...] a verdade é que elas não são mais absurdas do que as condições da vida normal, controlada pela razão.

(Jorge Schwartz)

Uma das tarefas mais complexas, se não a mais difícil, para os autores de histórias fantásticas, talvez seja a construção do espaço ficcional. Neste importante componente das obras, devem coexistir os elementos reais e irreais simultaneamente, principalmente em obras do realismo mágico. Especificamente nas obras de Rubião e Veiga, que trataremos em seguida, o insólito coabita a realidade, permeando as obras com sutileza, sem comprometer nosso mundo real, convencendo assim o leitor de que todos aqueles acontecimentos são possibilidades reais.

O espaço vem ganhando força nos estudos literários como fator indispensável para o entendimento da narrativa como um todo. Segundo Borges Filho (2009), tal elemento narrativo conta com sete funções, não podendo assim ser descrito e analisado apenas por sua função de localizar a ação descrita, mas a ser um importante recurso no entendimento do manejo da linearidade da qual se baseia a história, de forma a explicitar as relações que englobam o contexto, no nosso caso o fantástico, e planificar os mundos ficcionais dos quais estamos habituados.

O ato de criar um mundo ficcional se mostra complexo a partir do momento em que o comparamos com outras formas de criação e segundo Maria do Rosário Monteiro (2019, p. 69):

Enquanto o criador do fantástico canônico apresenta ao leitor um mundo ficcional que este reconhece como semelhante ao da realidade cotidiana, o autor de fantasias tem de fazer com que o leitor aceite como verossímil um mundo que, segundo os padrões consensuais de realidade, é manifestamente possível.

Dessa forma, a criação dos espaços ficcionais está relacionada também à necessidade de se interligar as funções gerais de uma narrativa, envolvendo espaço, tempo, enredo e etc. De forma a configurar ao leitor a representação de um mundo real sob uma perspectiva simbólica, sua relação se estende para muito além de simples questões físico-geográficas, mas abordam também aspectos filosóficos, psicológicos e históricos que cruzam o imaginário a subjetividade e a interpretação.

A topoanálise, sendo descrita como: “investigação do espaço em toda sua riqueza, em toda a sua dinamicidade” (BORGES FILHO, 2007, p.33) busca através de suas funções responder as entrelinhas da composição de certos aspectos na obra ficcional. Um

de seus auxílios está relacionado à criação dos personagens apresentados na narrativa e da sua relação com o real, trazendo questões de cunho crítico e cultural, tendo assim, de certa forma uma representatividade de uma realidade que se estende para fora do texto. Gama-Khalil (2012, p. 222): afirma em “Representações do espaço nas narrativas fantásticas: as construções insólitas de Murilo Rubião”:

Entendemos que o espaço ficcional é importante não só para a interpretação de sua polissemia e a caracterização das personagens, ou por localizar o leitor nos movimentos narrativos, mas essencialmente porque, pelos espaços literários, assim como pelos espaços cotidianos, podemos entender melhor algumas táticas ideológicas.

Como se sabe, as cidades são espaços destinados aos homens para que estes construam relações entre si. Na literatura, o espaço urbano atua não somente como palco para o desenvolvimento dos eventos, mas também como agente influenciador da narrativa, auxiliando na composição da história e dos próprios personagens.

O espaço urbano tornou-se o principal cenário das obras murilianas, a construção desse cenário na narrativa, permite-nos a identificação imediata das pequenas cidades, localizadas em um mundo interiorano, que por vezes aparenta ser suprimido pelo resto do mundo. Em meio ao hibridismo, de real e alucinante, há coexistência entre esses dois mundos do início ao fim.

Sem dar-nos informações específicas sobre os acontecimentos, sobre o lugar, a data ou época em que ocorrem ou o nome das pacatas cidades, Rubião universaliza os eventos, trazendo-os dessa forma para mais próximo de nós, mais perto da realidade.

Antes de adentrarmos mais profundamente as questões do cenário e do espaço muriliano, é necessário buscarmos referenciais não só sobre o espaço, mas também sobre como a forma de narrar criada por Rubião nos leva as experiências que sua obra proporciona. Buscaremos esse referencial teórico na obra *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936) de Walter Benjamin. Para ele o narrador nos conduz a uma experiência, fazendo com que o leitor crie um novo saber, associando os acontecimentos da história com sua realidade. Nessa obra, Benjamin expõe a arte de narrar e a dificuldade de narrar a individualidade do personagem em uma época moderna e repleta de experiências coletivas. Para ele, o sujeito moderno é quase impossível de se determinar, assim como a sociedade.

No artigo, “Sombras na cidade”, o espaço na narrativa brasileira contemporânea (2003), Regina Dalcastagné também discute sobre essa problemática do narrador que para ela é “cheio de dúvidas ou abertamente mentiroso” (p. 33) e exhibe personagens

“descarnadas e sem rumo, [...] seres confusos que habitam um espaço não menos conturbado” (p. 33). A hipótese de Benjamin se desfaz aqui, diante do mundo fragmentado, de espaços individuais.

Para Antônio Dimas, “espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc.” (DIMAS, 1985, p. 6). Assim inferimos que o espaço criado pelo autor tem uma grande importância e influencia diretamente na narrativa e na constituição dos personagens.

Segundo Borges Filho, “devemos admitir que o interesse pela questão do espaço na literatura vem crescendo de maneira bastante acentuada nos últimos trinta anos” (2007, p. 86). Ainda segundo este autor existem sete funções para o espaço em uma narrativa: 1. Caracterizar as personagens; 2. Influenciar as personagens; 3. Propiciar a ação; 4. Situar o personagem geograficamente; 5. Representar os sentimentos vividos pelo personagem; 6. Estabelecer contraste com os personagens; 7. Antecipar a narrativa. Todavia consideraremos aqui algumas outras funcionalidades desse cenário criado pelo autor, sendo a principal delas, o cenário atuando como delineador do fantástico, já que como dito anteriormente, as cidadezinhas murilianas contribuem para causar o estranhamento no leitor.

Todas essas considerações nos mostram de fato que o espaço tem papel imprescindível na literatura e que os estudos acerca do espaço literário vêm ganhando cada vez mais visibilidade entre os críticos literários.

É tendência entre os escritores agregar ao texto literário questões vivenciadas por nós no que diz respeito ao espaço. Donald Schuler afirma que: “O que se espera do romancista é a organização do espaço textual em livre articulação com os horizontes espaciais e textuais que o cercam” (1989, p. 72). Personagens que estão inseridos em determinados contextos sociais alimentam o desenrolar da narrativa de acordo com suas vivências. Em *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, a crueldade do sertão é problematizada através da história de Fabiano e sua família, que precisam fugir da seca, da fome e da morte. Os personagens em sua miséria retratam os problemas do interior do nordeste e apesar de ser uma obra regionalista, traz a discussão de um conceito mais amplo. O cuidado com entes queridos é uma preocupação de caráter universal, que vai muito além do sertão nordestino. Sobre essa obra, inserida na escola realista-naturalista, Donald Schuler comenta, “[...] Graciliano Ramos soube ligar paisagem regional e ação romanesca em unidade indissolúvel, superada a dicotomia espaço-ação” (1989, p. 71).

Nos espaços criados pelo contista, os personagens e as coisas transformam-se e mutam-se múltiplas vezes durante a narrativa, mudanças estas que seriam imprevisíveis e impossíveis no mundo real, assim podemos compreendê-las como heterotópicas. Sobre a heterotopia Foucault (2001, p. 416) pontua “as heterotopias assumem, evidentemente, formas que são muito variadas, e talvez não se encontrasse uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal.” De acordo com os estudos do pensador francês, foi a partir do século dezoito que as pessoas passaram a pensar na ideia de cidade como a conhecemos hoje.

Foucault salienta “[...] no final do século XVIII novos problemas aparecem: trata-se de utilizar a organização do espaço para alcançar objetivos econômico-políticos” (1979, p. 211). Até então, a população local se situava em torno do palácio ou da igreja católica, visto que ainda se tratava de uma época em que estes poderes eram soberanos. Ainda segundo Foucault o espaço só passou a ganhar importância quando os reinos começaram a avançar em busca de riquezas. Até então o espaço era tido como “remetido à natureza – ao dado, às determinações primeiras [...] ou era concebido como local de residência ou de expansão de um povo, de uma cultura, de uma língua ou de um Estado.” (FOUCAULT, 1979, p. 212), após as novas conquistas e o desenvolvimento econômico, o espaço passou a ser alvo de disputas e guerras.

Milton Santos na obra *Metamorfoses do espaço habitado* (1988) busca questões econômicas para embasar seus estudos, indo além das ordens social e política. Para o autor: “O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participa de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima [...]” (1988, p. 26). Segundo Santos o espaço deve ser um agregador de múltiplas perspectivas, gerando assim nossa sociedade em movimento. Tal processo é observado em sua obra: “O espaço assume hoje em dia uma importância fundamental, já que a Natureza se transforma, em seu todo, numa forma produtiva.” (PRESTIPINO apud SANTOS, 1988, p. 28).

Sobre o espaço nas narrativas fantásticas, devemos analisar brevemente as mudanças ocorridas após a Revolução Industrial, nos anos seguintes artistas e autores começaram a expor diferentes visões de mundo, como destacado em *Contos fantásticos do século XIX*:

[...] o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de um outro modo, como elementos da cor da época por trazer uma

relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda (CALVINO, 2004, p. 9).

No conto “A Cidade”, escrito originalmente em 1947, reescrito e publicado novamente em 1974, Rubião nos apresenta uma cidade não definida geográfica e historicamente, mas que, através de sua representação e características, muito se aproxima, como já dito, de cidades interioranas mineiras do século XX. Neste cenário, a estação ferroviária é palco de muitas idas e vindas, de personagens, cargas e pessoas, o personagem principal, Cariba, ao chegar naquele lugar, que descreve como rodeado por tristeza, não consegue ser atendido em alguns chalés.

Cariba não planejava parar ali, sendo o único passageiro do trem e como a parada já durava algum tempo, decidiu questionar o funcionário sobre o lugar, e sem encontrar nenhuma resposta movido pela curiosidade, apanha sua bagagem e segue para uma colina com povoada por várias casas simétricas. Ao se deparar com todas as janelas e portas fechadas, indaga alguns habitantes sobre aquele lugar, seus questionamentos o levaram à prisão, como veremos no trecho abaixo.

– Que cidade é esta? – perguntou, esforçando-se para dar às palavras o máximo de cordialidade. Nem chegou a indagar pelas mulheres, conforme pretendia. Pegaram-no com violência pelos braços e o foram levando, aos trancos, para a delegacia de polícia: – É o homem procurado – disseram ao delegado, um sargento espadaúdo e rude. – Já temos vadios de sobra nesta localidade. O que veio fazer aqui? perguntou o policial. – Nada. – Então é você mesmo. Como é possível uma pessoa ir a uma cidade desconhecida sem nenhum objetivo? A menos que seja um turista. – Não sou turista e quero saber onde estou. – Isso não lhe podemos revelar agora. Poderia prejudicar as investigações. (RUBIÃO, 2010, p. 34.)

O enredo deste conto é marcado e sustentado pelo inusitado e pelo insólito, um trem viajando com um único passageiro, sem motivos aparentes para a parada naquele lugar antes do misterioso destino final, Flávio Garcia, afirma sobre esse conto:

Em “A cidade”, os eventos insólitos, sempre essenciais à trama narrativa [...] irrompem a todo momento, sendo, inúmeras vezes, retomados e reafirmados sem que, com isso, tenham caráter extraordinário ou sobrenatural – aparição de fantasmas, monstros, seres fora da normalidade, por exemplo. (GARCIA, s/d, s/p.)

Cariba é submetido a um julgamento, o delegado convoca vários moradores a prestarem depoimento sobre o forasteiro, porém muitos deles afirmam não o ter visto ou conversado com o viajante. Ainda assim, o delegado afirma ter recebido um telegrama dizendo que naquele dia passaria por ali um delinquente, altamente perigoso e com o péssimo hábito de fazer muitas perguntas.

As comparações feitas entre Rubião e Kafka se mostram fundamentadas através da análise desse conto, na obra de Franz Kafka, *O processo*, nada é esclarecido, assim como na história de Cariba, que vive um verdadeiro labirinto, impossibilitado até mesmo de questionar sua prisão. O personagem que chegou à cidade seguro de sua viagem, de seu destino após a prisão vê-se nas amarras de uma culpa indeslindável. Seria Cariba culpado por questionar?

Encerrado o interrogatório, o delegado afirma ao personagem que ele continuará preso até que encontrassem o culpado, mas, culpado pelo quê? Após cinco meses na prisão, o viajante perde as últimas esperanças e a narrativa finda-se sem solução e sem a esperada absolvição de Cariba. No último diálogo, o carcereiro diz ao forasteiro: “Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade.” (RUBIÃO, 2010, p. 38). O conto é guarnecido por peculiaridades que o tornam insólito, como as identidades confusas e as existências contraditórias. Uma pequena cidade, uma estação ferroviária e uma prisão tornam-se local do martírio de Cariba, o forasteiro intrometido, como afirmou Jorge Schwartz (2008), “o fantástico está no cotidiano.”.

Não só Cariba é suspeito, na obra muriliana há sempre uma incerteza sobre os personagens, uma suspeita indecifrável, há um conjunto de indiretas durante as histórias. O narrador detentor de toda a trama, leva o leitor a indagações e questionamentos durante a narrativa. Segundo Bastos (p. 12), existe um jogo de insinuações, uma filosofia a ser compreendida nos contos. Assim como Cariba, os personagens de Rubião são todos “viajantes”, seres em trânsito, que se deslocam rumo ao fantástico e carregam em si o elemento insólito, os demais, coadjuvantes, apenas mediam os acontecimentos.

A incompletude ao final da história, remete-nos aos anos de ditadura militar, Cariba é preso por perguntar demais, o que para ele era normal, mas para o delegado era sinônimo de impertinência. Naquela cidade não se podia ter qualquer dúvida, perguntar era crime, dentro de uma conjuntura ditatorial aquele que questionasse ou indagasse sobre qualquer coisa, era silenciado, assim como fizeram com Cariba. Além das inconfundíveis similaridades com a época em que o Brasil vivia, a suspensão de direitos individuais também pode ser comprovada pela época em que o conto foi reescrito, a narrativa que já havia sido publicada anteriormente, ganhou mais destaque em 1974, quando foi reelaborada para ser lançada novamente no livro *O pirotécnico Zacarias*, neste período a ditadura militar brasileira passava por um dos seus mais severos estágios.

2.3 O REALISMO MÁGICO E O ELEMENTO INSÓLITO EM JOSÉ J. VEIGA

“Eu sou um homem do interior de Goiás.”
(José J. Veiga)

José Jacinto Veiga, nascido em 2 de julho de 1915, em Goiás, em uma fazenda na divisa dos municípios de Corumbá e Pirenópolis. Faleceu em outubro de 1999, na cidade do Rio de Janeiro. Antes de se consagrar como escritor, Veiga foi atendente de caixa, advogado, radialista e funcionário público, apesar das diferentes profissões seu caminho pelo mundo das letras começou cedo, no intuito de incentivar os estudos do filho os pais do menino saíram da fazenda e se mudaram para Corumbá, onde Veiga pode frequentar a escola.

Alguns anos depois, após a morte de sua mãe, José J. Veiga foi morar com o tio, em outra fazenda. Lá o garoto teve seu primeiro contato com as obras literárias “Eu me lembro de uma antologia portuguesa, coisa para declamar.” (VEIGA apud AMÂNCIO, 1982, p. 4). Com a intenção de possibilitar ao garoto melhores condições de estudo, o tio envia-o a Goiás Velho, na época capital de Goiás.

Na capital, o jovem começa a ter contato com grandes nomes da literatura brasileira e mundial. Veiga concluiu o Ensino Médio e passou a trabalhar no comércio local, onde conheceu um estudioso polonês que o encorajou a mudar-se para uma cidade maior, o Rio de Janeiro. Na então capital federal, Veiga cursou e concluiu o curso de Direito e começou a trabalhar como locutor em uma rádio local. Poucos anos depois, tornou-se escriturário através de um concurso público.

Em 1945, Veiga muda-se para a Inglaterra para trabalhar na rádio BBC de Londres. Cinco anos depois, o goiano retorna ao Rio de Janeiro e começa a carreira jornalística como redator de dois grandes jornais brasileiros O Globo e Tribuna da Imprensa. Dois anos depois de se tornar redator, Veiga retorna a Europa e em terras britânicas, onde ficou por dezenove anos, torna-se redator-chefe da revista *Seleções*. “Chegava o momento que o acaso parecia vir preparando desde a infância de José, no sítio de Corumbá. O momento em que a máquina de escrever registraria a primeira frase do contista José J. Veiga” (AMÂNCIO, 1982, p. 5).

Enquanto ainda morava na Europa e trabalhava na revista *Seleções*, Veiga costumava escrever contos durante a noite. Em 1958 com o livro *Os Cavalinhos de Platiplanto*, o autor ganha em segundo lugar o Prêmio Monteiro Lobato. Em 1967 lançou outro livro, *A hora dos ruminantes*, este passou por um longo período de aprovação por

parte das editoras, que, recebavam em publicar um autor pouco conhecido. 1971 marca o retorno do autor ao seu país de origem, de onde não mais sairia, ao chegar no Rio de Janeiro, Veiga começa a produzir pequenos contos.

Mesmo tendo morado em grandes cidades e até mesmo na Europa, Veiga sempre foi fiel as suas origens. A epígrafe no início deste subcapítulo é uma famosa frase proferida pelo próprio escritor e que também é citada na biografia escrita por Moacir Amâncio em 1982. Seu acervo de obras é composto por contos, novelas e romances, sempre trazendo vestígios da vida no campo e sua simplicidade.

O meu objetivo como escritor [...] desde que comecei a escrever, foi tentar resolver, ou pelo menos racionalizar, por meio da criação literária, as perplexidades do ser humano diante do mundo e da vida. De maneira que, numa análise sucinta, os meus livros são tentativas desses assaltos para entender o mundo e, entendendo, absorver parte dele para que a vida fique mais facilitada e passar essas pequenas descobertas a outras pessoas através dos meus textos. (VEIGA apud MIYAZAKI, 1988, p. 3)

Em sua escrita Veiga retratou importantes mudanças que aconteciam na vida da população interiorana. “[...] marcas do progresso que invadia o sertão goiano, tão bem retratadas em sua obra.” (AMARAL, 2003, p. 13). O autor nasceu em 1918, é importante ressaltar que em 1921 se deu a chegada do primeiro automóvel no interior de Goiás, e precisamente em 1922 foi construída a estrada de ferro que passa por muitas cidades de Goiás e cuja sede, atualmente, se localiza na cidade de Pires do Rio.

Também nesse ano foram construídas as primeiras usinas hidrelétricas do estado. José J. Veiga deu visibilidade ao sertão goiano, focando na realidade dicotômica daquela população marginalizada entre o progresso e a vida no campo. Essa dualidade rural x urbano é aparato para discussões bem mais profundas, novos sistemas apoderam-se daqueles espaços rurais, seja por meio de máquinas, motos ou soldados. “O intruso chega com promessas de emprego, ordenados e melhorias, porém torna a vida dos cidadãos insuportável, fechada, *hora mortis*. (SOUZA, 1990, p.30, grifos do autor).

No conto “A máquina extraviada”, publicado pela primeira vez em 1968, a trama se desenvolve a partir de uma máquina deixada em frente à prefeitura de uma cidadezinha, com a falta de informações, a população não faz ideia do que se trata e quando questionam os entregadores são respondidos rudemente “os homens estavam mal-humorados e não quiseram dar explicações, esbarravam propositalmente nos curiosos, pisavam-lhes os pés e não pediam desculpas” (VEIGA, 1989, p. 133). A arrogância de quem ocupa posições sociais melhores ilustra a chegada do progresso com a promessa de uma vida melhor. Em outra obra, O Galo Impertinente (1989), Veiga traz a história de uma pequena cidade que

de um dia para o outro depara-se com a construção de uma suntuosa estrada “Mesmo de longe via-se que a estrada era uma obra magnífica.” (VEIGA, 1989, p. 124).

A seleção de temas é marcada por uma vivência pessoal, enriquecida desde o lirismo da infância até às mágoas provocadas pelos sistemas de poder tirano. Esse universo conturbado e, paradoxalmente, lírico é feito por uma linguagem próxima do falar cotidiano. Por uma elaboração cuidadosa, J. Veiga transporta seus leitores a universos estranhos e familiares, ora como quem recorda um menino e suas peripécias de “dor de infância”, ora como um quase adolescente que começa a entender os interditos do mundo administrado, ora como uma voz-quase-câmera a mostrar um filme de desmandos que já vimos (SOUZA, 1990, p. 21).

Como observado por Agostinho Potenciano de Souza, outro aspecto muito comum as obras do autor goiano e que deve ser ressaltado são os ritos de passagem. Nesses contextos de morte, transição da adolescência para a vida adulta e suas dificuldades, os desgostos e solidão da velhice independem se a vida é no campo ou na cidade. Contos como “Fronteira” (1989), “A espingarda do rei da Síria” e “Cavalinhos de Platiplanto”, ambos de 1959, retratam pontualmente esse tipo de conflito e mostram que os ritos de passagem são intrínsecos à vida e não podem ser desvencilhados da natureza humana.

O fantástico de Veiga são as situações dolorosas [...] contrárias à razão – e o registro de como o ser humano é capaz de resistir a elas, mesmo quando essa resistência o leve a situações vivenciais insuportáveis. Sob esse ponto de vista, as histórias de Veiga não são narrativas fantásticas [...] ele se utiliza do fantástico apenas como recurso – o exagero da verdade -, para que o realismo possa emergir (AMÂNCIO, 1982, p. 101).

A simplicidade do texto e o cuidado na elaboração das histórias fazem com que o leitor consiga se identificar com aquela realidade e sentir-se parte da narrativa, o que faz com que os temas de Veiga tornem-se amplos e atemporais. Ainda segundo Souza: “A tênue goianidade de sua obra cede lugar a uma paisagem rural ou de pequena cidade que poderia ser de outras regiões brasileiras, ou até universais” (SOUZA, 1990, p. 27).

As narrativas veigueanas utilizam recursos do fantástico para expor temas angustiantes a natureza humana, como os ritos de passagem mencionados anteriormente. Independentemente dos acontecimentos irrealis há uma verdade sendo revelada ao leitor através da cortina da literatura fantástica. “embora apresentado de uma forma diferente, o mundo representado em sua ficção é o nosso mundo mesmo.” (AMÂNCIO, 1982, p. 101). Através do insólito o autor problematiza esses conflitos, e mesmo que de forma excêntrica, Veiga nos faz refletir sobre nossas limitações

No capítulo anterior vimos que as histórias que se inserem no realismo mágico trazem cotidianidades envolvidas por certas estranhezas, esse entrelace entre real, imaginário, regional e as situações habituais, fazem da literatura de Veiga única. Não se

pode caracterizá-la apenas com uma dessas atribuições, ao fazer isso estaríamos restringindo a obra veigueana. “É nessa translação que J. Veiga tem seu jeito próprio de instaurar o curso do fantástico [...], convergindo os diversos planos do real.” (SOUZA, 1990, p. 33).

Os romances de Veiga não retratam o fantástico convencional, mas sim o realismo mágico, vertente do fantástico em que é possível familiarizar os acontecimentos da história com a realidade em crise que os leitores vivem. Ele rompe com o sobrenatural comum às histórias fantásticas, lobisomens, vampiros, mansões assombradas e projeta o fantástico sobre temas do mundo real e ações provenientes dos homens. Na obra *A literatura brasileira através dos textos* (2004), o autor Massaud Moisés compara as narrativas veigueanas às pinturas surrealistas de Magritte: “a cinzentice da realidade cotidiana é atravessada por um objeto inusitado, criando-se uma atmosfera de magia” (2004, p. 590).

Os personagens que, costumeiramente, nas obras de Veiga refletem os acontecimentos insólitos, são do universo infanto-juvenil, como nos contos “A invernada do sossego” e “A ilha dos gatos pingados”. Entretanto, as absurdidades recebidas com normalidade pelos adultos, refletindo um processo de alienação perante os acontecimentos.

Conforme as análises desta autora em: “Fissura e frestas: A contribuição da literatura fantástica para a formação do leitor crítico”, logo no início da narrativa nos deparamos com o desaparecimento de um cavalo, apesar de afligir alguns personagens não podemos dizer que seja um acontecimento que se opõe ao real. Os garotos sofrem pelo desaparecimento de Balão, e fazem suposições para explicar o sumiço do animal. No amanhecer, após a vigília durante toda a noite, a ininterrupta ausência de Balão preocupava os meninos.

De manhã a primeira coisa que fazíamos era olhar se o Balão estava na porteira; e à noite acordávamos cismando ter ouvido o rincho dele, ou o galope dele no descampado. Não podendo verificar no escuro, ficávamos acordados até de manhã, contando as horas no relógio da varanda; mas era imaginação, ou desejo forte. (VEIGA, 1989, p. 58)

No dia seguinte, um funcionário da fazenda verifica a bica d’água, porque a água estava minguando. Abel, o funcionário retorna com más notícias, havia achado o cavalo, morto tombado no açude. Seguidamente a este ponto da história, destaca-se outro importante aspecto das narrativas do autor goiano, a presença e abordagem dos ritos de passagem em seus contos, posteriormente, nessa mesma seção trataremos deste tópico.

Retornando ao universo infantil da “Invernada”, neste ponto da narrativa, a vida e a realidade se mostram duras e o garoto encara a morte de um ser querido, com todas as dores e a tristeza que ela traz, podemos interpretar essa parte como uma iniciação na vida adulta, o menino tem de aprender a lidar com o sofrimento e com a inconformidade de ver seu amado Balão desconfigurado.

Naquela mesma noite, os garotos participam de uma cavalcada, na qual Balão também estava presente. O episódio dá-se em uma espécie de sonho misturado com a realidade. Todos dormem enquanto os meninos participam de um grande evento como as cavalcadas.

Uma noite eu acordei cuidando de ter ouvido o bater de cascos em galopes e fiquei de ouvidos atento. Devia ser muito tarde, não havia sinal de vida na casa, só o compasso do relógio na varanda [...] Abri a janela devagarinho para não acordar mamãe no outro quarto – e não compreendi logo o que estava vendo [...] Benício passou de roupa nova e um cabresto na mão debaixo da janela e gritou para cima: “Anda moleza! Quer perder a cavalcada?”. De jeito nenhum eu queria perder a cavalcada, todo ano nós íamos, papai já tinha até comprado roupa nova e botinas para nós dois. “Tem cavalo para nós?” – perguntei. “Nós vamos no Balão”. Eu ainda estava pensando como se o Balão ainda não tivesse voltado, mas isso era compreensível considerando o tempo que ele levou sumido. (VEIGA, 1989, p. 60-61)

A incorporação do insólito se fortalece na não surpresa das crianças ao se depararem com o cavalo vivo e se encontrarem em um lugar extraordinário, onde os cavalos desaparecidos viviam plenamente, como retrata o trecho da obra de Veiga (1989, p. 61-62)

Como estava bom de sela o Balão, e como andava depressa! Mal passamos o arame na porteira e descemos a baixada do córrego, já íamos longe, em terras muito diferentes das nossas, uma várzea de buritis a perder de vista. [...] Era um lugar onde não havia cobra nem erva, nem mutuca, a vida deles era só pastar e comer quando tinham vontade, quando dava sono caíam e dormiam onde estivessem, nem a chuva os incomodava, se duvidar até nem chovia. Agora, vendo aqueles cavaleiros gordos e lustrosos lambendo-se uns aos outros, rinchando à toa, perseguindo-se em volta das árvores, fazendo todo barulho que queriam sem medo de serem espantados, compreendi que Abel não havia inventado nada, a Invernada do Sossego existia, qualquer pessoa podia ir lá se não ficasse aflito para chegar.

Contudo, a Invernada do Sossego, em contrariedade com seu nome, não é um lugar calmo e tranquilo, em dado momento da narrativa se instaura uma disputa pelos cavalos que estão na Invernada, o lugar que serviria de abrigo e escape para os meninos, torna-se agora uma região de conflitos e disputas. Os “Capadócios”, figuras que aparecem no latíbulo com a intenção de matar os cavalos por diversão, representam, conforme descrito pelo autor, a própria morte. Observemos um trecho do diálogo do menino com outro garoto, filho de ciganos que moravam na Invernada.

[...] Os cavalos daqui não têm dono porque são de todos. – E não sai briga? – perguntei. – Com gente daqui, não. Quem briga são os Capadócijs, que aparecem de repente armados de garrucha e fazem um estrago medonho. – Eles não gostam de cavalo – perguntou Benício. – Gostam muito, mas é para matar. – E vocês que vivem aqui, por que deixam? – Vontade de correr com eles não falta, mas ninguém aguenta. Não se pode nem chegar perto, fedem muito. (VEIGA, 1989, p.63)

Durante a invasão, os meninos, em desespero tentam esconder Balão. Zeno, o garoto cigano, começa a cavar um buraco. Os meninos em pânico o ajudam, mas em vão, pois Balão se perde no meio dos outros cavalos que fugiam. Aflito, na busca pelo seu animal, o menino cai no buraco que ele mesmo cavou.

A *Invernada do Sossego*, transmuta-se em caos, a criança dentro do buraco é esmagada pelos corpos dos Capadócijs e a cena culmina na morte simbólica da criança, dos sonhos, da imaginação:

Com dificuldade afastei um braço que me cobria os olhos e fiquei olhando as nuvens passarem no céu alto, tão livres e tão remotas, os pássaros cumprindo o seu dever de voar, sem se importarem que no fundo de um buraco um menino morria de morte humilhante, morria como barata, esmagado como barata. O ar não alcançava mais o fundo do meu peito, meus olhos doíam para fora, os ouvidos chiavam, e ninguém perto para me dar a mão. Eu estava sozinho no escuro, sozinho, sozinho. (VEIGA, 1989, p. 64)

Já em “A ilha dos gatos pingados”, a história é contada por um dos personagens, a narrativa gira em torno da amizade de quatro amigos e suas peripécias na infância, um dos meninos é o próprio narrador. Dentro desse círculo há uma ligação ainda mais forte entre três deles, dessa relação surge inesperadamente um apoio para o menino Cedil, que frequentemente sofria crueldades dos adultos a seu redor. Embora ficcional a violência doméstica sofrida pelo personagem faz com que percebamos como é comum tais fatos na vida real.

Cedil é agredido constantemente pelo cunhado, Zoaldo, namorado de sua irmã mais velha, Milila, apesar de não possuir nenhum parentesco com o garoto e sempre por motivos banais, ele rotineiramente surra a criança. O personagem do cunhado, desde sua primeira menção já nos é apresentado assim “Zoaldo era muito bruto, só falava gritando.” (VEIGA, 2015, p. 19). Não há menção sobre o pai de Cedil na história, Zoaldo entra na família e desde o início do namoro já demonstra sua postura truculenta em relação ao menino.

Nos primeiros dias do namoro Zoaldo deu uma surra em Cedil por causa de uma malcriação que ele fez pra Milila. Cedil estava brincando com outros meninos no barranco perto da casa. Milila chegou na janela e chamou. Ele disse que já ia e ficou brincando. Ela chamou de novo, ele disse pra não amolar. Zoaldo desceu a calçada da casa e veio vindo, parecia que ia embora. Mas quando passou perto de Cedil deu um bote e agarrou o coitado pelo cangote,

levou pra dentro debaixo de tapa e lá ainda bateu com o cinturão. (VEIGA, 2015, p 29-30).

Sem conseguir ajuda dos adultos e até mesmo da própria mãe, Cedil encontra refúgio no grupo de amigos, a amizade torna-se neste ponto da narrativa o principal amparo para o garoto. O garoto chega, por vezes, a cogitar uma fuga e até mesmo o suicídio, para livrar-se de tamanho amargor, fugir não era possibilidade, pois tinham muito medo dos índios que cercavam as redondezas, precisavam então de um subespaço, dentro da própria comunidade mas no qual somente teriam de conviver uns com os outros e poderiam deixar para trás as atrocidades dos adultos.

No meio das regularidades cotidianas, Veiga nos presenteia com a simbólica ilha, que nada mais é que um banco de areia no rio que estava as margens daquela cidade, mas que proporcionava àquelas crianças a segurança que não encontravam nem dentro do próprio lar. Cedil, finalmente encontra-se em estado de alegria, convivendo pacificamente e brincando o tempo todo, a ilha proporciona ao garoto uma possibilidade que ele jamais teve, viver livre das humilhações do cunhado.

Eu gostava bem da ilha, mas acho que gostava mais era por causa de Cedil. Ele tinha deixado de falar em afogar ou fugir, decerto porque Zoaldo estava viajando, ajudando seu Zaco no serviço de guarda-fio. Diziam que Milila não ia mais ser namorada dele, não sei se era certo, mamãe zangou quando perguntei. Mas Cedil não parecia o mesmo, todo dia inventava um brinquedo novo (VEIGA, 2015, p 33).

Os meninos, só queriam uma coisa, ser criança. Fora da ilha, viviam sobre constante tensão gerada pelos adultos, já na ilha dos gatos pingados, não havia regras, nem quem os punisse, os meninos buscaram tornar o lugar aconchegante para que pudesse servir de aparato a Cedil e dar-lhe um lugar de aconchego e paz.

No primeiro dia fincamos as estacas da casa, amarramos as traves e cortamos uma braçada de varas para trançar as paredes. Cedil queria fazer uma parede de qualquer jeito, com ramo de assa-peixe mesmo, só pra poder dormir a primeira noite. Enquanto ele varria o chão da casa muito entusiasmado eu saí com Tenisão e combinamos que era preciso desistir Cedil de fugir improvisado; a gente primeiro fazia uma casinha caprichada, com jirau e tudo pra dormir, depois ele mudava pra ela se ainda tivesse inclinação. Cedil tinha esquecido a contrariedade, tinha brincado e dado risada [...] (VEIGA, 2015, p. 32)

O sonho, porém, se transforma em pesadelo, Camilinho, personagem que era constantemente excluído pelos meninos por ser demasiado “infantil”, vivia desconfiado andando atrás dos meninos e inevitavelmente os viu embarcando na jangada. No mesmo dia, à noite, o mais jovem questionou aos outros sobre o paradeiro durante o dia, para onde eles estavam indo de jangada. Passados uns dias, juntou-se a outro garoto do colégio e não demorou para que destruíssem a ilha.

Após o incidente na ilha, a situação de Cedil ficava cada vez pior, Zoaldo, que estava fora da cidade, retorna de sua viagem e reata o namoro com Milila, poucos dias antes, Tennisão, amigo de Cedil, se mudou, a mãe do garoto decidira que o menino estudaria em um colégio de padres em outra cidade. O narrador, também amigo de Cedil e idealizador da ilha, vai para o sítio com a família para celebrarem as comemorações da folia.

Sem o amparo dos amigos e com a volta do cunhado, o garoto vê-se novamente diante daquela realidade insuportável, assim, decide fugir. Quando o narrador volta do sítio e fica sabendo da notícia entende que não poderá jamais esquecer-se da figura do amigo, se para os adultos a imagem daquele menino logo esvaeceria em meio a tantas outras, para o melhor amigo, Cedil estaria sempre presente em suas memórias.

Como dito precedentemente, José J. Veiga também abarca em suas histórias, os ritos de passagem. No conto “Fronteira”, o autor aborda a passagem da infância para a vida adulta, o amadurecimento de um jovem. Nessa narrativa o protagonista é um garoto, em sua narração, já no primeiro parágrafo identificamos a dicotomia entre mundo infantil e mundo adulto que se estenderá durante todo o enredo.

Eu era ainda muito criança, mas sabia uma infinidade de coisas que os adultos ignoravam. Sabia que não se deve responder aos cumprimentos dos glimerinos, aquela raça de anões que a gente encontra quando menos espera e que fazem tudo para nos distrair da nossa missão; [...] sabia que ao ouvir passos atrás ninguém deve parar nem correr, mas manter a marcha normal, quem mostrar sinais de medo estará perdido na estrada. (VEIGA, 1989, p. 35)

Ainda, segundo as análises desta autora, o menino vive em uma irreparável angústia, sua obrigação guiar os adultos era uma responsabilidade muito grande para seus ombros infantis, por vezes ele se comparava com um burro de carga. Quando protesta sobre sua obrigação, era repreendido ouvindo que as pessoas tem que aceitar os destinos que lhes foram traçados. Suas únicas chances de se libertar da penosa obrigação era a morte ou se tornar adulto:

Minha única esperança de liberdade era crescer depressa, para ser como os adultos, completamente incapazes de irem sozinhos daqui ali; mas quando eu baixava os olhos para olhar o meu corpo de menino, e via o quanto eu ainda estava perto do chão, vinha-me um desânimo, um desejo maligno de adoecer e morrer e deixar os adultos entregues ao seu destino. (VEIGA, 1989, p.36)

Mesmo fatigantes, as caminhadas sempre lhe rendiam algo “Mas não pense que as minhas caminhadas para lá e para cá fossem uma rotina desinteressante; nada disso. Raro era o dia em que eu não aprendia alguma coisa nova.” (VEIGA, 1989, p. 36). A

representatividade do rito de passagem da infância para a vida adulta é marcante neste trecho, o amadurecimento apesar de difícil sempre gera grandes lições.

Após um incidente com o pai, o qual começara a delirar, o garoto começa a ser evitado pela sociedade, que o responsabiliza pelas alucinações de seu pai. Em sua inocência, a criança chega à conclusão de que os adultos estão apenas lhe dando um descanso após anos ininterruptos do excruciante trabalho. Com o passar do tempo, percebe que, na verdade, estava sendo visto com desprezo e que infortunadamente havia deixado de ser criança.

[...] senti-me como se tivesse acabado de subir ao alto de uma grande montanha, de onde eu podia ver embaixo o menino de calça curta que eu havia deixado de ser, emaranhado em seus ridículos problemas infantis, pelos quais eu não sentia mais o menor interesse. (VEIGA, 1989, p. 37-38)

Em sua última passagem, o menino sobe a angustiante montanha do amadurecimento e assim como em todas as mudanças da vida, a metafórica subida, nunca é fácil. “Enxuguei as lágrimas e senti-me como se tivesse acabado de subir ao alto de uma grande montanha, de onde eu podia ver embaixo o menino de calça curta que eu havia deixado de ser...” (VEIGA, 1989, p. 38).

Nesta seção, abordamos a obra e trajetória de Veiga, suas importantes marcas em seus contos e as características intrínsecas a sua escrita. Salientamos nas análises pgressas, as narrações infantis e os ritos de passagem, componentes marcantes da obra veigueana. Daremos, a seguir, destaque ao espaço, elemento narratológico determinante para as histórias deste autor.

2.4 O INSÓLITO NO CENÁRIO RURAL DE JOSÉ J. VEIGA

“O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações, para a homogeneidade da paisagem literária do país.”

Afrânio Coutinho

Os personagens, tempo, tipo de narrador, fazem parte do imorto conjunto de elementos narratológicos que compõem uma obra. Nesta pesquisa, daremos atenção especial ao espaço como mencionado na seção 2.2, o espaço literário vem ganhando maior

visibilidade entre os críticos e alguns autores começaram a evidenciá-lo e compô-lo com maior cautela. Essas afirmações nos levam a confirmar sua real importância do cenário da composição geral da obra. Nas palavras de Osman Lins:

Decerto, há correlações muito claras entre o tempo e a Literatura, arte temporal, especialmente no recinto da arte narrativa, onde tanta importância assumem os conceitos de crescendo, adiamento, salto, ritmo, anticlímax, clímax, troca de tempo, retrospecto e vidência, todos ligados estreitamente à ação, não se devendo esquecer a importância do chamado tempo psicológico. Todos esses recursos da arte de contar exigem do escritor discernimento e domínio dos meios expressivos. Mas também o espaço proporciona grandes possibilidades de estudo, variadas e atraentes. (1974, p. 64)

Ao contrário do que ocorre em Rubião, as raízes rurais de Veiga serviram-lhe de inspiração para suas histórias. Sua região natal propiciou marcas inolvidáveis em seus contos, seja através de adjetivos como, longínquo e isolado, seja nos hábitos rurais que permeiam os romances, como a pescaria, a caçada, os rios e currais, elementos presentes em quase todas as obras de Veiga e que remetem celeremente ao cenário goiano. A voz do narrador também é um importante elemento composicional, os traços de oralidade fazem com que o leitor fique preso nos corriqueiros eventos cercados de magia e mistério, próprias das contações de histórias do sertão.

Na obra *Regionalismo* (2010) de Dilma Castelo Branco Diniz, são levantados importantes aspectos do regionalismo no Brasil e como essa expressão pode possuir diferentes interpretações. Uma das importantes considerações que a autora faz sobre o termo aplicado a literatura é a de algumas obras “[...] serem consideradas romances românticos que transcorrem no meio rural não faz deles obras sertanistas. Nem é sertanista toda a ficção rural, nem o sertanismo é monopólio romântico.” (ALMEIDA apud DINIZ, 2010, p. 419).

Em *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, Fabiano e a família sofrem com as crueldades impostas pela seca do sertão nordestino, mas as angústias que o chefe da família sofre, não são exclusividade dos moradores daquela região. A desesperança e angústia do personagem, que cogitou deixar o próprio filho morrer para que não sofresse dos mesmos amargores do pai, são temas universais, que extrapolam fronteiras brasileiras e do mundo, a fome, a miséria, não são aspectos restritos ao sertão.

O conceito de regionalismo em suas várias esferas entra em debate exatamente por se tratar de uma noção muito ampla, não podendo ser caracterizada apenas com referências em uma obra. Se um texto retrata aspectos de uma determinada região, não necessariamente estes infortúnios são exclusivos daquele local, podendo abranger, assim como na história de Graciliano Ramos, espaços muito maiores e além daquele retratado.

Fabiano, depara-se durante todo o romance com a hostilidade de um espaço que parece ser inabitável e a morte por vezes é vista como o único destino. A respeito desse romance Donald Schuler pontua, “[...] Graciliano Ramos soube ligar paisagem regional e ação romanesca em unidade indissolúvel, superada a dicotomia espaço-ação” (1989, p. 71). Este mesmo autor ainda acrescenta que “O que se espera do romancista é a organização do espaço textual em livre articulação com os horizontes espaciais e textuais que o cercam” (1989, p. 72). Retratar temas cotidianos e da natureza humana às histórias literárias agrega os estudos culturais e da literatura.

Analisando o espaço dentro das narrativas fantásticas, tomaremos a teoria de Felipe Furtado. Para esse autor, os escritores devem evitar ao máximo a demasia nas descrições do cenário, pois “a ocorrência sobrenatural fosse subestimada, entendida como subalterna ou episódica [...]” (1980, p. 120), foi o que aconteceu nas histórias fantásticas do século XVIII, o exagero nos componentes do cenário tornava a narrativa grotesca. Para Furtado, se a descrição e utilização do espaço forem feitas sob medida, podem trazer grandes benefícios a construção dos episódios fantásticos.

Os limites aos quais esse autor se refere estão dentro de dois aspectos do cenário que o crítico pontua, o “cenário realista e o cenário alucinante” (1980, p. 120), o cenário realista remete ao nosso mundo como ele é e todos os seus componentes são tidos como reais, já no cenário alucinante os constituintes “surgem em menor número e contribuem para introduzir dados anormais ao cenário anterior.” (FURTADO, 1980, p. 120).

Furtado valendo-se do termo ‘híbrido’ preconiza a conciliação entre esses dois cenários, resultando em um texto mais harmonioso e que traga ao leitor o impacto necessário, “[...] o espaço fantástico simula a completa abertura ao real para mais facilmente levar o destinatário da enunciação a pô-lo em causa e a aceitar o seu desmantelamento sem que muitas vezes disso se aperceba.” (1980, p. 128)

Todo personagem está inserido em um determinado contexto social, o espaço narratológico torna-se portanto elemento imprescindível na construção das vivências do sujeito. Se podemos rapidamente perceber as semelhanças das cidades veigueanas com as cidades goianas, em contrapartida, os nomes e a descrição dos lugares trazem o tom insólito a obra. Torvelinho, Taitara, Platiplanto, Manarairema e Vasabarro, são alguns dos lugares encaramujados e singulares de Veiga.

Em seu último livro, *Objetos Turbulentos* (1997), já no início podemos perceber a particularização dessa obra em relação as outras. O subtítulo endossa o afastamento dos temas insólitos, recorrentes nas narrativas anteriores; “contos para serem lidos à luz do

dia”. No que tange ao cenário, rapidamente percebemos que o rural e as cidadezinhas perdidas no mundo são substituídas pelo espaço urbano, com claras alusões a grandes centros conhecidos do Brasil e do mundo.

Para Souza (1990, p. 41), o fantástico presente na obra de Veiga, desassossega o mundo em que o ser humano é o centro. Não é apenas um fantástico habitual, mas provém do acontecimento insólito em meio a um ambiente totalmente familiar, o que gera nos personagens e no leitor a incerteza sobre a existência daqueles fatos. Em seus contos, o insólito é construído em meio as ações humanas. Lobisomens, vampiros e mansões assombradas, não fazem parte do roteiro de Veiga, seu fantástico lança-se entre temas oriundos das ações humanas.

Veiga produziu obras muito importantes durante a ditadura militar, como “A hora dos ruminantes” em 1966, “Sombra de reis barbudos” em 1972 e “Os pecados da tribo” em 1976. Nestes romances estão presentes situações de opressão e de estranhas invasões, em “A hora dos ruminantes”, uma pequena cidade do interior, Manarairema, é tomada por alienígenas, depois por cães e por último, invadida por bois, todos acontecimentos muito próximos as invasões militares. Na obra “Os pecados da tribo”, uma pequena cidade, muito parecida com Manarairema, sofre com estranhas proibições após a instalação de uma companhia no povoado. Em “Sombra dos reis barbudos”, a pequena população da cidade de Taitara assiste à instalação da Companhia de Melhoramentos, enquanto sofrem com uma rigorosa fiscalização pelo cumprimento das leis, os moradores presenciam acontecimentos insólitos.

No conto “Aquele mundo de Vasabarro” (1982), cidade escura e triste, isolada por enormes muralhas, a população é transformada em servos de um sistema opressor. Quanto mais inferior à camada, maior a repressão, chegando a sofrer controle sobre os horários e o direito de ir e vir, por sua vez as camadas mais altas daquela sociedade se veem presas a intransigentes protocolos.

Em “Torvelinho noite e dia” (1985), conto subsequente a “A hora dos ruminantes” e “Aquele mundo de Vasabarro”, o tom e o enredo ditatorial caem por terra. Em Torvelinho, pequena cidade no estado de Minas Gerais, fantasmas agitam a rotina dos moradores, a população local se vê submersa em eventos insólitos totalmente leves e positivos, o tom humorístico se instala no conto, uma saída mágica pós os anos de tristes e angustiantes opressões, o realismo mágico instaura-se na obra. Nas palavras de Irlemar Chiampi (1980, p. 61) “o encantamento provocado pela percepção da contiguidade entre

as esferas do real e do irreal – pela revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja”.

Aqui, podemos retomar o conto “A ilha dos gatos pingados”, a cidade que é cenário do conto, possui um córrego às margens do município, um largo da igreja, onde os meninos ocasionalmente se encontravam e a narrativa traz trechos como: “De maio a agosto, os meses sem R ninguém podia tomar banho no rio, dava febre. A gente ia escondido” (2015, p. 28), elementos como esse corroboram a escrita regional de Veiga.

Em outro conto “O galo impertinente”, a construção de uma estrada rodoviária agita uma cidadezinha, passaram-se gerações até a conclusão da obra, aqueles que puderam ver a inauguração, aglomeraram-se nas colinas portando aparelhos óticos para que conseguissem ver mais de perto a estrondosa modificação na cidade.

Mesmo de longe via-se que a estrada era uma obra magnífica. Havia espaço arborizado entre as pistas, as árvores ainda pequenas mas prometendo crescer com vigor; trilhas para ciclistas, caminhos para pedestres. As pontes eram um espetáculo, e tantas que se podia pensar que tinham sido feitas mais para mostrar competência do que para resolver problemas de comunicação; em todo caso lá estavam bonitas e sólidas, pelo menos de longe. Diante da imponência da estrada, com suas pontes, túneis e trevos, o povo esqueceu a longa espera, herança de pais a filhos, esqueceu os parentes e amigos que haviam morrido sem ver aquele dia [...] (VEIGA, 2010, p. 80-81)

Irrefutavelmente, dentro das narrativas fantásticas o espaço é um campo de grande importância dentre os elementos composicionais, através dele é possível criar, de forma segura, a interrupção do real e a inserção do insólito na narrativa, proporcionando situações extremamente condizentes com a nossa realidade. No capítulo subsequente analisaremos os contos de Murilo Rubião e José J. Veiga, averiguaremos a importância do espaço e dos aspectos que as fazem ser identificadas como pertencentes a vertente do Realismo Mágico. Ademais, também passaremos pelos outros elementos composicionais dessas narrativas, elementos estes que trazem às obras destes dois autores um caráter único e inconfundível.

3. ANÁLISES DAS NARRATIVAS DE JOSÉ J. VEIGA E MURILO RUBIÃO

3.1. “FRONTEIRA” E “BÁRBARA”: INDIVIDUALISMO, SOLIDÃO E INDIFERENÇA

O conto “Fronteira” (1989), de José J. Veiga, faz parte da coletânea *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Nessa coletânea, Veiga foi saudado pela crítica por evidenciar em sua obra singularidades referentes as reminiscências da infância, assim como “Fronteira”, os demais contos do livro retratam um universo, majoritariamente infantil, mesclado entre sonhos dos personagens e a realidade. Além do universo infantil, as adversidades da vida adulta transpassam toda a narrativa, Amâncio na biografia que escreve sobre o autor registra: “(...) embora apresentado de uma forma diferente, o mundo representado em sua ficção é o nosso mundo mesmo” (AMÂNCIO, 1982, p.101), a intersecção entre o sobrenatural e o regionalismo fazem dos contos de Veiga obras ímpares.

Em uma literatura marcada pela peculiaridade no que tange os limites da realidade e da fantasia, o autor rompe com o sobrenatural comum às histórias fantásticas, lobisomens, vampiros, mansões assombradas e projeta o fantástico sobre temas do mundo real e ações provenientes dos homens, como o próprio autor declara:

Fui vítima de uma invenção minha. Na época em que resolvi levar a coisa a sério, pensei: para ser escritor, preciso fazer alguma coisa mais ou menos diferente do que se faz. Então, me veio a ideia de fazer isso que chamam de *fantástico*. Mas depois dos *Cavalinhos* vi que não era fantástico. Era uma maneira de ver a realidade, talvez mais a fundo. São camadas da realidade que não estão à mostra. Então, continuei por aí. E há muito a fazer em cima. (VEIGA apud AMÂNCIO, 1982, p. 100)

Em “Fronteira”, temos como personagem principal um garoto, que é também narrador e nos conta a história sob sua perspectiva infantil dos acontecimentos. Desde o primeiro parágrafo da obra, há menção ao conflito que se estenderá durante toda a narrativa, o contraste entre o mundo adulto e o mundo infantil:

Eu era ainda muito criança, mas sabia uma infinidade de coisas que os adultos ignoravam. Sabia que não se deve responder aos cumprimentos dos glimerinos, aquela raça de anões que a gente encontra quando menos espera e que fazem tudo para nos distrair da nossa missão; ; sabia que nos lugares onde a mãe-do-ouro aparece a flor da terra e não se deve abaixar nem para apertar os cordões do sapato, a cobiça está em toda parte e morde manso; sabia que ao ouvir passos atrás ninguém deve parar nem correr, mas manter a marcha normal, quem mostrar sinais de medo estará perdido na estrada. (VEIGA, 1989, p. 35)

A tensão entre os dois mundos (adulto e infantil) é instaurada desde o começo, a confrontação entre as duas formas de ver o mundo nos leva a perceber o deslumbramento

com que as crianças enxergam as surpresas da e em contra partida, o olhar cético dos adultos. Como vemos na passagem do conto:

Minha única esperança de liberdade era crescer depressa para ser como os adultos, completamente incapazes de irem sozinhos daqui ali, mas quando eu baixava os olhos para olhar o meu corpo de menino, e via o quanto eu ainda estava perto do chão, vinha-me um desânimo, um desejo maligno de adoecer e morrer e deixar os adultos entregues ao seu destino. (VEIGA, 1989, p. 35-36)

O menino é o único que consegue transitar entre os dois espaços, universo infantil e mundo adulto, e vive em uma constante angústia, sua obrigação de ir e vir guiando os adultos era uma responsabilidade muito grande para seus ombros infantis, por vezes se comparava com um burro, pois não conhecia as pessoas que levava e nem os negócios que elas iriam realizar.

Neste conto carregado de metáforas e de leitura complexa, podemos identificar questões como: a resignação do personagem principal ao sufocar seus desejos, e colocar às necessidades alheias à frente das suas. Ademais, pode-se notar a ideia da “missão”, do “fado/destino” como uma espécie de conformismo/comodismo, aceitando que tudo permaneça como está, uma vez que, por ser de destino, não se pode modificar.

Assim como em outros contos de Veiga, as crianças são sempre sobrecarregadas e lidam com dificuldades que não deveriam ser presentes na realidade delas. No conto “A Ilha dos Gatos Pingados”, Cedil, o personagem principal, sofre constantemente com os maus tratos cometidos pelo cunhado “usurpador do poder paterno, que abusa das surras no menino.” (VEIGA, 1986, p. 34). A narrativa fantástica através das representações da infância, cria um espaço que funciona como abrigo contra a violência e o racionalismo dos adultos, a ilha dos gatos pingados. “Cedil tinha esquecido a contrariedade, tinha brincado e dado risada [...]” (VEIGA, 1986, p. 32)

Assim como Cedil, no conto “Roupa no Coradouro”, que se será analisado na próxima seção deste trabalho, o narrador e também principal personagem da história, é um menino, uma criança. Logo no início da narrativa, o pai do garoto anuncia uma viagem e incumbe ao filho a responsabilidade de cuidar da casa e da mãe. “Todo o tempo ele ficou falando no que eu devia fazer enquanto ele estivesse fora, obedecer minha mãe em tudo, não deixá-la carregar vasilhas pesadas de água, rachar a lenha [...]”. A responsabilidade foi demasiada para os “ombros infantis”, o garoto negligencia suas obrigações e no final acaba tendo uma grande perda

Possuindo maior sensibilidade, há coisas e acontecimentos no mundo, que somente as crianças conseguem perceber. Os adultos, tão ligados a realidade palpável, não conseguem transitar livremente pelo insólito como o garoto, afinal, qualquer espaço povoado por crianças nas narrativas veigueanas são propícios ao surgimento de fantasias.

Veiga conduz e insere o insólito em suas narrativas com um cuidado singular, nos levando a questionar, com o olhar permeado por razão, se tais acontecimentos da narrativa são imaginários ou reais. Nas palavras do próprio autor:

eu estou sempre atento, vigilante, para que as pessoas acreditem, as coisas aconteçam de uma maneira que não choquem, não passem repentinamente a ser uma coisa inacreditável e fora do contexto daquilo que o leitor está preparado para aceitar.” (VEIGA, apud PRADO, 1989, p. 36).

Os adultos, covardes e assustados, tinham medo de atravessar as estradas desconhecidas:

A estrada é cheia de armadilhas, de alçapões, de mundéus perigosos, para não falar em desvios tentadores, mas eu podia percorrê-la na ida e na volta de olhos fechados sem cometer o mais leve deslize. (VEIGA, 1989, p. 35)

Quando o garoto se queixava de sua obrigação solitária, que sequer compreendia, de ir e vir todos os dias, era logo repreendido com os dizeres de que cada um tem de aceitar o seu destino. Suas únicas chances de se libertar da penosa obrigação era a morte ou se tornar adulto:

Se eu me queixava a outras pessoas elas faziam um ar compungido, engolavam qualquer coisa para me dizer que cada um tem que aceitar o seu destino, e eu compreendia que eles também estavam me reservando para quando precisassem de mim, outros presenteavam-me com garruchinhas de espoleta, automoveizinhos de corda, quando não um par de botinas novas. Tudo o que eles queriam de mim era resignação e presteza. Naturalmente eu podia acabar com aquilo a qualquer hora, mas – e a responsabilidade? (VEIGA, 1989, p. 36)

Da mesma forma que os adultos não conseguem entrar no universo infantil, o garoto também não consegue entender a realidade dos adultos e a forma com que eles levavam suas vidas naquela pequena comunidade, assim como não entendia a razão de tamanha responsabilidade conferida a ele, durante todo o conto vemos como é limítrofe o espaço entre a infância e a adolescência. “Minha mãe preparava a minha matula, dizia “coitado de meu filho, não tem descanso”, beijava-me na testa e lá ia eu a percorrer de novo a mesma estrada, como se eu fosse um burro cativo, levando as vezes gente que eu nem conhecia e cujos negócios ne eram remotos ou estranhos.” (VEIGA, 1989, p. 36)

Apesar de exaustivas, as caminhadas, como tudo na vida, sempre rendiam aprendizados ao garoto “Mas não pense que as minhas caminhadas para lá e para cá

fossem uma rotina desinteressante; nada disso. Raro era o dia em que eu não aprendia alguma coisa nova.” (VEIGA, 1989, p. 36). É importante destacarmos a representatividade muito forte neste trecho do rito de passagem da infância para a adolescência, o amadurecimento apesar de difícil sempre gera grandes aprendizados. Nas palavras de Arnold van Gennep (2013, p. 73):

Assim, num e noutro sexo a puberdade física é um momento muito difícil de datar, e esta dificuldade explica o fato de tão poucos etnógrafos e exploradores terem feito pesquisas a este respeito. Isto torna mais imperdoável ainda aceitar-se a expressão “ritos da puberdade” para designar o conjunto dos ritos, cerimônias, práticas de toda espécie que marcam nos diversos povos a passagem da infância à adolescência. Convém, portanto, distinguir a puberdade física, assim como se distingue o parentesco físico (consanguinidade) e o parentesco social, a maturidade física e a maturidade social (maioridade), etc.

Continuando com nossa análise sobre o rito de passagem e retomando o conto, Contardo Calligaris (2009) em um texto sobre a adolescência, declara que a dificuldade em ser adolescente é a própria fase, pois estes são pressionados constantemente pelos adultos. Françoise Dolto (2004) também teorizando sobre a adolescência afirma que é uma “travessia” que só a própria criança pode fazer, tratando-se de um processo solitário e angustiante.

Van Gennep, citado anteriormente, ainda reitera que não há como o ser humano viver sem os ritos de passagem, eles fazem parte do nosso cotidiano e são da nossa natureza, e afirma: “É o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas” (GENNEP, 2013, p. 26).

Prosseguindo com a análise do conto, há uma interessante passagem em que o menino descobre que quando alguém joga uma moeda em água corrente, não se deve tentar recuperá-la:

[...] fiz uma descoberta a meu ver muito importante, descobri que, quando se derruba uma moeda em água corrente, não se deve pensar em recuperá-la. Quem tentar fazê-lo poderá ficar o resto da vida a beira da água retirando moedas. É como se a pessoa “sangrasses” a areia do fundo da água e depois não conseguisse estancar o jorro de moedas. (VEIGA, 1989, p. 36)

Quando contou isso ao pai, se tornou motivo de chacota, sendo chamado de fantasista. O menino insistiu, o pai, ofendido, desafia o menino a provar a veracidade de tal história. O garoto mesmo sabendo o que aconteceria, aceita como prova de honra, e leva o pai à beira de um córrego, lá jogam uma moeda na água.

A ganância do pai fez com que ele se deslumbrasse e insistisse em pegar as moedas para ele “[...] e só a força conseguimos tirá-lo de lá dia depois; e para impedi-lo

de voltar, tivemos de interná-lo. Disseram que a culpa foi minha, mas não consigo sentir-me culpado.” (VEIGA, 1989, p. 37).

O menino, ao desafiar a cobiça do pai no episódio das moedas, rompe com a comunidade, que começa a marginalizá-lo, atribuindo a ele a culpa pelo desastre ocorrido, o pai após cegar-se pela ganância, agora vive em delírios. A princípio o menino pensou que estavam lhe dando um descanso após os longos anos do penoso trabalho, mas com o passar do tempo percebeu que estava sendo evitado até mesmo nas ruas da cidade.

Prevalece em nossa sociedade a lógica da cobiça, de poder e do acúmulo de riquezas, Mahatma Gandhi (1869-1948), principal personalidade da independência da Índia, foi um líder pacifista mundialmente conhecido por sua luta contra os ingleses por meio de seu projeto contra a violência, proferiu a célebre frase “Há o suficiente no mundo para todas as necessidades humanas, não há o suficiente para a cobiça humana.”

E tal pecado acompanha a humanidade desde os primórdios bíblicos, a Bíblia condena a ganância tanto no antigo como no novo testamento. Em sua narrativa, para retratar a maldade do homem e a impureza dos adultos, Veiga utiliza um dos maiores pecados das escrituras e assim mostra aos seus leitores como o garoto, e as crianças em geral, enxergam a vida e o dinheiro com mais inocência.

O menino, chorando no colo da mãe, com medo de que ela, assim como o restante da vila, também estivesse sentindo desprezo por ele, se vê liberto de sua fatigante tarefa, a de guiar e livrar os adultos das ameaças do caminho, ameaças estas que eram desconhecidas da própria criança. Assim percebendo que havia finalmente deixado de ser criança:

[...] senti-me como se tivesse acabado de subir ao alto de uma grande montanha, de onde eu podia ver embaixo o menino de calça curta que eu havia deixado de ser, emaranhado em seus ridículos problemas infantis, pelos quais eu não sentia mais o menor interesse. (VEIGA, 1989, p. 37-38)

Na última passagem do conto, o menino sobe a penosa montanha do amadurecimento e assim como em todos os ritos de passagem na vida, a metafórica subida, nunca é fácil. “Enxuguei as lágrimas e senti-me como se tivesse acabado de subir ao alto de uma grande montanha, de onde eu podia ver embaixo o menino de calça curta que eu havia deixado de ser...” (VEIGA, 1989, p. 38).

A passagem da infância para a adolescência demonstrada no conto em situações como o desafio e por vezes enfrentamento entre a criança e o pai, a forma como o menino passa a ser tratado e ignorado pelos adultos e a “subida da montanha” conota a adolescência, momento em que passamos a assumir nossa vontade, visão de mundo e

identidade. A aceitação passiva da criança dá lugar aos questionamentos e embates típicos da adolescência.

Finalizando as análises do conto “Fronteira”, vemos que de maneira inaudita, Veiga, brilhantemente, retrata a passagem da infância para a adolescência, suas dificuldades e embates internos que, assim como o garoto, todos passam. O olhar cético dos adultos limita as crenças e sonhos, tão presentes no universo infantil, e que com o tempo e início da adolescência perdem espaço para a ganância e a vaidade, como veremos a seguir, na análise do conto de Murilo Rubião.

“Bárbara” conto selecionado para análise nesta pesquisa, como dito previamente, fora escolhido por desenvolver uma temática muito pertinente na atual sociedade, a estranheza das relações afetivas. Estas, tem uma natureza extremamente diversa, jamais poderemos dizer que uma relação é igual a outra, porém, Rubião dá a elas uma moldura ainda mais complexa, relacionando-as com a estranheza do insólito.

O conto foi publicado inicialmente na antologia *O Pirotécnico Zacarias* e depois em novas coletâneas de contos do autor, durante a história ocorrências insólitas irrompem na narrativa sem poderem ser questionadas racionalmente por nossas leis naturais, mas sim por mecanismos que nos são desconhecidos. A narrativa de Rubião é muito particular e retrata através de uma perspectiva ímpar as relações humanas da sociedade moderna.

A relação conjugal é marcada pela incompatibilidade de sentimentos do casal, pois há uma ampla divergência entre os sentimentos de um pelo outro. Se fossemos resumir este conto, encontraríamos como síntese o relato de uma relação absurda baseada na materialidade da esposa e da busca de afeto do marido.

Nesta obra observaremos a estranheza que permeia a relação afetiva da personagem que intitula o livro com seu marido, Bárbara é uma mulher gananciosa que possui desejos audaciosos. O marido, servo fiel da esposa, tenta durante todo o conto cumprir as vontades de sua amada mulher. A relação dos dois personagens cresce em torno do amor materialista e egocêntrico de Bárbara e de seus pedidos hiperbólicos.

O marido, acostumou-se a viver em função de realizar as vontades da esposa e dessa forma o casamento transformou-se em um mero jogo de interesses. Apesar da história ser em torno do casal, em momento algum transparece-nos amor e reciprocidade. O insólito se materializa nos desejos de Bárbara e ao pedir a personagem engordava extraordinariamente, além dos desejos sempre bizarros e cada vez mais maiores, o estranho também se configura no fato da personagem engordar sem explicações.

O marido, que é também narrador da história, não se queixava da obesidade da esposa ou de seu materialismo, mas sim da ingratidão e falta de afeto com que convivia: “Se ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que eu lhe dava, ou não engordasse tanto, pouco me teriam importados os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania” (RUBIÃO, 2010, p.27). Inclusive no princípio já tentara impedir a compulsividade da esposa.

Houve um tempo – sim, houve – em que me fiz de duro e ameacei abandoná-la ao primeiro pedido que recebesse. Até certo ponto, minha advertência produziu o efeito desejado. Bárbara se refugiou num mutismo agressivo e se recusava a comer ou conversar comigo. Fugia à minha presença, escondendo-se no quintal, e contaminava o ambiente com uma tristeza que me angustiava (RUBIÃO, 2010, p. 28)

A narrativa começa com as queixas do marido sobre a esposa, Bárbara, que possuía desejos absurdos e por mais que o marido realizasse todos eles, na tentativa de conseguir algum afeto por parte da companheira, nada a satisfazia.

Ao passo que pedia coisas cada vez maiores e mais difíceis, Bárbara engordava assustadoramente e de forma extraordinária o marido realizava qualquer anseio da esposa.

Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente. Não os retive todos na memória, preocupado em acompanhar o crescimento do seu corpo, se avolumando à medida que se ampliava sua ambição”. (RUBIÃO, 2010, p. 27)

Desde a infância, Bárbara possuía o costume de pedir coisas estranhas, na época os desejos não se resumiam a objetos, mas às vontades incomuns da protagonista, e sendo companheiros desde pequenos, o marido já realizava tudo que a então namorada pedia: “Quase da mesma idade, fomos companheiros inseparáveis na meninice, namorados, noivos e, um dia, nos casamos. Ou melhor, agora posso confessar que não passamos de simples companheiros” (RUBIÃO, 2010, p.27).

Apesar de ser antigo, a temática do conto é mais atual que nunca, o desejo não satisfeito de Bárbara, sua ganância por bens materiais reflete a nossa sociedade consumista, o desejo de ter sempre mais que tem adoecido jovens e adultos atualmente. Temos muitos bens materiais, mas não temos o principal, a qualidade nas relações afetivas. Assim como o marido de Bárbara realiza seus desejos na tentativa de conseguir qualquer demonstração de amor ou carinho, também nós, vivemos em constante tentativa de suprir ausências e negligências através dos bens.

Bárbara, deprimida e isolada, começa a emagrecer. Seu bem estar e alegria dependiam unicamente dos desejos irracionais e egoístas, emagrecendo cada vez mais o marido começou a notar algo diferente em seu ventre. Estava grávida, a esperança do

esposo já descrente se acende e ele enxerga na maternidade a possibilidade de mudança na esposa e vê na gravidez a esperança de preencher a esposa de amor.

Em vão, ao descobrir a gravidez Bárbara continuara depressiva e sozinha. Seu egocentrismo era maior que o amor maternal. O marido, em contra partida, vê-se desesperado com o bem estar da criança e implora a esposa que realize algum pedido.

Ingênuas esperanças fizeram-me acreditar que o nascimento da criança eliminasse de vez as estranhas manias de Bárbara. E suspeitando que a sua magreza e palidez fossem prenúncio de grave moléstia, tive medo de que, adoecendo, lhe morresse o filho no ventre. Antes que tal acontecesse, lhe implorei que pedisse algo (RUBIÃO, 2010, p.28).

Deste momento em diante Bárbara tinha desejos cada vez maiores e por vezes impossíveis, mas, diante da certeza de que o marido realizaria, ela não hesitava em pedir. O marido já não se espanta com seus exageros e ela chega a pedir por um oceano, causando no leitor um estranhamento e certa inconformidade com a situação.

Segundo Arriguci Jr. (1999, p. 55) os personagens de Rubião em nenhuma circunstância se atemorizam diante dos eventos insólitos que ocorrem nas narrativas, algo que gera uma reação diferente no leitor, que se espanta quando o marido sai em busca do oceano para atender os anseios da esposa, entretanto retorna com uma única garrafa de água do mar. O Realismo Mágico é claramente identificado na obra por essa oscilação entre o absurdo e o real, apesar do pedido ser ilógico e mais irracional ainda a intenção do marido em atendê-lo, vemos que em sua efetividade o pedido não se realiza e a narrativa se torna palpável novamente. Apesar de não ter conseguido levar o oceano para a esposa, o desejo foi parcialmente realizado e Bárbara volta a engordar de satisfação.

O filho nasce em meio a contradição, na cabeça do marido Bárbara só poderia gerar uma criança horrenda, herdando algum traço da difícil personalidade e aparência física da mãe, porém o menino nasce, magro, tão magro que parece ser doente e assusta o pai, que já esperava, intimamente, alguma semelhança com a esposa: “Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir coisas. Para meu despotamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo. (RUBIÃO, 2010, p.29)

Bárbara não quis a criança, pelo simples fato de não ter pedido por ele ou por não o ter desejado: “Desde os primeiros instantes, Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado” (RUBIÃO, 2010, p.29). O marido destaca em algumas passagens o egoísmo de Bárbara, primeiro diante do seu amor, não correspondido, e ainda assim devoto, segundo perante o descaso com a criança: “A

insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. Enquanto ele chorava por alimento, ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite” (RUBIÃO, 2010, p.29).

Mesmo após o nascimento da criança, Bárbara não se deteve e continuou com os inusitados desejos: “Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá, plantado ao terreno ao lado do nosso” (RUBIÃO, 2010, p.29). O baobá trata-se de uma árvore enorme, o marido achou que uma árvore seria mais simples de conseguir do que um oceano, ledão engano, ao entregar a esposa um galho da árvore do vizinho deixou-a furiosa e para que se redimisse Bárbara pediu que ele lhe comprasse não somente o baobá, mas toda a propriedade do vizinho, com o único objetivo de arrancar a árvore e plantá-la em seu quintal.

Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o tronco grosso. Nele também desenhava figuras, escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que muito me comoveu. Esse foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi. (RUBIÃO, 2010, p.30)

Como esperado, após um tempo a árvore secou e como uma criança, Bárbara se desinteressou por ela. O esposo continuava a fazer de tudo para atender aos desejos da esposa cujo corpo crescia cada vez mais assim como sua ambição. Em vão o marido tentava entender Bárbara e seu amor, mesmo após muita reflexão ele sempre chegava à conclusão que mesmo sendo usado por ela para atender aos seus desejos, ele ainda a amava: “Muito tarde verifiquei a inutilidade dos meus esforços para modificar o comportamento de Bárbara. Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre” (RUBIÃO, 2010, p.30).

A esposa só conseguia demonstrar algum resquício de carinho quando queria algo, certa vez pediu um navio. O marido explicou-lhe que devido sua ambição, a família já não possuía mais tantos recursos e agora eles também tinham que pensar no filho, que ainda era pequeno, um navio custaria muito caro e eles não dispunham de tal valor. Imaginando ter sensibilizado a esposa, o marido se surpreende com o seu desdém pela criança.

Afetuosamente, chegou-se para mim, uma tarde, e me alisou os cabelos. Apanhado de surpresa, não atinei de imediato com o motivo do seu procedimento. Ela mesma se encarregou de mostrar a razão: – Seria tão feliz se possuísse um navio! – Mas ficaremos pobres, querida. Não teremos com que comprar alimentos e o garoto morrerá de fome. – Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo. (RUBIÃO, 2010, p. 30)

Como previsto pelo marido, o dinheiro acabou, o menino chorava de fome e o esposo tão descrente após as atitudes de Bárbara também já não se importava mais com a criança. Sua única esperança era que a esposa emagrecesse diante da falta de alimentos, porém ela continuou engordando cada vez mais e mesmo que “vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçar” (RUBIÃO, 2010, p.31).

A obesidade de Bárbara pode ser entendida como a representação de seu consumismo exacerbado e sem controle, também pode ser vista enquanto algo a ser preenchido. Sua obesidade anormal e a impulsividade descontrolada, clarificam a fraqueza humana e nossos vícios, que podem, na maioria das vezes, refletir tanto no psicológico como na aparência física. Realidade palpável e insólito brilhantemente ligadas na construção narratológica destes autores. “Bárbara” termina com um último pedido:

Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu. Quando descobrir que dirigia os olhos para a lua, larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava [...], mas ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la. (RUBIÃO, 2010, p. 32)

Rubião termina o conto sem um fim claramente especificado, deixando o questionamento sobre a continuidade da história na cabeça do leitor e sobre o destino dos personagens. Bárbara termina sua história com o menor pedido de todos e talvez o mais marcante.

Ambos os contos retratam grandes angústias da alma humana. Veiga, através da ingenuidade infantil faz o paralelo entre a infância e a adolescência, mostrando a pureza do coração das crianças e a exacerbada razão que cobre o olhar dos adultos, impedindo que vejamos os acontecimentos fantásticos com a fé dos pequenos. O rito de passagem apesar de doloroso, é necessário e podemos nos ver representados no episódio da montanha, pois em algum momento da vida, todos olhamos para trás e vemos que finalmente entendemos que deixamos de ser criança.

Em Bárbara, a angústia não é menor, a ganância é o principal sentimento da narrativa. Rubião cria uma personagem sem escrúpulos, que não é capaz de amar nem o próprio filho e só se satisfaz com os bens materiais. O marido, em busca de amor e reciprocidade, realiza todos os desejos da esposa e devotamente faz o impossível para que Bárbara seja feliz.

Personagem geniosa, ambiciosa e egoísta, incapaz de se preocupar com os sentimentos do marido e do filho. Caprichosa e cheia de vontades, passou toda a vida

impondo seus desejos ao marido. Manipuladora, Bárbara se aproveitava do amor submisso do marido para impor suas vontades absurdas ao mesmo.

O marido é construído por Rubião como um personagem totalmente submisso, que resume sua existência a satisfazer os caprichos de Bárbara, em uma busca incessante por seu afeto, ainda que isso lhe custasse a constante renúncia, denotada em sua falta de amor-próprio e resignação incondicional.

Nas análises dos contos a seguir continuaremos a falar de como esses dois autores retratam o âmago da alma humana, suas angústias e principalmente a forma como os seus personagens lidam com elas.

3.2 “ROUPA NO CORADOURO” E “TELECO, O COELHINHO”: QUANDO O MUNDO É UMA ARMADILHA

Dentre tantas incertezas que a vida nos reserva, Camus (2008, p.27) assevera: “um homem é sempre a presa de suas verdades”, e a única certeza que temos é a da morte. De onde ela vem, quando ela vem e porque, são algumas das questões mais comuns no cotidiano das pessoas, consistindo em um dos principais dilemas filosóficos (CAMUS, 2008; CIORAN, 1995).

Todo mundo vive como se ninguém soubesse da morte e, portanto, nunca nos espantaremos o suficiente. Só é experimentado o que foi vivido e o que se tornou consciente. Sendo assim, não existe experiência da própria morte, só se pode falar da experiência de morte dos outros e, com a morte das outras pessoas, vem a perda e, conseqüentemente, o luto em um trabalho psíquico de elaboração dessa perda que provoca respostas emocionais diversas (CAMUS, 2008). De fato, a morte é a única certeza que nos acompanha por toda a vida e da qual queremos nos afastar devido a tantas incertezas que ela causa. Valente e Lopes (2008, p.1) afirmam que “a morte é algo que se espera sem esperar.”

Kóvacs (2002) discorre sobre o tema ressaltando que durante o desenvolvimento o ser humano passa por constantes experiências de perdas como o rompimento da vida intra-uterina, o desmame, perdas relacionadas ao encerramento da infância, da adolescência, da vida adulta e da velhice, entre outras perdas que ocorrem durante todo processo do ciclo vital. A morte como perda é também vivida desde as primeiras separações das figuras parentais, quando os vínculos constituídos foram rompidos.

Pode-se dizer que a todo momento passamos pela experiência de perder, sendo condição permanente e inerente à vida, porém mesmo assim é uma experiência dolorosa. Cavalcanti, Samczuk e Bonfim (2013) salientam que as perdas têm como base comum o valor afetivo que consciente ou inconscientemente é atribuída ao objeto perdido.

Caterina (2007) chama atenção para as diversas representações de morte ao longo do tempo, por meio de ritos, crenças e cerimônias, marcando a trajetória na história humana. A morte foi sendo interpretada sob várias formas como viagem, descanso, alívio, pesar e etc. Na sociedade medieval, dominada pelo Cristianismo, o homem tinha familiaridade com a morte, uma vez que havia uma alta taxa de mortalidade devido a uma série de eventos que causaram a morte em massa tais como peste, fome e a Inquisição, mesclados com a baixa expectativa de vida deste período. Os homens desta época aceitavam a fatalidade, embora existisse o medo de que mortos perturbassem os vivos. Havia o aspecto sombrio relacionado ao respeito ao juízo final, o acerto de contas com Deus, provocando certa inquietude acerca do julgamento e do destino final da existência (CATERINA, 2007).

Por volta dos séculos XVII e XVIII a morte traz a representação realista do corpo humano e sua decomposição, fazendo com que a doença, a velhice e a morte fossem vistas como a erupção da podridão, o julgo do pecado. Já os Séculos XIX e XX começaram a cultivar a imagem viva e a negação da morte através do surgimento de técnicas de embalsamento. Ela ganhou uma nova representação a partir do desenvolvimento da indústria e da ciência, passando a ser associada ao sofrimento, agonia, luta com os poderes espirituais. Sendo assim, a deterioração do corpo já não tem tanto valor em virtude da dor causada pela ruptura da separação da pessoa amada (CATERINA, 2007).

Pode-se dizer que hoje em dia a proximidade com a morte ainda é evitada, negada e a ideia de uma continuação pós-morte é comum em algumas religiões, em uma tentativa de atenuar essa obscuridade, uma vez que dá uma interpretação, um sentido, mas, de modo geral, sempre há uma incógnita: o desconforto e o medo frente a essa característica inerente à vida do ser humano causando tanto sofrimento psíquico, dando espaço ao luto, na tentativa de sanar essa perda. Enlutar-se é um processo de mudança instalado para a elaboração dessa perda a fim de desligar cada uma das lembranças e expectativas relacionadas a esse objeto, principalmente quando não se pode tê-lo de volta sob nenhuma circunstância.

Freud, ao explicar o conceito de luto, em *Luto e Melancolia* (1917), o entende como uma reação à perda de um ente querido ou à perda de alguma abstração, algo que

tome as mesmas proporções, sendo um fenômeno mental natural e que ocorre constantemente durante o desenvolvimento humano. Ainda que as perdas sejam comuns em nossas vidas e como o luto, na interpretação freudiana, é uma reação à perda, ele não é um tipo comum de estresse na vida da maioria das pessoas, pois não é usado para a reação à perda de um guarda-chuva velho, por exemplo. Geralmente é reservado para a perda de uma pessoa, em especial, de uma pessoa amada.

O luto, como discorre Parkes (1998, p. 15), “é a expressão dos vínculos que as pessoas estabelecem uma com as outras [...]”, sendo o luto por morte um acontecimento importante que dificilmente será considerado com superficialidade, portanto, é um processo e não um estado, com uma sucessão de quadros que se mesclam e se substituem.

Freitas (2000), (apud PAIS; JACOB, 2008, p. 1) assevera que “o sentido etimológico da palavra luto significa dor, desafio ou combate entre dois.” Isso gera no homem uma situação estressante oriunda de uma perda não desejada que pode acontecer de forma drástica e inesperada. Sendo assim, o luto obriga o ser humano a passar por um processo de reconstrução, promovendo um desafio emocional e exigindo um processo elaborativo que pode ser ou não bem-sucedido. Para Leader (2011, p. 46) “a ausência nunca é aceita sem raiva”. Segundo esse autor, quando alguém desaparece, nos ressentimos de sua partida, sendo difícil estar de luto quando se mistura sentimentos carinhosos com a raiva por aquela pessoa ter morrido.

Neste trabalho, contudo, não temos a intenção de debruçarmo-nos sobre o mistério da morte e tantos outros que cercam nossa existência, nos atentaremos aos registros dessa passagem e do luto no conto “Roupa no Coradouro” de José J. Veiga. A narrativa se passa no meio rural, que por si só é inóspito, para as crianças ainda mais, já que, na fazenda, desde muito cedo exige-se muito dos menores, sendo atribuídos a eles inúmeras responsabilidades.

Veiga, autor regionalista, traz nesse conto experiências do nosso mundo real retratadas de forma fantástica, sua obra é marcada pela intersecção entre o surreal e o regional. Moacir Amâncio (1982), em sua biografia sobre o autor, afirma que o fantástico em Veiga, se dá através das situações dolorosas e em como o ser humano é capaz de ser resiliente mesmo em circunstâncias insuportáveis. Nesse texto, a morte, o luto, a saudade e as lembranças, transpassarão toda a narrativa veigueana.

Como no conto “Fronteira” analisado anteriormente neste capítulo, o narrador da história é uma criança, um garoto, cujo nome não é revelado. Também, logo no início da

história, notamos que o menino possui inúmeros afazeres, oriundos da ausência do pai, que precisara viajar por alguns dias.

Fui com meu pai até depois da ponte e ajudei-o a tocar os dois cargueiros ladeira acima. Todo o tempo ele ficou falando no que eu devia fazer enquanto ele estivesse fora, obedecer minha mãe em tudo, não deixá-la carregar vasilhas pesadas de água, rachar a lenha que fosse necessária, mas ter muito cuidado para não bater o machado no pé; não demorar na rua quando ela mandasse dar algum recado ou fazer compra, e principalmente não andar de farrancho na beira do rio com outros meninos maiores, porque isso assustava muito minha mãe e ela não podia passar sustos. (VEIGA, 1986, p.95)

Previamente nessa dissertação, já discutimos como as crianças são retratadas nos contos de Veiga, dentro de uma atmosfera opressora, os meninos são sempre incumbidos de grandes responsabilidades e encarando desde muito pequenas as adversidades da vida. Principalmente no ambiente rural, onde os pequenos auxiliam desde cedo na lida da roça. Como visto na citação acima, o garoto recebe a responsabilidade de cuidar da mãe e da casa enquanto o pai estivesse ausente.

Em seguida na narrativa, é revelado que o pai teve que viajar pois a família passava por problemas financeiros, “(...) ele ia apenas tentar a sorte no comércio, o ofício não estava dando, ninguém queria mais fazer ou reformar casa, era só remendo, e meu pai não podia ficar parado. Quando ele voltasse com a mercadoria toda vendida haveria dinheiro para as despesas” (VEIGA, 1986, p.96).

Contudo, as coisas não acontecem como deveriam, o garoto, tomado pela inquietude da infância, não realiza as atividades domésticas, tampouco responsabiliza-se pelos serviços de rua, outrora realizados pelo pai. Sempre quando solicitado pela mãe, o garoto se entretém e acaba se desviando do serviço em favor das brincadeiras.

Quando acabei minha mãe perguntou se eu era capaz de ir em casa de D. Bitá ver se ela podia mandar o dinheiro dos frangos que levava fiado (...). Eu disse que ia quando acabasse de consertar a minha arraia, que perdera o rabo embaraçado em um coqueiro; e que com aquilo de preparar grude, cortar papel e fazer as argolas passei o resto do dia e me esqueci do dinheiro (VEIGA, 1986, p. 96-7).

O menino sempre com alguma desculpa, não cumpre as obrigações e a mãe já adoecida, precisa cada vez mais de sua ajuda. A situação se agrava quando o circo chega na cidade, entretido pelos truques e apresentações, o garoto não compra os remédios para a mãe o que acaba negligenciando seu problema de saúde. Dias depois, muito debilitada a mãe acaba falecendo.

Por conta dos afazeres domésticos e das tantas responsabilidades que são atribuídas ao garoto, ele busca, em suas andanças na rua, recuperar a infância através das

peripécias juvenis. “Pensei que quando o circo fosse embora eu ia ter mais tempo para ajudar em casa, mas aí inventamos de imitar os trapezistas, assentamos o trapézio no quintal de Ciríaco, lá tinha muita corda e laço por causa das vacas que eles criavam (...)” (VEIGA, 1986, p.98).

Deveria então, a culpa ser atribuída ao menino? Que se comportou de forma leviana, ao não cumprir com o que prometera ao pai? Ou seria tal responsabilidade um fardo pesado demais para os ombros do pequeno, que apenas se comportou como uma criança, ao brincar, se distrair e acabar deixando de lado os cuidados e tarefas dados pelo pai. A transferência de responsabilidade do pai, que durante a sua ausência delega ao pequeno uma série de cuidados com a mãe, nos coloca diante da difícil discussão sobre as atitudes do menino.

O pai errou, ao deixar sua família e sair em busca de trabalho e dinheiro para o sustento da família, ou agiu de forma correta, na tentativa desesperada de cumprir sua missão de provedor da casa?

No artigo intitulado: “Um outro lugar para estar: o espaço mágico dos meninos de J. J. Veiga” (2009), do crítico Celso Sisto, o autor pontua que as crianças devem crescer com confiança e felicidade, através da ludicidade que somente a infância possibilita. Ele também discute a forma como Veiga retrata que nem todo menino vivencia em plenitude sua meninice, convivendo mais com a hostilidade dos adultos do que com o próprio mundo infantil.

No conto “Invernada do Sossego” (1986), Veiga traz uma bonita história sobre lealdade e amor. O narrador e personagem principal, é também um menino, que assim como nos outros contos aqui analisados, assumiu precocemente uma postura amadurecida, sem espaço para particularidades do mundo infantil. Na Invernada, Veiga narra que o menino e o irmão também lidam com o doloroso rito de passagem, a morte de um ser querido, o cavalo Balão, que após sua morte, continua vivo nos sonhos e memórias dos meninos. Nesta narrativa, os meninos criam um universo onírico, a própria Invernada do Sossego, para assim, conservarem as lembranças e manterem viva a companhia do amigo Balão.

Em “Roupa no Coradouro”, o narrador presencia a morte da mãe, é praticamente obrigado a enterrar, junto com sua mãe, as lembranças e a saudade. Ele vê dissipar a figura materna que o acompanhava desde o nascimento e com remorso lembra-se de quando ignorou ou descuidou dos pedidos da mãe para que buscasse remédio ou para que fosse atrás de ajuda médica: “Se eu não tivesse parado na porta da venda para ver o mico comer

amendoim eu teria alcançado o Dr. Vergílio ainda em casa.” (VEIGA, 1986, p. 100). Em tal ponto da narrativa, a vida e a realidade se mostram duras e o garoto encara a morte, com todas as dores e a tristeza que ela traz.

No dia seguinte depois do enterro nós estávamos na varanda conversando, D. Ana tinha trazido uma bandeja de café com bolo, meu pai só tomou o café e fumava sem parar, suspirando a todo instante. Meu tio Lourenço estava lá, tinha vindo para o enterro, e não parava de falar na sua lavoura, no trabalho que estava tendo com os camaradas, na casa nova que começou a fazer mas teve de parar por falta de um bom carapina, o que arranhou bebia muito e não ligava ao serviço. Aí ele convidou meu pai para passar uns tempos no sítio e ajudar nas obras, seria bom para mim também (...) (VEIGA, 1986, p.104)

Assim como no conto “Fronteira”, inesperadamente, o menino precisa crescer e amadurecer. Seus ombros infantis não resistiram ao peso das responsabilidades adquiridas quando o pai partiu em viagem. No entanto, agora, a criança não teria escolha. Após a morte da mãe, o pequeno precisaria ter consciência e se preparar para a nova realidade que enfrentaria ao lado do pai. “Nessa “passagem para”, os meninos de J. J. Veiga estão a crescer. E todas as aventuras apontam sempre para esse rito de passagem, esse deslocamento da vida infantil e a entrada numa outra fase, menos infantil” (SISTO, 2009, p. 165 grifos do autor).

Após o velório, o menino se dá conta de que não veria a mãe novamente e caí em lágrimas:

[...] eu ia pensando como era que ia ser a nossa vida sem mamãe. Eu sabia que ela estava morta, eu tinha visto levarem o caixão com ela dentro, mas não queria acreditar que nunca mais eu ia vê-la. Nunca mais. Nunca mais. Nunca mais. Repeti as palavras em pensamento, elas doíam dentro de mim mas eu queria sofrer, era só o que eu podia fazer por minha mãe agora. (VEIGA, 1986, p. 105-106)

Intrigante pensar que Veiga, talvez, tenha predileção pelas crianças como personagens principais pois estas, apesar de lidarem com os mais difíceis percalços da vida em suas histórias, conseguem manter dentro de si um olhar bondoso e ingênuo para com o mundo e os outros. Desprovidos do egoísmo e das imoralidades dos adultos, as crianças seguem o caminho natural da vida. Ao final do conto, o garoto evoca a imagem saudosa da mãe:

Foi aí que eu vi as roupas estendidas na grama, vestidos, blusas e saias de minha mãe que ela mesma deixara ali para corar. O luar batia nas roupas e as clareava com estranha nitidez. A blusa de bordado que minha mãe usava em dias de calor, a saia de rosas que D. Ana achava bonita. Foi como se eu a visse pela casa varrendo e limpando, ou na cozinha mexendo as panelas, sempre empurrando os cabelos para traz com o dedo grande para não tocálos com a mão engordurada (VEIGA, 1986, p. 105).

A narrativa veigueana, explora o tão penoso rito de passagem da morte, no conto de Murilo Rubião analisado a seguir também nos depararemos com ela, mas retratada em uma nova roupagem, porém seguindo a mesma tendência de Veiga, acontecimentos surpreendentes retratados com tamanha naturalidade que nos causam estranheza. Rubião todavia, trará nossa leitura para o cenário urbano, contrapondo-se ao meio rural de José J. Veiga.

Na contemporaneidade, enquanto indivíduos componentes da sociedade estamos e somos atravessados por pessoas distintas, nos interrelacionamos o tempo todo. Ao contrário de José J. Veiga que possui predileção pelo espaço rural ao ambientar seus contos, Murilo Rubião mostra-se um autor cosmopolita, sua narrativa se passa, majoritariamente, na cidade. Vista por muitos como o campo das realizações, a metrópole, o espaço urbano torna-se o ambiente para as metamorfoses do coelho Teleco. Metamorfose esta que é tema recorrente nas obras do contista mineiro e constitui o tema central da narrativa, bem como desta análise.

Rubião, faz da metamorfose elemento essencial para o aparecimento do fantástico em sua narrativa. Segundo a biologia, ramos da ciência que estuda a vida e os organismos vivos, a metamorfose é um processo de desenvolvimento que ocorre em grupos específicos de animais. Em suma, é a transformação da larva ou de um animal em estágio larval para um indivíduo adulto. Diferentemente dos mamíferos, grupo ao qual os seres humanos pertencem, que possuem um desenvolvimento direto, ou seja, mantêm a mesma estrutura ou aparência do nascimento até a fase adulta, os animais que possuem a metamorfose em seu ciclo sofrem alterações extremas em seu aspecto.

De acordo com o Dicionário Houaiss (2011) metamorfose, além do significado natural atribuído a área das ciências biológicas, é em seu sentido figurado “mudança completa de uma pessoa ou uma coisa”, e ainda acrescenta ao significado do verbo metamorfosear, “transformar-se, alterando a natureza, a forma, o caráter”.

Em outro contexto, baseando-se no significado da palavra em seu sentido figurado, a metamorfose é um constituinte inato a natureza humana. Se fizermos um estudo aprofundado da história das sociedades, observaremos que tanto no individual como no coletivo e também em setores como economia, ciência e política a metamorfose, a mudança foi e é um recurso utilizado pelos seres humanos.

Amanhã não seremos os mesmos de hoje, tampouco somos hoje os mesmos de ontem, em relação aos sentimentos, ao tempo e ao nosso corpo. Trata-se de um

movimento natural nas relações humanas, para garantir que seremos aceitos no ambiente em que estamos e darmos continuidade a nossa sobrevivência.

Nesse contexto, David Le Breton, em seu livro *A sociologia do Corpo* (2007) discorre:

A configuração dos sentidos, a tonalidade e contorno de seu desenvolvimento são de natureza não somente fisiológica, mas também social. A cada instante decodificamos sensorialmente o mundo transformando-o em informações visuais, auditivas, olfativas, táteis ou gustativas. [...] Cada comunidade humana elabora seu próprio repertório de acordo com a sensibilidade e os acontecimentos que marcaram sua história pessoal. (LE BRETON, 2007, p. 7)

No artigo “A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião” (2006), Santos fala sobre a metamorfose como um importante ingrediente nas composições literárias, estando presente desde a literatura grega até as obras contemporâneas, mas ressalta que em Rubião, sua presença se dá em lugares diferentes.

No geral, através dos poderes de fadas, bruxas e gênios a metamorfose se dá nas histórias fantásticas, sem ser questionada pelos leitores, pois nessas histórias a magia já está implantada no nosso inconsciente. Rubião, através de seres comuns e do ambiente urbano, nos surpreende trazendo como essência das metamorfoses as angústias inatas a nossa sociedade.

O espaço escolhido pelo autor é o espaço urbano moderno, aquele que comporta todos os problemas da dita civilização: marginalização, medos, violência, burocracia e desamores. É dentro desse espaço e dessa disposição para a vida que brota o fantástico. (SANTOS, 2006, p. 7)

Como mencionado nos parágrafos anteriores, o indivíduo serve-se do corpo como ferramenta de comunicação e interação, de acordo com o local onde está inserido, adequando-se a diferentes situações, para se tornar naquele momento, pertencente aquele determinado grupo. No conto “Teleco: o coelhinho”, as metamorfoses de Teleco nos levam a grandes conflitos sobre a natureza do personagem, como analisaremos a seguir.

Teleco, é o único personagem capaz de se metamorfosear, todavia, há também transformações nos demais personagens, não físicas, como no coelho, mas em relação aos sentimentos, o apreço que se torna raiva e indiferença durante a narrativa. Desde o início da narrativa, Teleco busca uma maneira de iniciar um diálogo com o narrador: “— Moço, me dá um cigarro? A voz era sumida; quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças. O importuno pedinte insistia: — Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?” (RUBIÃO, 2010, p. 36).

Após esse diálogo, é revelado ao leitor que se tratava de um coelho: “Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um

pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente” (RUBIÃO, 2010, p. 36), o pequeno estranhamento que nos é causado quando nos deparamos com um coelho na praia pedindo um cigarro, rapidamente é substituído pela naturalidade com que Rubião retrata a cena, a perplexidade é substituída pela crença no evento insólito, Jorge Schwartz, estudioso deste autor, assevera:

Em Murilo Rubião, o fantástico está no cotidiano. Ausência de rupturas bruscas na sequência narrativa ou de efeito de suspense no leitor. Acontecimentos referencialmente antagônicos e inconciliáveis conciliam-se tranquilamente pela organização da linguagem. Dragões, coelhos e cangurus falam, mas não há mais o clássico “enigma” a ser desvendado no final. (SCHWARTZ, 1974, p. 08)

Como descrito pelo próprio narrador e citado acima, a voz de Teleco era quase um sussurro, sua gentileza fez com que o homem cedesse ao pedido, tal afirmação nos leva a refletir que provavelmente, o coelho estava tomado por uma enorme aflição, pois vivia em um meio no qual ninguém lhe dava ouvidos. Até mesmo o nosso próprio narrador, cogita a ideia de escorraçá-lo e só dá ouvidos ao animal após sua insistência e após perceber que do que se tratava. Não somente a voz de Teleco comove o homem, mas também sua aparência.

O coelho acostumado com a indiferença, ao encontrar alguém que lhe ouvisse, não poupou palavras, o narrador, piedosamente e sensibilizado pela situação do animal, após ouvir sua história acolhe-o em sua casa como se fossem velhos conhecidos:

Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. Ou, para ser mais exato, somente o coelhinho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas (...). Ao fim da tarde, indaguei onde ele morava. Disse não ter morada certa. A rua era o seu pousado habitual. Foi nesse momento que reparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiedei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho. (RUBIÃO, 2010, p. 36)

O coelho, antes feliz ao contar suas histórias transmuta-se em tristeza quando questionado sobre seu lar, somente após perceber o olhar do ser que o narrador compadece-se. Pode-se perceber a repetição da palavra “olho”, durante o conto de Rubião, o autor chama nossa atenção para as possibilidades e sentimentos que podem ser revelados através do olhar na literatura. Segundo Alfredo Bosi, em *O enigma do olhar* (2007, p. 10): “O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento.”

Bosi aborda o olhar como ser mutante, podendo passar por várias transformações e representar milhares de sentimentos: “Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é

o caso, por exemplo, de ponto de vista. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite definidor, ora é emotivo ou passional.” (BOSI, 2007, p. 10). No conto de Rubião, tanto o olhar de Teleco como o dos outros personagens são narrados de forma significativa a fim de que possamos interpreta-los mais a fundo.

As metamorfoses do olhar também são analisadas e estudadas na obra de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos* (1997), segundo os autores:

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como o observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 653)

A visão mostra-se como o sentido mais eloquente na narrativa muriliana, por meio dela o narrador conta-nos a história de forma vívida, fazendo com que o leitor consiga imaginar e experienciar aquela situação. Através do olhar de Teleco, vemos a transformação do narrador, após o acolhimento do coelho em sua casa, nos é apresentada uma outra figura, o homem, antes intolerável, que queria dar pontapés no animal, mostra-se uma pessoa bondosa e compassiva. Rubem Alves, em seu texto *A pipa e a flor* (2006), reitera nossas preposições sobre a magnitude do olhar:

Quem não entende pensa que todos os olhos são parecidos, só diferentes na cor. Mas não é assim. Há olhos que agradam e acariciam a gente como se fossem mãos. Outros dão medo, ameaçam, acusam, e quando a gente se percebe encarados por ele, dá um arrepio ruim pelo corpo. Tem também os olhos que colam, hipnotizam, enfeitiçam... (ALVES, 2006, p. 15)

Ainda durante a conversa na praia, Teleco diz: “a versatilidade é o meu fraco [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 36). Após esta fala, revela-se como ser metamorfo, transforma-se em girafa e ainda conta que a noite tornaria-se cobra ou pombo. Morando juntos, o narrador descobre no coelho uma gentileza surpreendente, sempre agradando ao próximo, ajudando velhos e brincando com crianças na rua e aos que não gostava divertia-se em assustá-los sob a forma de tigre ou leão, “[...] era o amigo dócil, que nos encantava com inesperadas mágicas.” (RUBIÃO, 2010, p. 37)

Teleco é um personagem com múltiplos talentos, que entretanto eram utilizados na busca contínua de sua aceitação pelo próximo, era sagaz e esperto, pois sabia o momento certo de se transmutar/metamorfosear para conquistar o que almejava, entretanto, seu talento e sagacidade, tornam-se seus maiores algozes, uma vez que a obsessão por se transformar em humano e o uso desregrado de suas faculdades

culminaram em uma tragédia. Até que ponto vale a pena o sacrifício de toda uma vida em busca de aceitação, amor, ou aquisição de bens materiais?

Logo após algum tempo morando juntos, veio a primeira desavença, um dia Teleco aparece em casa com uma namorada, Tereza, agravando a situação estava metamorfoseado em um canguru, vestindo roupas velhas e com um óculos de metal no rosto, “As roupas dele eram mal talhadas, seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário.” (RUBIÃO, 2010, p. 37). O narrador ao questioná-los sobre a situação é interpelado pelos dois e pela crença fiel de que Teleco era um homem, em carne e osso.

A partir desse dia, o coelho, agora crédulo de que era homem, respondia pelo nome de Barbosa, e o narrador vivem em constante conflito. Intensificando a má convivência, Barbosa leva Tereza para morar com eles o que transforma o convívio na residência insuportável, pois o narrador vê-se apaixonado por Tereza. “Sem dúvida, linda. Durante a noite, na qual me faltou o sono, meus pensamentos giravam em torno dela e da cretinice de Teleco em afirmar-se homem.” (RUBIÃO, 2010, p. 38).

Neste ponto, nosso narrador muta-se novamente em um homem rude como no início da narrativa. Deixa-se manipular aceitando a permanência de Barbosa e Tereza em sua casa por estar apaixonado por ela. Sua passividade e falta de iniciativa, terminam movidos também, pela paixão que sentia por Tereza. Fora capaz de suportar os desaforos de Teleco/Barbosa, com o objetivo de conquistar o amor da dama. Certos “quereres”, quando desmedidos, podem ser alcançados embora custem a aniquilação de outras possibilidades melhores, que devido a obsessão não são identificados. O narrador em um ato incerto pede Tereza em casamento, após a negativa as provocações dentro de casa se tornaram ainda maiores.

Agarrei o canguru pela gola e, sacudindo-o com violência, apontava-lhe o espelho da sala: — É ou não é um animal? — Não, sou um homem! — E soluçava, esperneando, transido de medo pela fúria que via nos meus olhos. À Tereza, que acudira, ouvindo seus gritos, pedia: — Não sou um homem, querida? Fala com ele. — Sim, amor, você é um homem. Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles. Eu me decidira, porém. Joguei Barbosa ao chão e lhe esmurrei a boca. Em seguida, enxotei-os. (RUBIÃO, 2010, p. 39-40)

Teleco, em sua obsessão pela aceitação do outro, que só poderia ser efetiva quando ele se tornasse humano, perde o único amigo que tinha, o único que lhe dera ouvidos e atenção. Em linhas gerais, assim como em “Bárbara”, conto muriliano analisado previamente neste trabalho, podemos identificar em ambas narrativas, questões como a obsessão das personagens, que perseguiram a todo custo seus objetivos, Bárbara com suas aspirações absurdas, no plano material, e o narrador/marido no plano sentimental, através

do apagamento total de sua autoestima, e amor-próprio. Teleco e sua obsessão pela aceitação do outro, que poderia ser efetiva, quando ele se tornasse humano.

Barbosa se tornara um famoso mágico na cidade, mas após uma tragédia em um circo que culminou na morte Tereza, volta sob a forma de um cachorro a casa do narrador: “Estava, uma noite, precisamente colando exemplares raros, recebidos na véspera, quando saltou, janela adentro, um cachorro. Refeito do susto, fiz menção de correr o animal. Todavia não cheguei a enxotá-lo. — Sou o Teleco, seu amigo —” (RUBIÃO, 2010, p. 40).

Após o incidente, Teleco não conseguia mais controlar suas transformações:

Pelos cantos, a tremer, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados. Gaguejava muito e não podia alimentar-se, pois a boca, crescendo e diminuindo, conforme o bicho que encarnava na hora, nem sempre combinava com o tamanho do alimento. Dos seus olhos, então, escorriam lágrimas que, pequenas nos olhos miúdos de um rato, ficavam enormes na face de um hipopótamo. (RUBIÃO, 2010, p. 40-41)

No início do conto, inocente, a vã tentativa de Teleco de agradar a todos e a busca desenfreada do que vem do outro, ou do que vem de fora, não é capaz de satisfazer o vazio de si e incapaz de reconhecer seu próprio eu. O coelho após as angustiantes metamorfoses, alcança sua tão esperada transformação, finalmente torna-se humano, porém acaba falecendo após tamanha agonia nos dias decorridos. “Na última noite, apenas estremeia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta.” (RUBIÃO, 2010, p. 41).

O ser humano, possui inúmeras maneiras e alternativas de manifestar-se e interagir de acordo com o meio que o cerca. Em “Teleco: o coelhinho”, seu desfecho permite-nos concluir que não há esperanças para os homens, por mais que Teleco transforme-se em divergentes animais jamais será aceito, mesmo possuindo um bom coração. Sua pureza do início do conto é maculada pelas imperfeições inerentes aos homens. Teleco, vê-se sem chance ou possibilidades de sair de sua condenação, jamais seria humano.

3.3 “DIÁLOGO DA RELATIVA GRANDEZA” E “O PIROTÉCNICO ZACARIAS”: TEMOS MUITO E NÃO TEMOS NADA

Esta análise nasceu da reflexão sobre a ficção de José J. Veiga dentro dos moldes da literatura fantástica e do realismo maravilhoso. Veiga (1915-1999), “goiano do pé rachado” e nascido nas fazendas entre os municípios de Corumbá e Pirenópolis, transitou

por diversas profissões, cidades e países, o que lhe permitiu trazer para os textos histórias de personagens verossimilhantes, com vestígios da vida no campo e sua simplicidade.

As raízes rurais Veiga serviram-lhe, então, de inspiração para suas histórias. Sua região natal propiciou marcas inolvidáveis em seus contos, seja através de adjetivos como, longínquo e isolado, seja nos hábitos rurais que permeiam os romances, como a pescaria, a caçada, os rios e currais, elementos presentes em quase todas as obras de Veiga e que remetem celeremente ao cenário goiano. A voz do narrador também é um importante elemento composicional, os traços de oralidade fazem com que o leitor fique preso nos corriqueiros eventos cercados de magia e mistério, próprias das contações de histórias do sertão.

Em relação à literatura brasileira da última metade deste século, inclusive, Veiga dificilmente poderia ser enquadrado em uma das escolas literárias, mas, geralmente, figurou na corrente absurda ou fantástica, juntamente com Murilo Rubião, Ignácio Loyola de Brandão, entre outros. Em sua ficção, a realidade é construída sob um padrão coerente, com temas recorrentes, situações, recursos estilísticos, símbolos e personagens reconhecíveis ao leitor, ou seja, o leitor consegue acompanhar a ascensão do personagem conforme a narrativa avança. Para Campedelli (1982), diferentemente de obras fantásticas como, por exemplo, Harry Potter, ou Frankenstein, as obras de José J. Veiga não carregam o fantástico como centro da narrativa, mas como um recurso para alcançar o realismo: a partir de elementos exagerados, ocorre a identificação, que permite o crescimento do leitor juntamente com o personagem.

As temáticas abordadas pelo autor são carregadas por sua vivência pessoal, como observa Souza:

A seleção de temas é marcada por uma vivência pessoal, enriquecida desde o lirismo da infância até às mágoas provocadas pelos sistemas de poder tirano. Esse universo conturbado e, paradoxalmente, lírico é feito por uma linguagem próxima do falar cotidiano. Por uma elaboração cuidadosa, J. Veiga transporta seus leitores a universos estranhos e familiares, ora como quem recorda um menino e suas peripécias de “dor de infância”, ora como um quase adolescente que começa a entender os interditos do mundo administrado, ora como uma voz-quase-câmera a mostrar um filme de desmandos que já vimos (SOUZA, 1990, p. 21).

A realidade narrativa de José J. Veiga é, então, construída pela contraposição entre o cotidiano e o insólito, e, por meio do insólito, o autor problematiza os conflitos cotidianos, e mesmo que de forma excêntrica, traz a reflexão sobre as limitações do ser humano e da condição absurda do homem em seu mundo. Para Dantas (2003),

se toda percepção da realidade é relativa, é necessário ao personagem veigueano um retorno a si mesmo para a compreensão do que lhe é exterior. A ele só é concedido o desvendamento do real se questionar sua posição, de modo que o conflito narrativo ganha contornos metafísicos. (DANTAS, 2003, p. 128)

Realidade relativa, essa, demonstrada no conto “Diálogo da relativa grandeza”, em que Veiga apresenta Doril, personagem principal, que percebe, ao observar um louva-a-deus, a sua insignificância em relação à presença no mundo material, e não a falta de importância que algo possa vir ter. É possível considerar, então, que tudo depende da perspectiva com que se analisa, sentindo-se pequeno em relação à imensidão do universo. Neste caso, o insólito irrompe sobre o cotidiano, na forma de reflexão, resultando na apreensão de uma realidade absoluta.

Não coincidentemente, o conto é intitulado “Diálogo de relativa grandeza”, que pode, literalmente, ser descrito por esse trecho do conto:

Ele preferiu continuar olhando o louva-a-deus. Soprou-o de leve, ele encolheu-se e vergou o corpo para o lado do sopro, como faz uma pessoa na ventania. O louva-a-deus estava no meio de uma tempestade de vento, dessas que derrubam árvores e arrancam telhados e podem até levantar uma pessoa do chão. Doril era a força que mandava a tempestade e que podia pará-la quando quisesse. Então ele era Deus? Será que as nossas tempestades também são brincadeira? Será que quem manda elas olha para nós como Doril estava olhando para o louva-a-deus? Será que somos pequenos para ele como um gafanhoto é pequeno para nós, ou menores ainda? (VEIGA, 1974, p. 47)

Tudo é relativo, uma vez que depende somente daqueles que estão observando. Na visão de Doril, ele poderia ser considerado Deus se comparado ao louva-a-deus (não coincidentemente o animal escolhido para acompanhar Doril em sua jornada de descoberta: aquele que louva a um ser superior), pois Doril estava criando uma ventania tão forte que o pequeno animal se curvou, não descartando a relação de submissão entre o “Deus” Doril e o “inseto” inerte pela sua incapacidade de reagir a uma força tão massiva.

Porém, a relação de grandeza descrita no título não se refere somente ao animal indefeso que interage com Doril, mas também é descrita na relação entre Doril e sua irmã. A partir da ingenuidade dos personagens, Veiga trabalha a reflexão incômoda que cerceia o conto: a percepção da própria condição do homem. De um lado, os diálogos, inofensivos, iniciam com pequenas correções de português, como “Millton” no lugar de “Mirto”, “me dar” ao invés de “mindar”, “diferente”, e não “deferente”, de outro lado, o nível de grandeza inesperada, descrito pela fala de Diana: “Onde você aprendeu isso?”, e, quando ele disse que descobriu, foi totalmente desacreditado, pois, aos olhos dela, o

irmão não possuía a capacidade da descoberta e, por conta disso, seria descreditado com a alegação daquilo tudo ser invenção.

Para além, o autor traz, ainda personagens e falas infantis, ambos localizados na fronteira entre os universos cotidiano e insólito. Para Dantas:

A relatividade de valores é clara nesta relação: para o adulto racionalista, a infância é fantástica, assim como o universo adulto é negativamente insólito para a criança, que procura refúgios [...] nos quais pode exercer o poder de uma nova ordenação da realidade. Se a apreensão do absurdo gera o amadurecimento, o personagem infantil é privilegiado por estar entre suas próprias referências infantis e o universo adulto, de modo que para ele é inevitável o desvendamento da dualidade do real. (DANTAS, 2003, p. 129)

A característica de escrita de Veiga para utilizar linguagem infantil ao explicar assuntos mais complexos se aplica magistralmente aqui, pois o autor consegue discutir, por exemplo, teoria atômica ao se referir ao micuim. Para Prado (2009),

destaca-se a relação de conflito entre as perspectivas infantil e adulta ao vislumbrar o mundo, de modo que se a criança percebe as surpresas que o cotidiano proporciona, o adulto as generaliza e banaliza, para mantê-las dentro do habitual. Na maioria dos casos, vê-se que, na perspectiva do narrador, a percepção adulta do mundo é até mesmo desvalorizada. (PRADO, 2009, p. 5)

Nessa perspectiva, quando Doril diz: “Onde é que o tamanho dos bichos começa, e onde acaba?” e depois diz “E se a Terra é um bicho grandegrandegrande e nós somos pulgas dele?”, na primeira fala, a resposta é: átomo, já que, se o pensamento se limitar ao ensino médio, por exemplo, em que é aprendido que o átomo é a unidade básica da matéria, tudo é feito de átomos. Porém, se átomos são as unidades básicas da matéria, como é que ficam os elétrons, nêutrons e prótons que formam o átomo?

Ainda assim, Doril não quer uma resposta científica, ele quer uma resposta lógica, e ele dá a melhor resposta de todas: tudo é relativo. Isso fica claro quando Diana diz: “Sei disso não. Invisível é micuim, que a gente sente, mas não vê”, e ele responde “E você pensa que micuim não vê micuim?”. A partir da linguagem infantil, que não se aplica à teoria subatômica, Veiga apresenta o vivo: um elétron veria outro elétron, e, dessa forma, não seria tão pequeno. Quando Doril cita o “bicho grandegrandegrande”, é possível que o contrário também seja válido, já que tudo é relativo.

Ao final do conto, é possível considerar que, na obra, a fantasia e a imaginação se concretizam, alcançando o fantástico, uma vez que, mesmo que Doril tenha entendido o que viria a ser perspectiva e relatividade, pela própria visão de criança, ele não sai do seu papel de grandeza, uma vez que o ocupa. A partir do momento que Doril percebe que “pode ser Deus, se comparado ao louva-a-deus”, e de já ter sido desacreditado pela irmã,

ele continua sendo “Grande”, pois o pau que o feriu no tornozelo não o machucou, já que era um simples pau de fósforo; a bacia velha passou a ser uma simples tampa de cerveja; o rego d’água, um fio de linha; o balde furado, um dedal com alça; as escadas viraram dentes do pente; sua casa se transformou num caixotinho de giz, e sua mãe passou a ser do tamanho de uma formiga.

Essa concretização da fantasia e da imaginação demarcam a presença do fantástico em “Diálogo da relativa grandeza”, já que, concordando com Cesarani (2006), encontra-se, aqui:

exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (CESERANI, 2006, p.72)

Se assim o é, vale reiterar, sobre o insólito e o realismo mágico, entrelaçado à linhas tênues do fantástico, nos contos de J. J. Veiga, que o que lhes confere estranhamento está ligado ao olhar lançado à realidade, seja de credulidade ou de niilismo cego, já que tanto um radicalismo quanto outro evoca o estranho para dentro da narrativa. A partir do conto “Diálogo da relativa grandeza”, foi possível avaliar, portanto, como o insólito se apresenta na narrativa do autor, e o quanto são fundamentais o espaço e os aspectos que as fazem ser identificadas como pertencentes ao Realismo Mágico.

Findadas as considerações sobre a obra de Veiga, passemos agora para a análise do conto “O pirotécnico Zacarias” foi publicado originalmente em 1947 na coletânea de contos *O ex-mágico* e foi republicado duas vezes, a primeira no livro *Os dragões e outros contos* em 1965 e a segunda, e última versão, no livro *O pirotécnico Zacarias*, de 1974, quando o próprio conto intitulou a coletânea.

Logo no início do conto, somos apresentados a Zacarias, personagem principal que intitula o conto e é o narrador dos eventos dessa narrativa. Zacarias conta-nos sua história a partir da noite em que sofreu um acidente fatal em uma rodovia, narrando o fatídico incidente que o levou a morte e os acontecimentos de sua vida antes e após a triste circunstância que fora submetido.

Assim como Machado de Assis em seu clássico romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* de 1881, Murilo Rubião através do também “defunto autor”, instaura o fantástico no conto. Brás Cubas, personagem principal da obra machadiana, conta sua história de forma espontânea e com muita naturalidade, como se sua nova condição

propiciasse tal situação sem grandes questionamentos ou confrontos com a realidade, como vemos na introdução do romance:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar 64 diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 2011, p.19)

Brás Cubas chega a comparar sua condição com a de Moisés, cujas memórias também se encontram registradas nos textos bíblicos, no trecho acima comprovamos que o narrador lida com sua morte de forma tranquila e natural. Tal naturalidade é vista também na narração de Zacarias, o morto se dirige ao leitor e conta plenamente sua história, sem que isso gere estranheza ou a sensação do absurdo em nós. A conjuntura fúnebre na qual nosso narrador se encontra, instaura insolitamente toda a configuração da narrativa.

Assim como em todos os outros contos, Rubião começa sua narrativa com referências bíblicas, as epígrafes do *Antigo Testamento*, ao contrário do que se pensa, as citações bíblicas não tem a intenção de ressaltar o aspecto religioso da obra ou a própria religiosidade do autor, “[...] embora as epígrafes sejam de origem cristã, o pensamento é pouco cristão, não há lugar para a salvação” (SCHWARTZ, 1988, p. 9-10). Elas possuem na verdade, esclarecimentos ou aspectos mais profundos dos contos como aponta Goulart (1995). Tomemos como exemplo o conto “A cidade” (1947), que já fora previamente mencionado neste trabalho e que conta a história do personagem Cariba, um turista que acaba sendo preso em uma cidade muito estranha. A epígrafe que precede o conto foi retirada do livro do Eclesiastes, capítulo 10, versículo 15: “O trabalho dos insensatos afligirá aqueles que não sabem ir à cidade” (p.33), podemos associar o “trabalho dos insensatos” à polícia daquele local, que de forma truculenta, trata o forasteiro Cariba, “aquele que não sabe chegar à cidade”. A epígrafe pode ser entendida como resumo da obra e ajuda na interpretação do conto, já que seu enredo baseia-se no autoritarismo da polícia diante de um homem inocente.

As epígrafes na obra muriliana instigam e ajudam a assegurar o fantástico dentro da narrativa, é importante ressaltar que sua leitura prévia pode nos parecer desconexa com o texto, mas se retornarmos após a leitura do conto perceberemos a conexão que o autor estabeleceu entre as citações bíblicas e o conto. Acerca das epígrafes de Murilo Rubião, Goulart (1995) afirma:

Não há dúvida de que essa leitura das epígrafes dos contos murilianos tem sua operacionalidade, de vez que ajudam a iluminar os textos. Todavia, o processo nos parece algo sofisticado, pois trabalha com mecanismos bastante elaborados, do ponto de vista discursivo. Essa é a razão que nos leva a pensar num procedimento mais ao nível da compreensão do texto de cada epígrafe para, em seguida, estabelecer o confronto com o texto da narrativa propriamente dita. (GOULART, 1995, p. 82).

No conto aqui analisado, a epígrafe escolhida pelo autor foi extraída do livro de Jó, capítulo 11, versículo 17: “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva”. A princípio, como em vários outros contos, ela nos pode parecer desligada da interpretação da narrativa, mas na verdade representa uma espécie de síntese do conto. Jorge Schwartz ainda acrescenta:

A tensão dos tempos projeta-se também no campo formal: isolada no branco da página, ela assume uma autonomia aparente, mas, na verdade, depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que lhe segue. É neste jogo de convergências semânticas e formais que as epígrafes têm existência. (SCHWARTZ, 1981, p. 4)

Zacarias, nosso narrador, em suas primeiras palavras já nos antecipa sobre a temática de sua história: “Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja essa pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (RUBIÃO, 2010, p. 14). Um mistério nos envolve também nessa passagem, não se sabe ao certo o que aconteceu, Zacarias teria realmente morrido? Ou apenas desapareceu?

Também é importante destacar que durante o conto, o narrador alterna-se entre a primeira e a terceira pessoa. No início essa intercalação de pessoas do discurso faz-nos subentender que não se trata de uma história sobre si, mas sim, sobre outra pessoa, afinal de contas o personagem Zacarias estava morto. Somente nos parágrafos seguintes do conto percebemos que se trata do próprio defunto contando sua história.

As opiniões sobre o paradeiro e sobre o que poderia ter acontecido ao pirotécnico são divergentes e cercadas de incerteza, até que o próprio Zacarias começa a apresentar-se as pessoas como morto. A realidade incontestável rui e torna-se uma realidade insólita, pois Rubião coloca-nos diante da situação de um narrador morto. A narrativa muriliana nos oferece a impossibilidade daquele acontecimento, a inviabilidade de qualquer explicação, a morte do pirotécnico ainda nos é um mistério.

Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão

existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado. (RUBIÃO, 2010, p. 14)

Neste trecho, algumas hipóteses sobre o acidente que levou à morte de Zacarias são levantadas. Para os formadores da primeira, o pirotécnico está vivo e o narrador se trata de algum parecido, porém a forma como o trecho é narrado nos desperta certas indagações: “o morto tinha apenas alguma semelhança comigo”. Novamente a narração em terceira pessoa nos faz hesitar, o morto e o vivo são a mesma pessoa? Mas, afirmando que está morto, como poderia estar vivo? Quem é o nosso narrador? É realmente Zacarias? A única coisa que podemos afirmar com segurança é que realmente há um cadáver.

A segunda delas trata-se da opinião dos “mais supersticiosos”, os quais acreditavam que estaria vagando por aí a alma penada do finado Zacarias. Outra vez o emprego da terceira pessoa do discurso nos coloca novamente sob o questionamento: Zacarias é o narrador? E por fim, outros afirmam que o pirotécnico está realmente morto e a pessoa que afirma ser Zacarias, é apenas alguém muito parecido. Seguidamente ao trecho citado acima, o narrador nos revela um fato incontestável: “Uma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado” (RUBIÃO, 2010, p. 14) e ainda acrescenta: “A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente.” (RUBIÃO, 2010, p. 14).

Mas por fim, acaba confessando sua real condição e definitivamente resolve o mistério: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (RUBIÃO, 2010, p. 14). Apesar de solucionada a questão sobre a morte, o mistério ainda paira sobre o conto. No trecho anterior o narrador afirma que morreu mas ainda consegue fazer tudo que fazia em vida, mais uma vez nos deparamos com as contradições nesta narrativa.

Outra característica marcante e que merece destaque nesta análise é o uso e o jogo que Murilo Rubião faz com as cores, a policromia é um aspecto constante durante toda a narrativa. Para compreendermos melhor a simbologia das cores e sua função no conto recorreremos novamente à obra de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o *Dicionário de Símbolos* (1997), “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro [...] Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.” (RUBIÃO, 2010, p. 14-15).

A respeito da sequência de cores citada no conto inferimos que há uma ligação entre elas, sobre isso, os autores apontam que:

[...] exprimem o desapego aos valores desse mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus, i.e., em direção ao *ouro* que virá ao encontro do branco virginal, durante sua ascensão no azul-celeste. Reencontra-se aí, portanto, valorizada positivamente pela crença no Além, a associação das significações mortuárias do azul e do branco. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 109, grifos do autor).

Quanto ao verde, outra cor que o pirotécnico também menciona, através da obra de Chevalier e Gheerbrant (1997) inferimos que se trata de uma tonalidade situada entre o azul e o amarelo e que é resultado das interferências cromáticas dessas duas cores, segundo os autores: “conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 43).

Em relação ao amarelo: “intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 40) e complementam: “[...] essa cor das espigas maduras do verão já anuncia a do outono, quando a terra se desnuda [...]. Ela é, então, a anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte. Ao fim, o amarelo se torna um substituto do negro” (p. 41).

Sobre a simbologia do preto os autores afirmam:

O preto é cor de luto; não como o branco, mas de uma maneira mais opressiva. O luto branco tem alguma coisa de messiânico. Indica uma ausência destinada a ser preenchida, uma falta provisória. [...] O luto preto, por sua vez, é, poder-se-ia dizer, o luto sem esperança. *Como um nada sem possibilidades, como um nada morto depois da morte do Sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem nem mesmo a esperança de um futuro, ressoa interiormente o preto [...].* O luto negro é a perda definitiva, a queda sem retorno ao Nada [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.740-741, grifos do autor).

Por fim, a última cor mencionada por Zacarias é o branco, acerca de sua simbologia:

[...] ele significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico. Mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. [...] É uma cor de *passagem*, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 141, grifo do autor).

Em suma, a representatividade das cores para o conto é muito importante, Rubião anuncia o fim do personagem através da gradação de cores. Parte do azul que representa o vazio, trespassa pelo verde que é fruto da ambiguidade entre azul e amarelo, morte e vida, tal verde transmutasse em amarelo, que por fim, se transforma em preto, a morte.

O pirotécnico ainda narra a mistura de seu sangue, que segundo Chevalier e Gheerbrant (1997) pode ser considerado como “o veículo da vida”, com as demais cores: “[...] 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...” (RUBIÃO, 2010, p. 15).

Anteriormente afirmei que as cores eram merecedoras de destaque nesta análise, além das nuances criadas pelo autor ao descrever a morte de Zacarias, nos lembremos que a pirotecnia, profissão de nosso personagem principal, se trata da arte de produzir ou manipular explosivos, objetivando a produção de cores e efeitos. A narração da morte torna-se através das cores um espetáculo multicolorido, um show pirotécnico.

Ao contrário do que estamos acostumados, morte e vida andam de mãos dadas nessa narrativa muriliana, misturadas na misteriosa realidade do pirotécnico. Essa dicotomia faz parte de Zacarias e mesmo que os outros personagens e nós leitores duvidemos, “vemos como o próprio narrador-protagonista concilia as possíveis oposições que levam a eliminar as ambigüidades decorrentes de sua situação, fazendo paradoxalmente da ambigüidade a estabilidade da narrativa” (SCHWARTZ, 1981, p. 64).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme visto ao longo do trabalho pudemos comprovar a nossa hipótese inicial, que tratava sobre a dificuldade na leitura e interpretação das narrativas insólitas reflexo dos nossos próprios temores internos.

Como previsto desde a elaboração do projeto, conseguimos concluir nosso trabalho alcançando os objetivos pretendidos. Ressaltando a importância da literatura fantástica para jovens e adultos. Conseguimos destacar e ampliar as discussões em torno da teoria desse gênero e de sua vertente, o realismo mágico. Também exploramos a importância da América Latina na construção dessa literatura e como esta se perpetuou pelo mundo e pelo Brasil.

Apesar de estar presente em nossa literatura desde o final do século XIX, o fantástico não pertence ao grupo de manifestações literárias mais pesquisadas e propagadas na academia brasileira. Batalha (2011) traz em sua obra uma possível explicação para esse fato:

[...] a presença do gênero, quase que subterrânea, pautou-se por uma produção cultural de resistência à estética realista, tomada como canônica, durante um largo período da nossa vida literária. Ao considerarmos as nossas histórias da literatura e antologias, damos-nos conta de que, de um modo geral, o fantástico foi muito pouco examinado e frequentemente subestimado pelos críticos e praticantes da literatura em nosso país, que manifestavam uma propensão majoritária para a literatura documental, voltada para a consolidação de uma concepção substancialista de nacionalidade. Ora, no âmbito de uma cultura literária tão fortemente vinculada a uma concepção realista e naturalista de ficção, não seria surpreendente que o espaço reservado a uma literatura que se caracteriza precisamente pela construção ficcional da “sobrenaturalidade” e de uma “suprarrealidade” fosse deixada de lado. (BATALHA, 2011, p.11, grifo da autora)

Como já destacamos nesse trabalho, foi somente após o *boom* latino americano que autores como Julio Cortázar e Gabriel García Márquez começaram a figurar no cenário literário mundial. No Brasil, Murilo Rubião foi um dos beneficiados pelo *boom*, seu primeiro livro fora publicado aproximadamente vinte anos antes deste evento e graças a ele ganhou maior visibilidade e passou a ser reconhecido pela crítica.

Como também fora pretendido em nossos objetivos, analisamos os seis contos selecionados à luz da literatura fantástica e do realismo mágico. O ser humano possui inúmeras fases e formas de interagir com os outros, com o ambiente e com si mesmo, buscamos refletir aqui sobre essas formas de interação, sobre os ritos de passagens e as angústias inerentes a nós.

Os hiatos e mistérios deixados por Rubião e Veiga, intencionais ou não, não permitem que estabeleçamos juízos sobre suas narrativas. Nós, leitores, não poderemos e nem pretendemos afirmar seguramente as reais intenções destes autores. Nessa análise, coube a mim, como estudiosa da literatura, propor reflexões sobre a obra em suas entrelinhas. Ambos autores apresentam metáforas sobre as perturbações da existência humana, abordando nossas existências individuais e coletivas. “O efeito insólito provoca no leitor a sensação de estranhamento, detém sua atenção e o força a uma leitura ideológica” (SCHWARTZ, 1988, p. 12).

A literatura fantástica, nos contos analisados, cumpriu seu principal papel e presenteou-nos na prática com sua definição, a fuga da zona de conforto. Veiga e Rubião levaram-nos a diferentes lugares, cidades, fazendas, estradas e montanhas, e proporcionaram a experiência de diferentes sensações e até mesmo identificação com seus personagens.

“Individualismo, solidão e indiferença”. O rito de passagem solitário da infância para a vida adulta, o saudosismo do cuidado que recebíamos quando criança e a dor por assumir todas as responsabilidades que a maioria traz consigo. Quantos de nós já não esperamos e lutamos por um amor não correspondido como o marido da gananciosa Bárbara? Engana-se também quem pensa que nunca foi como Bárbara, almejando impossibilidades para a própria realidade.

“Quando o mundo é uma armadilha” e por mais que queiramos agradar a todos, nos encaixar em todos os lugares e sermos aceitos onde quer que estejamos como o pobre Teleco, infelizmente sabemos que por mais que tentemos, ao máximo como o coelho, se trata de algo impossível. A busca pela terrível aceitação pode nos levar a nossa própria ruína.

Ruína essa que o garoto que perdeu a mãe experienciará pelo resto de seus dias, carregando dentro de si uma parte da culpa pela doença da mãe. Entre dever e prazer, a diversão falou mais alto e as consequências chegaram. Tal responsabilidade talvez fosse grande demais para seus “ombros infantis”, que não foram capazes de suprir a ausência do pai tomando para si suas obrigações.

“Temos muito e não temos nada”, Doril e Zacarias, diferentes formas de ver o mundo. Doril e a irmã Diana enxergando distintas dimensões e proporcionalidades. Zacarias, nosso narrador defunto contando sobre o seu espetacular show pirotécnico e como se deu sua trágica partida.

Ao fim dessa pesquisa resta-nos a certeza do caráter humanizador da literatura, seja ela fantástica ou não. Consideramos a literatura, especialmente a literatura fantástica, como a ferramenta que tem o poder de transformar o indivíduo. Ela estimula nossa criticidade e faz-nos enxergar novas maneiras de encarar o mundo e os acontecimentos, ajuda-nos a reconhecer nosso papel na sociedade, afinal a literatura é uma forma de expressão do ser humano, que cria novas realidades e transcende espaço e tempo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. **A pipa e a flor**. 15ª ed. São Paulo: Loyola, 2006.
- AMÂNCIO, Moacir. **J. J. Veiga**. Seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Minas, assombros e anedotas. In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Cia. das Letras, p. 141-165, 1987.
- _____. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: **Outros Achados e Perdidos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, p. 6-11, 1981.
- _____. **O seqüestro da surpresa**. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 abr. 1998. Disponível em: < www.murilorubiao.com.br> Acesso em: 20 mar. 2021.
- ARÊAS, Vilma; FURUZATO, Fábio Dobashi. Uma poética da morbidez (posfácio) In: **O homem do boné cinzento e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, p. 99-108, 2007.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leila Perrone-Moisés. 6ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- _____. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca-SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. Machado de Assis: o enigma do olhar. In: **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRANCO, Isabel Rute Araújo. **A recepção do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea**. Lisboa: 2008. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/4640/1/A%20RECEP%c3%87%c3%83O%20DO%2>

0REALISMO%20M%81GICO%20NA%20LITERATURA%20PORTUGUESA%20CONTEMPOR%82NEA%20%28Isabel%20Ara%3%bajo%20Branco%29.pdf

CALLIGARIS, Contardo. **A adolescência**. 2.ed. São Paulo: Publifolha, 2009.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPEDELLI, Samira; AMÂNCIO, Moacir. **J. J. Veiga**. São Paulo: Abril Educação. Coleção Literatura Comentada, 1982.

CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARDOSO, João Batista. **Uma mapa da história sobre o mapa da ficção**. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Cia General de Ediciones, S.A. Mexico: 1967.

_____. **A literatura do maravilhoso**. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CATERINA, M. C.. Módulo 28: **O Luto**: Perdas e Rompimento de vínculos, 2007. Disponível em: http://www.apvp.com.br/v1/Artigos/Apostila_Luto_Perda.pdf. Acesso em 30 de março de 2022.

CAVALCANTI, A. K. S.; SAMCZUK, M. L.; BONFIM, T. E. **O conceito psicanalítico do luto**: uma perspectiva a partir de Freud e Klein. *Psicólogo em Formação*, ano 17, n. 17, jan./dez. 2013.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CIORAN, E. M. **Breviário de decomposição**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CORTÁZAR, Julio, **Del cuento breve e sus alrededores**. In:

www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm

_____. **El sentimiento de lo fantástico** in: www.juliocortazar.com.ar

DANTAS, Gregório Foganholi. **O insólito na ficção de José J. Veiga**. Sínteses – Revista dos Cursos de Pós-Graduação. Vol. 8. p. 123-133, 2003.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. Regionalismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, p. 415-433, 2010.

DOLTO, Françoise. **A causa dos adolescentes**. Aparecida: Idéias & Letras, 2004.

ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, p. 393-414, 2010.

FREITAS, Neli Klix. **Luto materno e psicoterapia breve**. São Paulo: Summus, 2000.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. Discursos do Metaempírico. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). **O Fantástico na Arte Contemporânea**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 51–57, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 15 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Os anormais**: curso no Collège de France. (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).

FREUD, S. Luto e Melancolia. In: **Coleção das Obras Psicológicas Completas de S. Freud**. Rio de Janeiro: Imago, Vol. 24, p. 249-265, 1996.

GARCIA, Flávio. **Aspectos “insólitos” em “A cidade”, de Murilo Rubião**.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.; tradução de Mariano Ferreira, apresentação de Roberto da Matta. 4. Ed. Petrópolis, Vozes, 2013.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

- _____. **Fantástico e realidade social em Murilo Rubião.** Suplemento Literário de Minas Gerais. Especial Murilo Rubião. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, p. 12-15, 2006a.
- _____. **As traições da linguagem.** Estado de Minas, Belo Horizonte, Pensar, p. 3, 2006b.
- _____. **A corrosão do real na obra de Murilo Rubião.** Disponível em: <<http://www.ich.pucminas.br/posletras/Producao%20docente/Audemaro/Murilo%20Rubiao%20-%20A%20corrosao%do%20real.pdf>> Acesso em: 16 out. 2021.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss** da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose.** Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- KÓVACS, M. J.. **Morte e Desenvolvimento humano.** 4º ed. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2002.
- LAFETÁ, João Luís. **A Dimensão da Noite e outros ensaios.** Antonio Arnoni Prado (Org.). São Paulo, Duas Cidades / Ed. 34, p. 79, 2004.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. **O que é imaginário.** São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LEADER, Darian. **Além da depressão: novas maneiras de entender o luto e a melancolia.** Rio de Janeiro: BestSeller, 2011.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo.** Petrópolis: Vozes, 2007.
- LINS, Osman. **Avalovara.** Apres. Antonio Candido. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- LOURENÇO, Daiane da Silva e MOURA, Wilson Rodrigues. **A Função do Fantástico nos Contos de Murilo Rubião.** IV EPCT. 2009.
- MONTEIRO, Maria do Rosário. **A Simbólica do Espaço em: O Senhor dos anéis.** Lisboa: Livros de areia. 2010.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos.** São Paulo: Cultrix, 2004.

- MORAES, Marcos Antônio de. (Org.) **Mário e o pirotécnico aprendiz**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.
- MYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. **José J. Veiga**. De Platiplanto a Torvelinho. São Paulo: Atual, 1988.
- PARKES, Colin Murray. **Luto**: estudos sobre a perda na vida adulta. 3 ed. São Paulo: Summus, 1998.
- PRADO, Antonio Arnoni (Org). **Atrás do mágico relance**: uma conversa com J.J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- PRADO, Priscila Finger do. **O absurdo no limiar do cotidiano**: Melhores contos de J. J. Veiga.
- RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. **Dossiê**: narrativa e realismo PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 05 N. 01 – jan/jun 2009.
- ROCCA, Pablo. Uma família secreta: Kafka e Murilo Rubião. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, p. 4, 1º. jul. 2006, Pensar.
- RUBIÃO, Murilo. **Obra Completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SAGUIER, Rubén Bareiro. Encontro de culturas. In: UNESCO. **América latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, p. 3-24, 1979.
- SANTOS, Luciane Alves. **A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião**. Nau Literária, Porto Alegre, n. 2, jul./dez., p. 1-14, 2006.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. Fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Literatura de testemunho**: os limites entre a construção e a Da ficção. Revista do Mestrado em Letras da UFSM. JANEIRO/JUNHO 1998. PUC-São Paulo.
- SCHULER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: A Poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO, Murilo. **O convidado**. 4. ed. São Paulo: Ática, p. 6-13, 1988.

_____. **O fantástico em Murilo Rubião.** Revista Planeta, São Paulo, no. 25, set. 1974. Disponível em: < www.murilorubiao.com.br > Acesso em: 22 fev. de 2022.

_____. **Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico (posfácio)** In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos.** São Paulo: Cia. das Letras, p. 101-110, 2006.

SISTO, Celso. **Um outro lugar para estar: o espaço mágico dos meninos de J. J. Veiga.** In: Revista Travessias. v. 3, nº 3. Cascavel: 2009. p. 149-166. Disponível em: <http://erevista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3431/2726>. Acesso em: 25 de janeiro de 2021.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. **Um olhar crítico sobre nosso tempo.** Uma leitura da obra de José J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro.** 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. Maria Clara C. Castello. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VALENTE, T. Z.; LOPES, C. M. B. **A perda Simbólica e a perda real: luto materno.** Salão de Extensão e Cultura 2008 – Estabelecendo diálogos, construindo perspectivas. Disponível em: http://anais.unicentro.br/sec/isec/pdf/resumo_59.pdf. Acesso em 24 de março de 2022.

VEIGA, José J. **A estranha máquina extraviada.** 15. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **A hora dos ruminantes.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

_____. **Objetos turbulentos: contos para ler à luz do dia.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. **Os cavalinhos de Platiplanto.** Contos. 16ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

_____. **Os cavalinhos de Platiplanto.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015

_____. **Os melhores contos de J. J. Veiga.** 2. ed. Seleção de J. Aderaldo Castello. São Paulo: Global, 1990.

_____. **Sombras de reis barbudos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015c.

WERNECK, Humberto. **A aventura solitária de um grande artista (prefácio).** In: RUBIÃO, Murilo. **A Casa do Girassol Vermelho e outros contos.** São Paulo: Cia. das Letras, p. 7-10, 2006.