

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS**

MATEUS SENNA FAVERO

**AS METAMORFOSES ALEGÓRICAS NOS CONTOS INSÓLITOS
TELECO, O COELHINHO E ALFREDO, DE MURILO RUBIÃO**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA

2015

MATEUS SENNA FAVERO

**AS METAMORFOSES ALEGÓRICAS NOS CONTOS INSÓLITOS
*TELECO, O COELHINHO E ALFREDO, DE MURILO RUBIÃO***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras Português/Inglês, do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação e Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida

CURITIBA

2015



TERMO DE APROVAÇÃO

AS METAMORFOSES ALEGÓRICAS NOS CONTOS INSÓLITOS *TELECO, O COELHINHO E ALFREDO*, DE MURILO RUBIÃO

por

MATEUS SENNA FAVERO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi apresentado em _____ de julho de 2015 como requisito parcial para a obtenção do título Licenciada em Letras Português/Inglês. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Rogério Caetano de Almeida
Prof. Orientador

Membro titular

Membro titular

AGRADECIMENTOS

Ao mestre Rogério Almeida, pelos ensinamentos e exemplo. À minha família. Aos amigos, os quais sabem que são. À vida, por sê-la.

Que nem um carro guiado na estrada da vida
Sem farol, no deserto das trevas perdidas.

(Racionais MC's, 2002)

RESUMO

FAVERO, Mateus Senna. 54 páginas. **As metamorfoses alegóricas nos contos insólitos *Teleco, o coelho e Alfredo*, de Murilo Rubião**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português/Inglês) – Universidade Federal do Paraná – Paraná. Curitiba, 2015.

O projeto tem o objetivo de correlacionar as teorias da literatura fantástica e os estudos filosóficos sobre alegorias em Murilo Rubião, escritor brasileiro. O primeiro texto comentado no projeto sobre o fantástico é *Introdução à literatura fantástica*, onde Tzvetan Todorov analisa os elementos que compõem um texto fantástico. O estudioso búlgaro conclui que o aspecto mais importante a ser considerado numa narrativa fantástica é a "hesitação" entre "estranho e maravilhoso" - o real e o irreal. No entanto, a prosa de Rubião não se encaixa em Todorov, principalmente por seus personagens não se surpreenderem diante de situações inusitadas envolvendo criaturas grotescas, maravilhosas ou extraordinárias. Este fato demonstra a complexidade do tema, o que levou a pesquisa para novos e diferentes conceitos de literatura fantástica. Passando pelo realismo mágico, os estudos chegaram a uma nova expressão para a literatura fantástica, sem medo, dúvida e hesitação: o Insólito Banalizado. Esta teoria é apresentada pelo pesquisador Flavio Garcia, em seus estudos sobre Murilo Rubião. Nos textos onde o Insólito banalizado aparece sempre há fortes evidências de alegorias por trás dos enredos. Por esta razão, o estudo de Walter Benjamin sobre Barroco e alegorias também aparece na investigação, uma vez que acreditamos que a literatura fantástica pode ser uma forma estética da manifestação alegórica.

Palavras-chave: Insólito. Alegoria. Murilo Rubião. Fantástico.

ABSTRACT

FAVERO, Mateus Senna. 54 pages. **The allegorical metamorphosis in the insólitos tales *Teleco, o coelhinho* and *Alfredo*, of Murilo Rubião.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português/Inglês) – Federal Technology University – Parana. Curitiba, 2015.

The Project has the intent of correlate the theories of Fantastic literature and the philosophical studies about allegories in Murilo Rubião's, a Brazilian writer, texts: *Introduction to fantastic literature*, where he analyses the elements which compose a fantastic text. The Bulgarian bookish concludes that the most important aspect to a narrative be considered fantastic is the "hesitation" between "stranger and wonderful" – real and unreal. However, the prose of Rubião does not fit into Todorov's study, mainly for his characters do not get astonish before unusual situations involving grotesque, wonderful or extraordinary creatures. This fact shows the complexity of the theme, which took the research to new and different concepts of Fantastic literature. Passing through magical realism, the studies came to a new expression for the Fantastic literature without fear, doubt and hesitation: the *Insólito Banalizado*. This theory is presented by the searcher Flavio Garcia, in his studies about Murilo Rubião. In the texts where *Insólito banalizado* appears there are always strong evidences of allegories behind the plots. For this reason, Walter Benjamin's study about Baroque and allegories is also in the research, once we believe that Fantastic literature can be an aesthetic way to allegory manifestation.

Keywords: Insólito. Allegory. Murilo Rubião. Fantastic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	111
1.1 O FANTÁSTICO	111
1.2 O DESLIZAMENTO AO INSÓLITO.....	166
1.3 A ALEGORIA E O INSÓLITO.....	188
2 RUBIÃO, O ESCRITOR (DO) INSÓLITO	255
2.1 TELECO, O COELHINHO – O ENREDO E O INSÓLITO.....	276
2.2 ALFREDO – O ENREDO E O INSÓLITO	322
3 A ALEGORIA	377
3.1 TELECO, O COELHINHO – A ALEGORIA	388
3.2 ALFREDO – A ALEGORIA	466
CONSIDERAÇÕES FINAIS	511
REFERÊNCIAS	533

INTRODUÇÃO

As narrativas de cunho fantástico ganham notoriedade com escritores como E. T. A. Hoffman, Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant. Outros autores, como Lovecraft, também se utilizaram do termo e das características fantásticas para escreverem suas obras. No entanto, a literatura fantástica sempre foi muito abrangente, fazendo com que diversos aspectos fossem incluídos no gênero: desde o grotesco, passando pelo maravilhoso, e até mesmo o sobrenatural.

Com o passar do tempo, a expressão ficou ainda mais aberta, gerando diversas discussões acerca do que poderia ou não ser considerado literatura fantástica. A partir de pesquisas bibliográficas é possível notar que o gênero não se solidificou, muito pelo contrário, foi evoluindo. Por isso, novas definições como *Estranho* e *Maravilhoso*, como nos apresenta Tzvetan Todorov; o *Realismo maravilhoso* ou *Realismo mágico*, como são definidos grandes escritores latino-americanos – Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortázar - chegando ao insólito banalizado – tendo como grande representante Franz Kafka, e, no Brasil, Murilo Rubião, esse de quem analisaremos dois contos. Cada momento da literatura do insólito, do sobrenatural, do fantástico, teve um porquê, ou seja, suas manifestações nas narrativas não foram vãs. Tzvetan Todorov, por exemplo, diz que o fantástico aparece como forma de deixar o leitor em dúvida entre o mundo real e a imaginação. Já Lovecraft, assume o fantástico como maneira de causar o medo. Mais a frente, no século XX, Franz Kafka e Murilo Rubião se utilizam de manifestações insólitas em suas prosas como forma de substituição: ao invés de desmascararem uma reflexão ou pensamento, os autores os transpassavam por seus escritos, através de elementos narrativos insólitos e realísticos. Dessa maneira, podemos perceber como a literatura do insólito perpassou funções, possibilidades e estilos, chegando a essa última, a de substituição, logo, à de alegorização.

A alegoria, por sua vez, será debatida aqui em seu cunho artístico. Por muito tempo renegada na história da arte, era tida como forma de empobrecer ou explicitar uma reflexão por meio de imagens, ou seja, era considerada mera ilustração de pensamentos. No entanto, a partir dos estudos de Walter Benjamin, que analisa as alegorias do período barroco alemão, apresenta-se uma nova visão a respeito da alegoria. Ela poderia, enfim, como já propusera Heidegger, ser parte importante da

obra de arte, justamente por atrelar forma e conteúdo, capaz de dar à obra uma dubiedade estética.

O trabalho a seguir, dividido em três partes, pretende mostrar essa modificação da literatura fantástica através da história, até sua chegada ao insólito banal; apresentar teorias referentes à alegoria e sua relação com a literatura; demonstrar, por dois contos de Murilo Rubião, a presença do insólito e da alegoria em comunhão nas narrativas.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 O FANTÁSTICO

O fenômeno do fantástico tem existência longínqua na história da arte, tendo inspirações semelhantes às do grotesco e do surrealismo. Uma vez que o termo “fantástico” apresenta variações conceituais e é empregado a partir de diversas características – as quais também se enquadram em outros gêneros/ fenômenos – serão apresentados, primeiramente, os estudos mais utilizados e aceitos a respeito do tema, para, posteriormente, buscarmos relações e outras definições que recaem sobre visões mais abrangentes, que permitem expressões variadas do sobrenatural, do estranho, do maravilhoso, enfim, do fantástico.

Na literatura, a maioria dos estudos acerca do fantástico parte da teoria do búlgaro Tzvetan Todorov, que em *Introdução à literatura fantástica* faz um apanhado geral do fenômeno na história da literatura ocidental. Todorov apresenta aos leitores e estudiosos do fantástico um breve, porém robusto, esquema das formas e manifestações do gênero, atribuindo-o um papel de mediador de mundos, uma vez que fica (ou ficaria) entre o que chama de “estranho” e “maravilhoso”:

Estranho puro	Fantástico-estranho	Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso-puro
---------------	---------------------	------------------------	------------------

O esquema acima é o proposto pelo autor no livro *As estruturas narrativas*, para explicar o fenômeno fantástico e seus, como ele mesmo os chama, “gêneros vizinhos”: o estranho e o maravilhoso. O fantástico deve ser sentido em nosso mundo natural, quando, embebido por um ambiente comum, desprovido de magia e sua respectiva verossimilhança (como no caso dos contos de fada), o leitor e as personagens da trama se deparam com algum acontecimento que lhes pareça sobrenatural, “inexplicável pelas leis deste mundo natural” (TODOROV, 2011, p. 150). Se tal incerteza, ao desenrolar da narrativa, conclui-se como ilusão dos sentidos ou fantasia da mente, então personagem e leitor encontram-se no terreno do *estranho*: o susto que, posteriormente, ganha explicação racional, ou seja, torna-se explicável pelas leis naturais de nosso mundo. Já ao deparar-se com um

acontecimento igualmente duvidoso, mas que se revele além das possibilidades do mundo como o conhecemos e, apesar disso, apresente uma explicação para os fatos ocorridos, quando o leitor aceita que os acontecimentos narrados têm características irrealis e sobrenaturais, temos, então, o *maravilhoso* como força motriz da narrativa.

Ora, se a incerteza, levada a um fechamento adequado às leis naturais, restringe-se ao campo do estranho, e a incerteza, aceita a partir de uma explicação sobrenatural, decai no maravilhoso, o fantástico, para Todorov, fica obrigatoriamente no meio desses dois conceitos. E como seria tal meio? Qual elemento do estranho e do maravilhoso alimenta-os mutuamente? A dúvida. O fantástico é a dúvida perante um acontecimento sobrenatural sem explicação (plausível ou não), assim como propõe Todorov, “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2011, p. 148). Vale ainda dizer que, para que o fantástico não sucumba a explicações estranhas ou maravilhosas, os artifícios narrativos devem fazer com que personagem e leitor unam-se em uma verossimilhança que abranja ambos os mundos (ficcional – da personagem - e real – do leitor), caso contrário, o fantástico facilmente se esvairia numa leitura infantil ou demasiada racional da obra literária, como nos diz Todorov: “‘Quase cheguei a acreditar’: eis a fórmula que melhor resume o espírito do fantástico. A fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2011, p. 150).

Ainda enfatizando a relação de leitor, obra e personagem, o estudioso atenta para um “modo de leitura” essencial para o que chama de literatura fantástica:

É importante precisar desde logo que, assim falando, temos em vista não tal ou tal leitor particular e real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (da mesma forma que está implícita a de seu narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão que os movimentos das personagens. (TODOROV, 2011, p. 152)

Temos aí amostra da importância, para Todorov, do leitor na criação do elemento fantástico na narrativa. Em sequência, faz-se importante a observação a respeito da credulidade desse leitor perante os elementos e fenômenos aparentemente sobrenaturais do enredo ao qual está integrado, não sendo permitido a ele uma leitura alegórica (de substituição) ou mesmo poética (de comparação) das figuras e acontecimentos apresentados. Quanto a isso, temos em Todorov:

Ele (o leitor) se situa ao nível da interpretação do texto. Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais, mas onde o leitor nunca se interroga acerca de sua natureza, pois sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico. A situação inversa se observa em poesia. O texto poético poderia ser frequentemente julgado fantástico, se se pedisse à poesia que ela fosse representativa. (...) O gênero fantástico é pois definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões na narrativa. (TODOROV, 2011, p. 151 e 152).

Todorov nos sugere, pois, a não-interpretação a fundo do fantástico, caso contrário, este penderia à poesia ou mesmo às fábulas que, segundo o autor, demonstram facilmente seu caráter alegórico e simbólico, culminando na descrença perante o sobrenatural e, conseqüentemente, interferindo na “função de leitor” no gênero.

Fato é que o termo *fantástico* apresenta-se, também, num sentido amplo, abrangendo formas diversas e antiquíssimas de narrativas. Todorov analisa autores que escreveram até o século XIX e admite sua pesquisa apenas nesse corte temporal, dizendo que o fantástico puro, proveniente da hesitação, teve seu ápice até a data comentada e que, a partir do século XX, aparece um fenômeno o qual podemos chamar fantástico moderno. Para discorrermos sobre esse seguimento, daremos voz a outras pesquisas e análises.

No estudo intitulado *O fantástico*, de Selma Calasans Rodrigues, por exemplo, encontramos um panorama mais diversificado das definições e funções do gênero fantástico na narrativa, começando pela terminologia da palavra:

O termo fantástico (do latim phantasticu, por sua vez do grego phantastikós, os dois oriundos de fantasia) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real. (RODRIGUES, 1988, p. 9)

Neste breve e inicial excerto do texto de Rodrigues, notamos certo afastamento do fantástico-puro de Todorov: o fator *hesitação* não é mencionado. A definição encontrada pela professora pende para o onírico, o racionalmente impossível, logo, capaz de aparecer somente em território artístico. Isto de forma alguma quer dizer que aqui a teoria de Todorov é refutada, mas sim expõe outras possibilidades de definições do fenômeno fantástico na literatura. Como já dito anteriormente, os estudos do professor búlgaro dizem respeito a textos escritos até meados do século XIX, o que nos leva a aceitar sua proposta de fantástico enquanto

hesitação entre real e ilusório, estranho e maravilhoso, uma (muito bem avaliada e respeitada) entre outras mais pesquisas relacionadas ao tema, sendo essas possíveis em textos posteriores à data a qual Todorov restringe sua análise. No entanto, antes de abirmos o leque de definições, instigado pelo texto de Rodrigues e demais estudos a serem apresentados, comentemos ainda as convergências do trabalho da professora com a literatura fantástica de Tzvetan Todorov.

Rodrigues apresenta-nos, no tópico *O fantástico questionado*, a leitura de parte do conto *A casa deserta*, de E.T.A Hoffmann. Ao perpassar as cenas do enredo e discuti-las, Rodrigues comenta o contexto histórico da produção (século XVIII), a forte presença do racionalismo e a paradoxal popularidade do fantástico na literatura, o qual, segundo a autora, “deve ser tanto quanto possível colocado dentro de um quadro de verossimilhança” (RODRIGUES, p. 10. 1988), ou seja, a narrativa e seus elementos devem, primeiramente, propor ambiente equilibrado, de aceitação, para que, durante o processo narrativo, o mesmo seja quebrado, de pouco em pouco, para gerar, enfim, o fenômeno fantástico, a partir do que a autora chama *ambiguidade*, essa gerada por aquilo que Todorov tanto estima, a hesitação:

O texto oferece um diálogo entre razão e desrazão, mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa *hesitação* que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambiguidade. (RODRIGUES, 1988, p. 11)

Vemos que a professora Selma Rodrigues, apesar de não citar o nome de Todorov, segue sua cartilha, ao falar do papel do leitor na narrativa, assim como ao acentuar a importância da tal ambiguidade (hesitação) perante o verossímil ou inverossímil, ambiguidade essa passível de ser considerada o escopo da literatura fantástica sugerida por Todorov – enredos que, em espaços verossímeis, introduzem elementos supostamente sobrenaturais para que o leitor e as personagens, guiados pelo narrador, deparem-se com uma instigante dúvida a cada tentativa de explicação. Veremos, adiante, como, a partir do século XX, a narrativa fantástica se reinventa.

Ao passo que a arte, de uma maneira geral, foge das amarras clássicas, a literatura, como componente dessa arte, também o faz. Na prosa ou poesia, os esquemas e estruturas, que até então regiam a boa literatura, começam a ser desafiados, contrariados, e o “gênero fantástico” acaba por se incluir nessas

mudanças. Se antes o fantástico buscava a dúvida entre o maravilhoso e o estranho, estruturado em uma narrativa de mistério, envolto por sombras e muitas vezes associado a temas macabros e malignos, no século XX o gênero passa a receber novos enredos e propostas, fato que nos leva às tantas divergências de definição entre o fantástico e outros fenômenos que abrangem temáticas e estilos similares. Quanto a essa mudança, Rodrigues cita o romance de Gabriel García Marquez:

O discurso narrativo de García Marquez transita do verossímil ao inverossímil sem interrupção, sem questionamento. Às vezes, ao contrário, o mais trivial fato será narrado com o espanto que deveria ser dispensado à narrativa do bizarro. (RODRIGUES, 1988, p. 12)

Neste trecho, Rodrigues comenta algo interessante, o transitar “do verossímil ao inverossímil sem interrupção”, a inserção do maravilhoso ao espaço comum a leitor e personagens, mas com um detalhe importantíssimo: esse elo não causa ambiguidade, hesitação ou mesmo dúvida; ele é parte do real da obra, o que podemos chamar de *verossimilhança interna*. Rodrigues também se utiliza da definição e comenta essa mudança de paradigma:

No texto de García Marquez não há explicação: os atores se encontram integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de *verossimilhança interna*. (RODRIGUES, 1988, p. 13)

Essa demonstração do que Rodrigues chama de “Universo fantástico” nos traz a um novo patamar da literatura fantástica, que subverte a definição todoroviana e não se encaixa nos tais gêneros vizinhos, uma vez que o verossímil se faz inverossímil, e vice-versa.

A estreita relação entre o fantástico clássico, o estranho, o maravilhoso, o suprarreal e até mesmo o grotesco leva-nos, ao estudarmos os fenômenos na literatura moderna, a um novo termo mais genérico: o insólito. No entanto, a generalização é necessária, dado o hibridismo de gênero e fenômenos. Ao demonstrar a teoria do fantástico de Todorov, ligado à hesitação, bem como as palavras de outros estudiosos, que conectam o fantástico ao negativo, ao suprarreal, buscamos demonstrar de que maneira a obra do escritor a ser analisado, Murilo Rubião, foge de muitos padrões das propostas acima comentadas, fazendo necessária uma leitura e pesquisa ainda mais densa e repleta para tentar *tampar buracos* criados pelo universo insólito dos contos do autor mineiro.

A expressão “tampar buracos” é utilizada por Júlio Cortázar, no capítulo *O sentimento do fantástico*, de seu livro *Valise de cronópio*. Cortázar comenta um breve ocorrido cotidiano, no qual se depara com seu gato, Teodoro, a admirar o nada, ou, como ele acredita, o fantástico. A partir do pequeno caso, o autor discorre brevemente a respeito disso que chama “sentimento do fantástico”, alegando que o *fantástico*, como entidade, se faz presente em nossa vida, no real, e que a partir dele as criações artísticas emanam. Vejamos o seguinte trecho:

Não há fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso o julgamos fantástico. Já se terá adivinhado que como sempre as palavras estão tapando buracos. (Cortázar, 2013, p. 178)

Para o escritor argentino, autor de muitas narrativas de cunho fantástico e insólito, o *sentimento do fantástico* não é totalmente definível, opinião que nos sugere *níveis de fantástico*. Cortázar fecha sua fala dizendo que o fantástico em sua forma mais poderosa parece ser aquele que quer “nos tirar dos eixos”, que é tão fantástico que passa a ser parte integrante da natureza de nossas vidas: insólito.

Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto que não nos escandalizamos diante das rupturas da ordem. (...) Se em qualquer esfera do fantástico chegássemos a essa naturalidade, Teodoro já não seria o único a ficar tão quieto, pobre animalzinho, olhando o que ainda não sabemos ver. (CORTÁZAR, 2013, p. 179)

Eis que, partindo da fala de Cortázar, retomamos o que comentou a professora Selma Rodrigues. O que Cortázar chama naturalidade, perante o sobrenatural, nas narrativas é o insólito: a mescla de real e fantástico, sem hesitação, sem questionamento. O escritor argentino, no entanto, usa a palavra “surpresa”, essa que nos relembra a hesitação. No trecho acima, vemos que Cortázar sugere a surpresa corriqueira, que não mais causa reboliço, mas que é integrada ao comum.

1.2 O DESLIZAMENTO AO INSÓLITO

Flávio Garcia, no artigo *O insólito na narrativa ficcional*, faz uma retomada histórica dos diversos gêneros que, de alguma forma, estão relacionados ao insólito e fantástico. Para Garcia, acontecimentos insólitos se dão em narrativas

maravilhosas, estranhas e fantásticas e a distinção de cada gênero se dá através de componentes estruturais das narrativas.

Essas marcas internas, esses traços distintivos, essas diferenças podem ser verificadas a partir da estruturação das narrativas, implicando a construção do narrador – hetero, homo ou autodiegético –, do narratário – explicitado ou não na própria narrativa, chamado ou não se posicionar – e das demais personagens – integradas pacificamente ou não com eventos narrativos. (GARCIA, 2007, p.2)

Para distinguir os gêneros, Garcia cita a estudiosa Irlemar Chiampi, que difere o fantástico e o realismo maravilhoso, uma vez que o primeiro “contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão(...)” (CHIAMPI *apud* GARCIA, 2007, p. 11), enquanto o segundo “desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito (...)”. Chiampi diz que o realismo maravilhoso também se difere do maravilhoso puro por não ter intenção de substituir o real pelo imaginário, mas sim uni-los, como diz Garcia, “onde sólido e insólito se completam, se fundem e, mesmo, se confundem.”. Auxiliado pela característica híbrida de real-maravilhoso, o gênero, segundo Chiampi, tem força suficiente para retomar o fenômeno de “Heimliche”, o estranhamento freudiano, “o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão do racionalismo” que “supera a estrita função estético-lúdica que a leitura individualizante da ficção fantástica privilegia” (CHIAMPI *apud* GARCIA, 2007, p. 12) e, assim, permite a mescla social e cultural através da narrativa.

O discurso realista-maravilhoso constrói um novo referente, para que se possa re-construir as versões históricas deixadas de lado ou encobertas, aquelas que não foram percebidas ou que não interessou serem desnudadas pelos sujeitos do discurso, via de regra, do discurso oficial, do discurso do poder. Desse modo, a narrativa realista maravilhosa permite, no nível da ficção, recuperar marcas perdidas ou esquecidas nas histórias de povos, de nações, de estados. (GARCIA, 2007, p. 14)

Garcia apresenta, então, o realismo maravilhoso como marca literária de expressão política, social e cultural, ou seja, através do insólito, a narrativa real-maravilhosa explora pontos centrais de um povo, de uma nação. O realismo maravilhoso, para Garcia, amplifica a verdade, permite leituras a partir de símbolos do imaginário coletivo.

O insólito na narrativa segue uma língua histórica – que se reinventa de tempos em tempos – expressando-se desde o fantástico puro – através dos acontecimentos geradores da chamada hesitação ou ambiguidade – até o realismo

maravilhoso, onde se apresenta como marca de estilo que agrega e amplia conceitos para, através dele, refletir ou caracterizar verdades plurais. No entanto, o insólito segue um percurso de aparecer em narrativas que não se inserem nos gêneros próximos ao modo fantástico.

O mesmo século em que o Realismo Maravilhoso ganhou expressão e se firmou como gênero sucedâneo do Fantástico viu surgir outra gama de produções narrativas problematizando o insólito que não podiam, de modo algum, serem rotuladas nem de fantásticas nem de realistas maravilhosas. Nesse universo de produção ficcional, encontra-se, por exemplo, a totalidade da obra do escritor brasileiro Murilo Rubião. (GARCIA, 2007, p. 16)

Garcia cita o escritor Murilo Rubião como exemplo desta nova “gama” de escritores cujas narrativas, apesar de se utilizarem do insólito, não se enquadram nos gêneros pré-existentes. A narrativa de Rubião e outras que usam o insólito de forma “inexpressiva” tendem ao absurdo, ao melancólico e à falta de sentido, ao passo que não causam estranhamento aparente – tanto ao leitor quanto às personagens – por conta de suas características fantásticas, sobrenaturais, insólitas. Tal característica difere de todos outros gêneros, uma vez que todos, de alguma maneira, se utilizavam do insólito para atingir algo – a dúvida, o estranhamento. Garcia diz que

Assim, se a verdade, no Fantástico, encontrava-se aprisionada pelo estatuto da razão, obrigada a ser única e verdadeiramente única; e, no Realismo Maravilhoso, verificava-se a pluralização de seus sentidos, a aceitação e a afirmação de sua verdadeira multiplicidade; ela, agora, nesse novo e outro gênero contemporâneo, aparece ocultada, borrada, obscurecida, indistinta de seu antônimo. O que é verdadeiramente “verdadeiro” ou “falso”? (GARCIA, 2007, p. 17)

A partir do que diz o professor, podemos ver o insólito como expressão da inexpressão, um paradoxo intransponível e, por consequência da busca de explicação e sua falta, absurdo.

1.3 A ALEGORIA E O INSÓLITO

Alegoria, no dicionário Houaiss é “1. representação de pensamentos, ideias etc. por elementos simbólicos. 2. História, pintura, discurso etc. com personagens e acontecimentos simbólicos”. No artigo *Alegoria: a linguagem do silêncio*, Sahira Souki inicia seu primeiro tópico dizendo que “falar alegoricamente significa falar em

linguagem acessível a todos, remetendo a outro nível de significação, dizendo uma coisa e expressando outra; a alegoria é, por excelência, uma linguagem oblíqua”, ou seja, a alegoria, tomada desde sua etimologia – *allos* (outro) e *agorium* (linguagem pública) – é figura de linguagem de substituição, que busca, através de outro enredo, e suas respectivas personagens e situações, trazer à tona determinado assunto ou tema que não somente aquele narrado. Apesar da definição de Houaiss atrelar alegoria e símbolo, é sumariamente necessário dizer que ambos se conectam no que diz respeito à representatividade, no entanto, não podem se confundir, tampouco à metáfora. Para Souki

a associação da alegoria é feita de forma arbitrária, sem nenhuma regra de similaridade. Na alegoria, o significado desejado se incorpora a um objeto escolhido, como resultado de um ato intencional. A diferença existente entre a metáfora e a alegoria se situa no fato de que nesta o significado apoia no significante e pode ser constantemente alterado, o que não acontece na metáfora. Por outro lado, as suas diferenças em relação ao símbolo, como entendido pelos românticos, são mais acentuadas. Na alegoria, como cada significante foi escolhido de forma arbitrária, não lhe foram impostos limites interpretativos. Além disso, uma intenção alegórica não se prende ao significado sugerido pela sua origem, como acontece no símbolo; por exemplo, sino e igreja, cruz e Cristianismo. Pelo contrário, ela predispõe sempre a uma renovação de significados. (SOUKI, 2006, p. 94)

Vemos que a alegoria tem mais liberdade, representativa e criativa, e, por consequência disso, faz-se mais intimamente ligada ao texto no qual aparece, logo, é também mais verossímil, integrada à narrativa.

Por conta de sua qualidade de “linguagem acessível”, a alegoria trilhou caminhos religiosos, filosóficos e, também, literários. Craig Owens, no texto *Impulso alegórico*, comenta a presença da alegoria na literatura e a forma como era, podemos dizer, destrutada pelos críticos, teóricos e estudiosos, sendo definida como arte menor, ou mesmo fator descaracterizante da arte.

A alegoria tem sido condenada por aproximadamente dois séculos como aberração estética, a antítese da arte. Em *Estética* Croce a ela se refere como “ciência ou arte imitando ciência”. Borges certa vez a chamou “estética do erro”. Embora certamente ainda permaneça um dos mais alegóricos escritores contemporâneos, Borges, contudo, vê a alegoria como um artifício fora de moda, um tema do histórico, a despeito do interesse crítico. (OWENS, 2004, p. 113)

A alegoria é, na verdade, aspecto presente em todo percurso histórico da arte e representa (e apresenta) mundos – é apoio da verossimilhança: a partir dela muito da estrutura de uma obra de arte (seja ela literatura ou não) é constituído. Para Owens, a alegoria tem dois impulsos principais: a “convicção a respeito da distância

do passado e o desejo de redimi-lo ao presente (...)” (2004, p. 113). A alegoria se faz, então, por meio daquilo que Owens, apropriando-se de Walter Benjamin (do qual trataremos mais adiante), chama de “ruínas”. Ela se constrói do passado, pelo passado, para reviver no presente.

Martin Heidegger, em *A origem da obra de arte*, disserta a respeito dos componentes de uma obra e da arte em sua essência. Para o filósofo alemão, toda obra é alegoria e símbolo, uma vez que expressa determinada *coisa* (arte) através de outra *coisa* (obra).

A obra de arte, além do caráter de coisa, é ainda um outro algo. Este outro algo que está nela constitui o artístico. A obra de arte é, de certo, uma coisa produzida, mas ela diz ainda um outro algo diferente do que a mera coisa propriamente é(...) A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria. (HEIDEGGER, 2010, p. 43)

Voltemos a Souki, quando comenta que “a alegoria, diferentemente do símbolo, exige sempre a presença de um contexto para a sua interpretação” (SOUKI, 2006, p.3). O contexto nada mais é do que o ambiente interno da produção artística. No caso da literatura, esse contexto é criado pelas opções adjetivas dadas pelo autor ao espaço onde ocorre a narrativa. Dessa maneira, cabe ao artista criar ambiente adequado ao aparecimento da alegoria. Eis o vínculo que ataremos entre alegoria e insólito.

O contexto insólito é propício, campo fértil, para a alegoria, uma vez que permite a frequência e trânsito de elementos maravilhosos e comuns, sobrenaturais ou ordinários, em um mesmo ambiente verossímil, carregando o texto de significado. É dessa forma que a alegoria se torna integrante da nova narrativa insólita, sendo o vínculo paradoxal do absurdo com o racional. A narrativa é tão absurda que cria ao seu redor uma esfera alegórica tão intensa que, paradoxalmente, otimiza a realidade. Nas palavras de Souki, “a alegoria veio mostrar a possibilidade de razão e imaginação coexistirem. Portanto, ela diminuiu a distância entre duas realidades” (SOUKI, 2006, p.6). É possível descobrirmos a alegoria como elemento literário relacionado com o insólito quando, como nos diz Souki (2006, p.8) ela perde, com Lutero, seu vínculo com a religião, passa a ser usada como figura de retórica, e, depois do romantismo, ressurgiu “no mundo contemporâneo como uma tentativa de expressar o bizarro e o grotesco, que exigiam uma manifestação estética apropriada e que já não podiam permanecer contidos nos padrões idealizados do Romantismo.” (SOUKI, 2006, p.11).

Para compreendermos melhor em que grau alegoria e insólito estão conectados, retomemos os comentários de Owens. O pesquisador diz que a alegoria é um “palimpsesto” (Owens, 2004, p.114). Nesse sentido, podemos dizer que a alegoria encobre a narrativa literária, servindo como suplemento do texto. Segundo Owens

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem toma-se uma outra coisa (*ollos* = outro + *ogoreuei* = dizer). Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento. É por isso que a alegoria é condenada, mas é também a fonte de sua significação teórica. (OWENS, 2004, p.114)

Encontramos, no trecho, certo aspecto estilístico que também instiga a proposta de unir insólito e alegoria: a imagem. A narrativa insólita, principalmente os contos de Murilo Rubião, é extremamente imagética, trazendo personagens, espaços e ambientes estranhos e comuns, grotescos e sublimes, elucidados pelas imagens compostas na escrita.

O interesse por analisar alegoria e o insólito surge justamente pela negação de Tzvetan Todorov

Para se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser nem poético nem alegórico. (TODOROV, 2011, p. 151)

Essa restrição é compactuada por outros estudiosos e mesmo escritores, como é o caso de Lovecraft, que afirma que o fantástico não deve ter, de maneira alguma, cunho político, filosófico ou mesmo significar mais que o simples sobrenatural. Da mesma maneira, o estudioso Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, afirma que:

(...) no fantástico, as personagens destinam-se fundamentalmente a servir a acção e a fazer ecoar a perplexidade perante ela, não a ser caracterizadas por seu intermédio. Por outro lado, recorde-se ainda que a instauração no texto de figuras claramente alusivas a qualquer aspecto da realidade económica, social ou cultural contemporânea da acção convidaria a excessos interpretativos, a leituras alegorizantes, susceptíveis de desfazer o equilíbrio da ambiguidade e a construção do gênero. (FURTADO, 1980, p. 91)

As definições excluem, de imediato, alguns nomes importantes da literatura, como Franz Kafka e, na América do Sul, Murilo Rubião, da definição *literatura*

fantástica. Em contrapartida, Remo Ceserani, em *O fantástico*, faz uma leitura mais ampla do gênero, ao dizer que “a literatura fantástica finge contar uma história para poder contar outra” (CESERANI, 2006, p. 102), ou seja, associa o gênero à alegoria. O insólito profundo contido nos textos dos dois escritores acima citados leva o leitor a ansiar pela alegoria, em busca de sentido para a absurdez pela qual é guiado. É nesse ponto, enfim, que chegamos à análise do novo insólito, aquele apresentado aqui pelas palavras de Flávio Garcia, e seus – apropriando-nos do título do artigo de Craig Owens – “impulsos alegóricos”.

Walter Benjamin, no livro *Origem do drama barroco alemão*, trata do barroco por meio da alegoria. O autor afirma que o barroco, uma vez que expressa a contrariedade perante o clássico, apresentando o grotesco e o feio, cria uma dialética conceitual que só pode ser explicada pela alegoria, sendo essa a forma de se ler “as ruínas”, a história, e adaptá-la ao presente. Essa multiplicidade de termos, todos abrangentes, parece nos levar a um amontoado de temas, fazendo-nos fugir da proposta de análise do insólito e sua relação com a alegoria, no entanto, não é isso que acontece. O insólito se conecta ao barroco uma vez que também apresenta um mundo extravagante, “de mau gosto”, em sua poética. Alejo Carpentier, estudioso do maravilhoso, em *A literatura do maravilhoso* aborda o barroco e sua conexão com aquilo que chama maravilhoso justamente por essa fealdade expressa na arte de todos os períodos (de todas “as ruínas”), diz ele que “em todos os tempos o barroco tem florescido, seja de forma esporádica, seja como característica de uma cultura” (CARPENTIER, 1987, p. 114). A literatura moderna, então, é remontada pelo insólito, que, junto de si, traz o feio, uma negação ao sublime a partir da melancolia.

Voltamos a Benjamin. É através dessa palavra que o filósofo alemão determina uma das características da alegoria. Ao lembrarmos o que diz Owens em seu artigo, a alegoria, por muito tempo, foi desconsiderada no campo artístico; Benjamin busca concebê-la como categoria estética da melancolia, acreditando que ela, em seu papel de substituição, expresse de forma pura os fenômenos históricos e filosóficos representados na obra de arte. Essa “representação” considera tanto a alegoria quanto o símbolo, elementos que, como dito anteriormente, não são iguais. Benjamin discorre a respeito da problemática alegoria x símbolo utilizando-se do que diz Görres, afirmando que o símbolo é o signo pelo qual se expressam as ideias, enquanto a alegoria seria sua reprodução. Diz o filósofo que:

a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa Ser visual e a Significação, nada tem de auto-suficiência desinteressada que caracteriza intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes (BENJAMIN, 1984, p. 187-188)

No artigo *Barroco, alegoria e símbolo em Walter Benjamin*, Marcelo de Andrade Pereira, ao resumir e analisar a obra em questão do filósofo, comenta o ápice da definição benjaminiana da alegoria, sua fundação e égide: a dialética. Para Benjamin, a alegoria se dá na dialética entre profano e divino, símbolo e cópia:

sua redenção. A ambigüidade que lhe seria característica repousa justamente sobre a tentativa de reconhecer no profano os vestígios do Sagrado.

Essa consideração parte, sobretudo, da compreensão da dialética de que se constitui a alegoria. O conflito entre o sagrado e o profano, de uma ordem material em oposição a uma espiritual, é o pano de fundo desse modo de expressão. A antinomia entre a convenção e a expressão, na alegoria circunscrita, é, segundo Benjamin (1984, p.197), “o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo”. A própria realidade está condicionada por essa permanente antinomia. Como representação, palco das ações, a realidade é, como indica Buci-Glucksmann (1994), um jogo ilusionístico, cujo tempo não é mítico, mas espectral. Na alegoria, o mundo profano é, ao mesmo tempo, exaltado e desvalorizado. A alegoria se funda, basicamente, sobre a depreciação do mundo aparente. (PEREIRA, 2007, p. 4)

Assim como profano e divino, material e espiritual são dialéticas formadoras da alegoria, também o são ordinário e extraordinário (comum e insólito), uma vez que, para existirem, dependem do outro e, na nova literatura insólita fazem-se presentes em mesmo espaço e ambiente. Dentro do comum e do insólito encontraremos, em suas alegorias, as outras dialéticas acima citadas. Ainda nos diz Benjamin que a alegoria é fragmentação e descontextualização dos símbolos, ou seja, ela é, como já dito anteriormente, arbitrária. Isso faz com que o alegorista (escritor) tenha plena liberdade de criação. É o que comenta o professor de teoria literária Lauro Junkes:

O alegorista, mudando as coisas, do significado original em novo significante, aponta as condições específicas sob as quais as coisas sendo capazes de adquirir novo significado no mundo histórico. Segundo Benjamin (1984, p.198), "a esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue". Enfim, a alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e

recontextualizações arbitrárias, indica que o sentido atribuído a coisa do contexto específico não do original e inato, mas um sentido arbitrário. (JUNKES, 1994, p. 130)

O que seria o insólito na literatura, então, senão uma descontextualização dos símbolos e da realidade? A partir do momento em que maravilhoso e real contribuem ao mesmo tempo para a criação de um mundo verossímil, através de personagens, ambientes e discursos insólitos, a descontextualização dialética do possível e impossível ocorre. Julgamos que o insólito é sim fator estimulante, provocador, da alegoria.

2 RUBIÃO, O ESCRITOR (DO) INSÓLITO

Albert Camus, no estudo sobre Franz Kafka, componente da obra *O mito de Sísifo*, diz que “toda obra de Kafka consiste em obrigar o leitor a reler. Seus desenlaces, ou sua falta de desenlace, sugerem explicações, mas estas não se revelam com clareza e exigem, para parecerem bem fundamentadas, que se releia a história com um novo enfoque” (CAMUS, 2014, p. 127). Se substituíssemos o nome do escritor checo pelo do compatriota Murilo Rubião, a definição de Camus permaneceria adequada. Muitas vezes comparado à Kafka, Rubião afirmou nunca ter se inspirado no autor de *A metamorfose* para escrever seus contos. Perder tempo cogitando a possibilidade ou não desse apoio “em ombros de gigantes” não nos levaria a nosso objetivo. O que nos interessa nessa comparação, partida do comentário de Camus, é o nível de insólito presente na obra de ambos os escritores.

O leitor atento há de se lembrar das diferenças apresentadas a respeito do fantástico (em foco o todoroviano), o realismo maravilhoso e o insólito. Para o fantástico todoroviano, nomes como Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant são frequentemente citados; o realismo maravilhoso nos apresenta autores contemporâneos como Júlio Cortázar, Gabriel García Marquez e até mesmo o brasileiro José J. Veiga; já o insólito, enquanto denominação recente e pouco difundida, não propõe nomes tão fáceis, por apresentar características menos claras, mais detalhadas. É nesse terreno íngreme e perigoso que podemos aliar Kafka e Rubião como seus representantes-mor. Jorge Schwarz expressa esse diferencial muriliano afirmando que “Estes processos integratórios [o discurso insólito] de universos tradicionalmente incompatíveis fornecem à obra de Murilo Rubião traços de modernidade em relação à narrativa fantástica anterior à Franz Kafka” (SCHWARZ, 1981, p. 65).

A produção literária de Rubião é aspecto intrigante de sua personalidade, que nos tenta a defini-la como insólita: perfeccionista, o escritor escrevia e reescrevia seus textos inúmeras vezes. Especula-se que tenha levado oito anos para finalizar o livro *O ex-mágico da Taberna minhota*.

A literatura de Rubião é recheada de elementos maravilhosos, presentes em espaços comuns, reais. Dessa maneira, os contos do autor mineiro pairam num embate dialético entre realidade x racionalidade, uma vez que estamos acostumados a vê-las unidas e sua poética as separa. Como diz a pesquisadora

Luciane Santos, “pode-se dizer que o real está presente; porém, desconhece os princípios lógicos e naturais que caracterizam o universo do racional” (SANTOS, 2006, p. 4). O jogo entre realidade e racionalidade retoma a alegoria, forma pela qual ficção expõe realidade por meio da própria ficção. A alegoria, como já dito, é utilizada por diversos autores, diversos gêneros, em todos os períodos de nossa história, no entanto, em Rubião (como em Kafka) ela ganha importância e estética tão ampla, tendo como base para isso o insólito, que supera e se diferencia de outros autores que também usufruem do maravilhoso e do fantástico em suas obras. Santos, ao referenciar Linhares, usa o exemplo de José J. Veiga:

Tanto em J.J. Veiga como em Murilo Rubião, a essência fantástica que caracteriza suas obras é a alegoria. Entretanto, a constituição dos espaços difere. Em Murilo, o espaço é o cenário urbano moderno, a relação do homem com o caos gerado pelo progresso desumano das grandes cidades. Ao contrário do espaço urbano muriliano, o universo construído por J.J. Veiga revela-se, mais comumente, no espaço regional; o insólito flui da natureza, do contato do espírito humano com a terra, a água e o ar. Em Veiga, predominam as pequenas cidades; o fantástico surge do cotidiano e dos assuntos do homem da terra, do campo:

O fantástico de Murilo Rubião talvez seja mais intelectual. Os seus fantasmas são mais concebidos pelo espírito... Ao passo que os de Veiga são fornecidos pelo real, pelo folclore nacional, pelas crenças populares, já que as suas personagens são construídas de gente simples e humilde de nosso *hinterland*. Nesse sentido, os seus contos chegam a ser até regionalistas. Bastante brasileiros mesmo (SANTOS apud. LINHARES, 1973, p. 95).

Esse “fantástico intelectual”, que aqui chamamos de insólito é base para todas as temáticas abordadas pelo autor. Schwarz enumera esses temas em seis tópicos:

1. *Inversão da causalidade espaço-temporal*: “Mariazinha”, “Anoiva da casa Azul”, “O pirotécnico Zacarias”, “A flor de vidro”, “Os três nomes de Godofredo”, “Epidólia”, “O bloqueio”, “Bruma”;
2. *Tendência ao infinito*: “O edifício”, “A armadilha”, “A cidade”, “Bárbara”, “Agláia”, “A fila”, “Os comensais”;
3. *Desaparecimento de personagens*: “O homem do boné cinzento”, “Elisa”.
4. *Contaminação sonho/ realidade*: “O lodo”;
5. *Metamorfose/ zoomorfismo*: “O ex-mágico”, “Alfredo”, “Teleco, o coelhinho”, “Petúnia”, “Os dragões”;
6. *Contaminação homem/ objeto*: “A lua”, “A casa do Girassol Vermelho”. (SCHWARZ, 1981, p. 70)

Nossa análise focará no quinto tópico, em especial os contos *Teleco*, *o coelhinho* e *Alfredo*.

2.1 TELECO, O COELHINHO – O ENREDO E O INSÓLITO

O conto, publicado em 1965, no livro *Os dragões e outros contos*, é uma das mais populares narrativas de Murilo Rubião.

A história se inicia com o narrador-personagem de frente ao mar, como ele mesmo diz, “absorvido com ridículas lembranças” (RUBIÃO, 2010, p. 52), quando, em dado momento, é abordado por uma voz às suas costas, pedindo-lhe um cigarro. O homem imagina se tratar de uma criança e não lhe dá atenção. No entanto, o pedinte insiste, irritando-o: “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 (...)” (RUBIÃO, 2010, p. 52).

O narrador não demonstra horror ou mesmo espanto por se deparar com o pequeno animal falante. Ao contrário, acaba cativado pelo novo amigo. Logo no início do conto, então, o leitor é transportado a um universo “absurdo-verossímil”, no qual coelho e homem tornam-se colegas de moradia.

Após convidar o coelho para morar junto de si, o narrador-personagem descobre que o animal tem a habilidade de metamorfosear-se.

Chamava-se Teleco.

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas. (RUBIÃO, 2010, p. 53)

Esse excerto da prosa muriliana exemplifica o distanciamento da narrativa do escritor mineiro da teoria todoroviana de fantástico embasado na hesitação. Uma perspectiva de interpretação poderia nos remeter ao enquadramento ao maravilhoso, no entanto, ao decorrer do enredo percebemos que tal criatura insólita, um coelhinho falante que, além de tudo é capaz de se transformar em outros animais, está inserido em um ambiente realístico, sendo que o único aspecto maravilhoso ali é ele mesmo. No próprio trecho acima, verifica-se a banalidade com que as metamorfoses de Teleco são narradas e, ao mesmo tempo, expõe o espaço ao qual está inserido: uma comunidade, com crianças e velhos, pessoas comuns,

distantes dos enredos maravilhosos ou fantásticos, mas que, ainda assim, comporta o insólito.

O narrador conta que Teleco, apesar de subserviente e simpático, não gostava de alguns vizinhos e para eles metamorfoseava-se em leão ou tigre – com o intuito óbvio de assustá-los por sua ferocidade.

Assustava-os mais para nos divertir que por maldade. As vítimas assim não entendiam e se queixavam à polícia, que perdia o tempo ouvindo as denúncias. Jamais encontraram em nossa residência, vasculhada de cima a baixo, outro animal além do coelhinho. Os investigadores irritavam-se com os queixosos e ameaçavam prendê-los. (RUBIÃO, 2010, p. 53)

Mais uma vez, denota-se a imersão do insólito ao realístico: a reclamação à polícia, o vizinho agiota, tigre, leão e coelho. Se ainda prosseguirmos nessa parte do conto, veremos que, logo em seguida, narra-se novo fato envolvendo a polícia, quando, durante uma averiguação, Teleco se metamorfoseia na presença de um policial.

Estava recebendo uma das costumeiras visitas do delegado quando Teleco, movido por imprudente malícia, transformou-se repentinamente em porco-do-mato. A mudança e o retorno ao primitivo estado foram bastante rápidos para que o homem tivesse tempo de gritar. Mal abrira a boca, horrorizado, novamente tinha diante de si um pacífico coelho:
- O senhor viu o que eu vi?
(...) O homem olhou-me desconfiado, alisou a barba e, sem se despedir, ganhou a porta da rua. (RUBIÃO, 2010, pp. 53-54)

Eis que aparece a *dúvida* perante o fato insólito. O policial, ao alisar a barba, provavelmente pensava “O que vi é real, ou não passa de mero engano, ilusão?”. A dúvida entre realidade ou ilusão remonta-nos, pois, à hesitação de Todorov, porém, a teoria do estudioso búlgaro, no conto, cessa na personagem do assustado policial, fato que nos prova que em *Teleco, o coelhinho*, razão e desrazão entrelaçam-se: o policial, representante da racionalidade, não acredita no que seus olhos veem; já o narrador-personagem, durante toda a trama, não demonstra sequer uma vez qualquer espanto perante o coelhinho metamórfico, apesar de admiti-lo extraordinário.

Separamos o texto em quatro partes: o encontro (quando Teleco e o narrador se conhecem), a amizade (momento alegre e pacífico entre os dois), o desentendimento (época em que Teleco rebela-se e decide virar homem) e a separação eterna (a morte de Teleco). Até aqui já comentamos as duas primeiras partes, partamos para a terceira.

O primeiro atrito grave que tive com Teleco ocorreu um ano após nos conhecermos. Eu regressava da casa da minha cunhada Emi, com quem discutira asperamente sobre negócios de família. Vinha mal-humorado e a cena que deparei, ao abrir a porta da entrada, agravou minha irritação. (...) sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru. (RUBIÃO, 2010, p. 54)

O desentendimento entre os dois amigos, que até então viviam uma “lua-de-mel”, felizes por descobrirem um ao outro, se dá pela forte vontade de Teleco em tornar-se homem. Para tanto, o ex-coelho transforma-se em canguru – animal bípede e de estatura similar a de um adulto mediano – e começa a usar roupas e acessórios humanos, “as roupas dele eram mal talhadas, seus olhos se escondiam por trás de um óculos de metal ordinário” (RUBIÃO, 2010, p. 54), além de arranjar para si uma jovem e bela namorada.

O insólito aqui também se apresenta na dialética entre as próprias personagens. A moça, namorada de Teleco, não tem nada de extraordinário, não é um ser híbrido, metamorfo ou maravilhoso, apenas uma mulher comum. Apesar disso, ela, chamada Tereza, em um primeiro momento, não demonstra nenhum tipo de estranhamento perante o namorado canguru, que, para ela, é inquestionavelmente um homem.

- Teleco? Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa, não é Tereza?
Ela, que acabara de despertar, assentiu, movendo a cabeça.
(...)
Se afirmava ser tolice de Teleco querer nos impor sua falsa condição humana, ela me respondia com uma convicção desconcertante:
- Ele se chama Barbosa e é um homem. (RUBIÃO, 2010, p. 56)

O absurdo, para as personagens, não é o fato de conviverem e se relacionarem com um coelho falante capaz de se metamorfosear, mas sim seu afinco e convicção em ser homem. Cria-se então um *meta-absurdo*, ou seja, enquanto o enredo expõe ao leitor o absurdo sentido pelas personagens por conta da ambição de Teleco, ele, o leitor, se absurda por conta do sentimento de absurdo das personagens.

O novo visual, ou pensamento, ou anseio de Teleco, irrita o companheiro de morada.

- Se é Barbosa, rua! (...)
Desceram-lhe as lágrimas pelo rosto e, ajoelhado, na minha frente, acariciava minhas pernas, pedindo-me que não o expulsasse de casa, pelo menos enquanto procurava emprego.

Embora encarasse com ceticismo a possibilidade de empregar-se um canguru, seu pranto me demoveu da decisão anterior (...). (RUBIÃO, 2010, p. 56)

O insólito, como nos apresenta Garcia, “(...) aceito prontamente, sem, contudo, deixar de ser questionado e percebido como tal” (2007, p. 7), aparece outra vez na narrativa, quando do narrador encarar “com ceticismo a possibilidade de empregar-se um canguru”. Ora, essa incredulidade denota o lado realístico do enredo, ao passo que também transparece um insólito particular às personagens da trama, ou seja, apenas a elas o fato insólito, aceito como tal, é integrante da realidade, apenas a elas o irracional faz-se razão.

Para corroborar ao desentendimento entre Teleco e o narrador, este se apaixona por Tereza, a quem propõe casamento, porém, “fria, sem rodeios, ela encerrou o assunto: - a sua proposta é menos generosa do que você imagina. Ele vale muito mais” (RUBIÃO, 2010, p. 57). Com o passar do tempo, a convivência torna-se impossível. O ex-coelho insistia em se autoafirmar homem, o que desagradava seu colega, que, por sua vez, fazia questão de contradizer o animal. Teleco, junto de Tereza, vai embora, deixando o homem, outra vez, solitário: “joguei Barbosa ao chão e lhe esmurrei a boca. Em seguida, enxotei-os” (RUBIÃO, 2010, p. 58). Com o passar do tempo, o homem retoma seus hábitos, como seu “interesse pelos selos” (RUBIÃO, 2010, p. 58), esquecendo-se do amigo e da amada.

No entanto, numa noite, entra pela janela da casa um cachorro, o qual o homem imagina se tratar de um vira-lata, perdido. Acontece que o bicho era Teleco, outra vez metamorfoseado, “sou o Teleco, seu amigo – afirmou com uma voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia” (RUBIÃO, 2010, p. 58). De maneira caótica e demasiada incompreensível, Teleco dizia palavras soltas ao tentar responder à pergunta do amigo a respeito de Tereza, “- havia muitas cores...o circo... ela estava linda... foi horrível – prosseguiu, chacoalhando os guizos de uma cascavel” (RUBIÃO, 2010, p. 58). Ao mesmo tempo em que se mostrava nervoso e confuso mentalmente, também assim estava fisicamente: transformava-se sem parar em diversos animais. Mesmo assim, ainda mantinha-se fissurado no antigo desejo, “ – O uniforme... muito branco... cinco cordas... amanhã serei homem (...)” (RUBIÃO, 2010, p. 58).

Dias se passaram desde o retorno de Teleco, e o animal continuava em seu sofrimento, “Não mais falava: mugia, crucitava, zurrava, guinchava, bramia, trissava”

(RUBIÃO, 2010, p. 59). Depois de muito se metamorfosear, Teleco restringira-se ao corpo de carneiro. Chegamos, enfim, à quarta parte, a separação eterna:

Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara em nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta. (RUBIÃO, 2010, p. 59)

Uma separação não somente do amigo, mas também de sua própria glória. Teleco buscou a hombridade, no sentido livre da palavra, por um bom tempo, correu riscos e enfrentou desafios em busca do anseio, que o levou ao fim derradeiro. O insólito encontra-se no desfecho, em um primeiro momento, obviamente, pelas transformações de Teleco, mas também por sua *abertura*. A volta do animal não é explicada, suas palavras não fazem sentido: o absurdo é outra vez ambiente, regrado pelo caos e desespero da figura de Teleco. Aqui, vale lembrar as palavras de Filipe Furtado, que afirma que os fatos insólitos, seja na literatura fantástica ou não, estão sempre conectados às temáticas negativas, aos espaços melancólicos:

Pelo seu caráter predominantemente negativo, bem como pela sua influência determinante no desfecho da acção, o sobrenatural encenado no fantástico e no estranho contribui para estabelecer uma linha divisória entre o maravilhoso e estes dois gêneros. (FURTADO, 1980, p. 29)

Apropriamos a definição sobre negativismo no sobrenatural e no estranho porque é através das ocorrências insólitas que esses se dão, seja para buscar o terror ou a *heimlech*, como também para aliar mundo natural e extraordinário, sem negar um ao outro.

Cabe, também, a conclusão de Flávio Garcia em sua análise do *Ex-mágico*, onde ele comenta não somente o conto em específico, mas o tom negativista da prosa muriliana em geral: “ele incorpora o mal-estar da humanidade, o sentimento melancólico frente a um mundo inexplicável, a inquietação mórbida do homem contemporâneo, o caráter esfacelador e esfacelado da pós-modernidade” (GARCIA, 2007, p. 18)

Eis a insolitude de um dos contos de Murilo Rubião. Seus temas também se metamorfoseiam, entre a esperança, a inadequação, a solidão e todas suas antíteses.

Jorge Schwarz apresenta três níveis para as narrativas murilianas, seriam eles *o texto cristão, o texto social e o texto existencial*. Mais a frente, discorreremos

a respeito do insólito em relação a tais níveis, e de que forma ele os instiga ou emancipa.

2.2 ALFREDO – O ENREDO E O INSÓLITO

O conto Alfredo, como já mostrado acima a partir do excerto da pesquisa de Jorge Schwarz, também está inserido na frequente temática muriliana da metamorfose. No texto, um vilarejo localizado em um vale é incomodado pelos frequentes uivos de uma criatura que passa a habitar a serra que os entorna. Como a criatura nunca se mostrou, os moradores, supersticiosos, pensam se tratar de um lobisomen. No entanto, um homem, narrador-personagem do conto, (quem, no decorrer da narrativa, descobriremos se chamar Joaquim Boaventura), que mora em uma das casas da vila, se nega a acreditar na credence popular, criando, por conta disso, atrito com a própria esposa, Joaquina.

Ao verificar que ela não gracejava e se punha impaciente com o meu sarcasmo, quis explicar-lhe que o sobrenatural não existia. Os meus argumentos não foram levados a sério: ambos tínhamos pontos de vista bastante definidos e irremediavelmente antagônicos. Com o passar dos dias, os gemidos do animal tornaram-se mais nítidos e minha mulher, indignada com o meu ceticismo, Praguejava. (RUBIÃO, 2010, p. 98)

Diferente de *Teleco, o coelhinho*, o insólito não se apresenta prontamente, o que fica nítido nos primeiros parágrafos de *Alfredo* é o suspense perante uma criatura desconhecida, que parece assombrar a comunidade. Apesar do suspense criado no início da trama, Joaquim, como podemos ver no trecho acima, diz que tenta mostrar à esposa que “o sobrenatural não existe”. O narrador-personagem refere-se à crença no lobisomen ao falar do sobrenatural. O lobisomen, por sua vez, é personagem do horror, do fantástico como mostra do terror. Podemos dizer, então, que, a partir da fala de Joaquim, exclui-se o ambiente fantástico como propõem Lovecraft e Filipe Furtado, aquele onde o sobrenatural aparece para causar medo.

Joaquim, com o passar dos dias e a frequência dos uivos do desconhecido ser, busca compreender o que faz com que tal criatura permaneça na serra, sem descer para o vilarejo. Como não chega a conclusão alguma, nem recebera enfim a visita do bicho, resolve ir a seu encontro.

Silencioso, eu refletia. Procurava desvendar a origem dos ruídos. Neles vinha uma mensagem opressiva, uma dor de carnes crivadas por agulhas. Esperei por algum tempo que a fera abandonasse o seu refúgio e viesse ao nosso encontro. Como tardasse, saí à sua procura, ignorando os protestos de minha esposa e as ameaças de romper definitivamente comigo, caso eu persistisse nos meus propósitos. (RUBIÃO, 2010, p. 98)

Reparemos que, no trecho acima, Joaquim diz esperar que a fera “viesse ao nosso encontro”, podemos pensar que a “nosso” o homem se referisse às pessoas da comunidade, no entanto, não é o que parece, dando a entender que ele já sabia que a besta estava às margens do vale por sua causa. Ainda no excerto acima, fica claro o mau relacionamento entre Joaquim e Joaquina: enquanto o homem tenta sair de sua zona de conforto, a mulher busca mantê-lo nela, primeiro através da superstição (certo temor ao desconhecido), depois pela ameaça de abandoná-lo.

Nosso foco, ao desmembrar o enredo, é detectar manifestações do insólito banalizado. *Alfredo* tem a sutileza de declara-lo, ou fazer-se perceber enquanto insólito, apenas no momento em que Joaquim finalmente chega à serra e se depara com o animal que importuna, sonoramente, seu vilarejo.

Nenhum receio me veio a defrontá-lo. Ao contrário, fiquei comovido, sentindo a ternura que emanava dos seus olhos infantis. Sem fazer qualquer movimento agressivo, de vez em quando levantava a cabeça – pequenina e ridícula – e gemia. Quase achei graça do seu corpo desajeitado de dromedário. (RUBIÃO, 2010, p. 99)

Joaquim descobre que a criatura se apresenta na forma de um dromedário. O insólito aí já aparece, mas não por algum aspecto fantástico, maravilhoso, afinal, todos os elementos ali são comuns, ordinários. Mesmo assim, podemos considerar o insólito presente por conta da união de elementos narrativos que não conversam entre si em um contexto normal. O espaço, uma serra, o ambiente, de dúvida e resolução, as personagens, um homem e um dromedário. Apesar de nenhuma característica fantástica, a aceitação de Joaquim ao deparar-se com um Dromedário uivante, no alto de um vale, já é de uma insolitude admirável. O insólito, pois, como gênero abrangente, não é apenas maravilhoso incutido no real, caso contrário, poderíamos encaixar a narrativa de Rubião em outro já moldado espaço da literatura fantástica. A somar a esse apontamento, Flavio Garcia diz que “o mágico, o estranho, o sobrenatural, o maravilhoso, o inexplicável povoam a narrativa, sem, contudo, estarem sob a égide da dúvida, dos questionamentos” (2007, p. 17), amparando-nos no que se refere ao encontro entre Joaquim e o dromedário.

Joaquim inquiriu o dromedário, pretendendo descobrir o porquê de sua presença ali. O animal não responde, permanecendo em silêncio até o homem perder a paciência, para então revelar-se.

Parou de gemer e fitou-me com indisfarçável curiosidade. Em seguida, sem tirar o chapéu, murmurou:

- Bebo água.

A frase, pronunciada numa voz cansada, cheia de tédio, desvendou-me o sentido da mensagem.

Na minha frente estava o meu irmão Alfredo, que ficara para trás, quando procurei em outros lugares a tranquilidade que a planície não me dera.

Tampouco eu viria a encontra-la no vale. Por isso vinha buscar-me. (RUBIÃO, 2010, p 99)

O insólito banalizado enfim revela-se na narrativa. O dromedário, suposto lobisomem, é Alfredo, irmão de nosso narrador. Ao descobrir que o animal é parente de Joaquim, apresentado desde o início como homem, o leitor infere ao personagem a capacidade de se metamorfosear, cabe, agora, à sequência do enredo dar mais informações, ou não, a seu respeito.

Reparemos que Joaquim diz que, ao dirigir-se a ele, Alfredo não tira o chapéu. A sentença, ambígua, uma vez que, num contexto completamente insólito, não se pode defini-la como uma metáfora ou como um fato (o animal realmente usava um chapéu), no mínimo, denota a humanidade da personagem. Segundo o narrador, Alfredo “ficara para trás” quando ele resolveu buscar nova vida no vale, no entanto, sabia Joaquim, mesmo sem a revelação do irmão, que sua presença ali significava seu resgate, “tampouco eu viria a encontra-la [a tranquilidade] no vale. Por isso vinha buscar-me” (2010, p.99). A forma com que descreve a vinda do irmão faz-se absurda, realisticamente incoerente. Não há explicações que contextualizem o leitor; a inferência perante tão poucas informações também é impossível. A *abertura*, palavra essa que remonta-nos Cortázar e seu sentimento de fantástico, é também aspecto insólito em *Alfredo*. Por conta dessa abertura, cada detalhe da narrativa faz-se importante, sendo ela carregada de significados e referências, que serão comentados mais a frente.

Voltemos à relação de insólito e enredo. Descoberta a identidade da fera, Joaquim leva Alfredo à comunidade – enlaça-o e desce a serra. Ao chegarem à vila, outro fato insólito ocorre: os moradores, antes assustados e supersticiosos por conta dos uivos do animal, agora não lhe dão a mínima importância, ao passo que Joaquim ofende-se não pela falta de surpresa dos habitantes, mas sim por esses não darem a atenção devida a seu irmão: “atravessamos a rua principal, sem que

ninguém assomasse à janela, como se a chegada do meu irmão fosse um acontecimento banal” (2010, p. 100). Ora, o que leva pessoas supersticiosas, ou seja, passíveis do sentimento do fantástico, a não se importarem, ou ao menos acharem estranho, um homem levando cidade à dentro um dromedário encoleirado? A resposta, para nós, é óbvia, outra vez o insólito banalizado. Vale aqui, então, vermos sua definição. De acordo com a pesquisadora Michelle de Oliveira, em seu artigo presente no livro *Murilo Rubião e a narrativa do Insólito*,

o Insólito Banalizado manifesta uma sociedade em que os conceitos e valores do homem se modificam constantemente, de modo a se constituírem algo fluido, objetivando a negação das verdades, das identidades e a fragmentação, assim como a incorporação de acontecimentos surpreendentes. (GARCIA, 2007, p. 101)

A cena acima relatada demonstra justamente uma sociedade com conceitos e valores modificados rapidamente: primeiro, o medo perante o sobrenatural; depois, o pouco caso perante o dromedário. O acontecimento extraordinário foi, enfim, incorporado.

Ao chegarem à casa de Joaquim, os dois irmãos são mal recepcionados por Joaquina, quem esbofeteia a face de Alfredo, fazendo com que ambos decidam abandonar o vale e partirem. Vejamos aqui a primeira frase do texto, “Cansado eu vim, cansado eu volto” (2010, p. 98), assim como foi ao vale em busca de paz, se despedia em busca dessa mesma paz:

(...) não pude deixar que meu passado se desenrolasse, penoso, diante de mim. Veio recortado, brutal.
 (- Joaquim Boaventura, filho de uma égua! – as mãos grossas, enormes, avançaram para o meu pescoço. Deixei cair o pedaço de mão que roubara e esperei, apavorado, o castigo.)
 (...) Como tinha sido ilusória a minha fuga da planície, pensando encontrar felicidade do outro lado das montanhas. Filho de uma égua! (RUBIÃO, 2010, p. 100)

Outra vez a desinformação, ou melhor, a informação jogada, quebrada, imanando o absurdo. A lembrança, nada agradável, de mãos circundando seu pescoço mostram que o passado não era bom, e a conclusão do narrador-personagem também prova que o presente apresentava-se tão ruim quanto o passado.

Joaquim relata ainda que, assim como ele, Alfredo também buscou a mudança, a fuga da vida que ambos levavam: “também ele caminhara inutilmente. Porém, na sua fuga, fora demasiado longe, tentando isolar-se, escapar aos homens,

ao passo que eu apenas buscara no vale uma serenidade impossível de ser encontrada” (RUBIÃO, 2010, p. 101).

Em seguida, Joaquim narra as formas pelas quais tentou seu irmão fugir do meio que lhe desagradava. Primeiro, Alfredo transformou-se em porco, “(...) perdeu o sossego. Levava o tempo fossando o chão” (2010, p. 101). Depois, em nuvem, “tinha que resolver algo. Foi nesse instante que lhe ocorreu transmudar-se no verbo *resolver*” (2010, p. 101). Por fim, longe de alcançar a tão desejada fuga, Alfredo metamorfoseou-se em dromedário, “esperando que beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante.” (2010, p. 101).

O insólito, já inserido e demonstrado como verossímil no universo de *Alfredo*, enfim expõe-se totalmente, pela figura do próprio Alfredo, que, assim como Teleco, é um ser com a capacidade de se metamorfosear.

Os irmãos, novamente unidos, por suas frustrações, ligam-se pela melancolia que os assola. Joaquim encerra sua narrativa da mesma forma que a iniciou, “cansado eu vim, cansado eu volto.” (2010, p. 102).

As interpretações dos dois contos, *Teleco*, *o coelhinho* e *Alfredo*, serviram como procura pelo insólito nas narrativas. Esse insólito, conforme demonstrado, foi encontrado em diversas passagens de ambos os textos. A comprovação do insólito banalizado em Murilo Rubião não é, porém, foco único de nossa análise, mas sim meio para nossa finalidade. Há no absurdo, no maravilhoso e no estranho, causados pelo insólito, um porquê. Como explicitado no decorrer da fundamentação teórica, buscamos verificar de que forma o insólito, e os elementos narrativos por ele contaminados, tendem a criar um paradoxo: a elucidação de temas da realidade através da narrativa insólita.

Os dois contos têm em comum as metamorfoses das personagens Teleco e Alfredo. A metamorfose, por si só, já é manifestação insólita, otimizada pelas atitudes tomadas pelas personagens no decorrer dos enredos. Acreditamos que os elementos de ambas as narrativas insólitas têm sua função externa, ao passo que dentro da trama são completamente verossímeis, numa leitura *existencial* e *social* são alegorias. O próximo tópico de nossa análise, então, focará nas manifestações insólitas e suas significações alegóricas.

3 A ALEGORIA

A alegoria, presente desde os primórdios intelectuais da civilização, já teve diversas conotações e, ao mesmo tempo, valorizações. Por muito, utilizada no nível da parábola – moralista e educadora – conectada mais à religião que à arte, a alegoria perdeu credibilidade estética na sua trajetória histórica. Mas, apesar de renegada por alguns estudiosos e até mesmo artistas, ela permaneceu, e a partir de pesquisas realizadas por grandes nomes do pensamento, como Martin Heidegger e Walter Benjamin, voltou a ser considerada no campo dos estudos, principalmente na literatura. Katia Muricy, em *Alegorias da dialética*, obra na qual trata especificamente sobre o pensamento Benjaminiano a respeito da alegoria, afirma, justamente, que:

A teoria de alegoria de Benjamin muito mais do que constituir a categoria-chave para a compreensão do barroco literário alemão do século XVII, quer constituir-se como uma categoria estética capaz de dar conta das características de sua contemporaneidade (2009, p.171).

Assim, a teoria de Benjamin, bem como a generalização de Heidegger (que diz que toda obra de arte expressa algo além dela mesma e é, por isso, alegoria), é capaz de abranger um período – o contemporâneo – da literatura, no qual, cremos, abarquem nomes como Franz Kafka, Jorge Luiz Borges e, sem dúvida, Murilo Rubião.

Filipe Furtado comenta a relação entre o que chama de fantástico e as narrativas kafkianas, alegando que as obras do escritor de *A metamorfose* não poderiam se encaixar no gênero fantástico:

(...) muito embora a narrativa encene uma óbvia transgressão do real. Com efeito, os indícios detectáveis no texto quanto à presumível reação do narratário apontam para uma aceitação natural e quase indiferente da ocorrência meta-empírica em si, nunca se esboçando de forma clara a perplexidade inerente ao gênero. Assim, a obra foge para o plano da parábola, convidando o leitor a enveredar pela interpretação alegorizante. (1980, p. 79)

Assim como Kafka, Murilo Rubião segue a mesma prosa do insólito banalizado, insólito esse que pode ser, acreditamos, uma faceta da alegoria moderna, uma vez que, através de seus elementos ficcionais, temas filosóficos e sociais são postos em pauta. Vejamos a alegoria presente em *Teleco, o coelhinho*.

3.1 TELECO, O COELHINHO – A ALEGORIA

Como já relatado no capítulo anterior, o conto narra parte da vida de Teleco, um coelho metamórfico que passa a viver na casa do narrador da estória, com quem passa por bons e maus momentos, até seu trágico fim. Nosso intuito, no momento, é o de compilar algumas análises referentes ao conto para, a partir delas, traçarmos uma definição alegórica da personagem Teleco em relação com o enredo insólito da narrativa.

Maísa Duarte Nascimento, na monografia *A representação do fantástico em dois contos de Murilo Rubião: Bárbara e Teleco, o coelhinho*, faz uma análise do conto em questão a partir da biografia do autor – se utilizando de trechos de uma entrevista concedida por Rubião, na qual ele afirma ter escrito o conto de Teleco quando estava morando na Europa, distante e sentindo-se solitário:

Podemos perceber uma grande e constante mudança do personagem Teleco o coelhinho, uma solidão que próprio autor demonstra ter, e nos instiga comparar Teleco com a própria tristeza que o autor sentia (...) Murilo Rubião mostra a incapacidade de se sentir feliz e bem acomodado em outro país. Porém a tristeza era algo que estava presente no próprio interior. (NASCIMENTO, 2012, p. 24)

Conectando vida e obra, a autora traça uma característica em comum entre Rubião e Teleco, a tristeza. Para ela, Teleco reproduz, em forma de personagem fantástica, a tristeza do homem insulado, distante do que é seu.

Nascimento também se utiliza de conceitos da pós-modernidade para verificar características do homem contemporâneo solitário na personagem do coelhinho metamórfico.

Uma característica forte da literatura fantástica é a ação da personagem se metamorfosear, o que está presente em várias vezes no conto da citação acima. Teleco com a intenção de agradar e se defender ao mesmo tempo, se transforma em outro animal, quando ele percebe que o moço vai bradar com ele (...)

Murilo Rubião coloca em dúvida a personalidade do personagem, a identidade do sujeito fica a mercê do que é imposto, não demonstra o que ele realmente é. Características que são vistas e faladas no período pós-modernidade são comentadas no livro de Stuart Hall (2005). A identidade cultural da pós-modernidade possui a presença da realidade que a literatura contemporânea traz consigo. (NASCIMENTO, 2012, p. 26)

Nota-se que a autora ataca a capacidade metamórfica do coelho à busca por agradar às pessoas ao seu redor, o que é impressão do próprio personagem-narrador: “Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo” (RUBIÃO, 2010, 53). Eis que nos diz Nascimento que “o ser humano está sendo representado pelo personagem de Rubião. Teleco é a imagem de um homem que tenta viver em um mundo onde as pessoas e o próprio local são conturbados” (NASCIMENTO, 2012, p.26) e reforça essa ideia ao fim de sua análise: “O autor faz uma crítica aos costumes da era moderna, mostrando que a Literatura Fantástica contemporânea é muito mais que um divertimento, mas que ela é capaz de nos fazer refletir ações no papel de cidadão, induzindo a preocuparmos com o nosso próprio ‘eu’”. (2012, p. 30)

Já no resumo da análise de Giovana C. Pomin e Antônio D. Pires, *O universo circular do conto fantástico “Teleco, o coelhinho”*, a narrativa é comparada ao mito de Proteu, um deus marinho metamórfico: “Teleco é a recriação do mito de Proteu e, como ele, realiza uma trajetória cíclica” (Pomin e Pires, 2007, p. 1). Para tanto, os autores comentam o mito, que, por sua vez, representa o ciclo eterno.

Proteu era um deus marinho que não gostava de fazer profecias e que, para fugir de quem tentasse abordá-lo, se transformava em vários animais. No conto, Teleco surge em uma praia como se fosse Proteu saindo do mar (nascimento), passa por diversas metamorfoses em animais, até se tornar um “quase homem” (crescimento), entra em crise e acaba perdendo o controle sobre seu dom (definhamento) e, por fim, torna-se uma criança morta (morte / fim / renascimento). É que o fato de ele morrer durante a noite, quando a escuridão do céu traz a lembrança do mar noturno, e enquanto o narrador o segurava nos braços (como era necessário fazer com Proteu para que ele fornecesse informações), aponta para o retorno do deus ao mar/noite, fechando-se o ciclo. (Pomin e Pires, 2007, p. 1)

Ao comentar a circunferência da prosa muriliana, Pomin e Pires nos remontam Jorge Schwarz e sua *Poética do Uroboro*, pesquisa acima já comentada e que também analisa os contos do autor mineiro como cíclicos.

A breve passagem pelas duas pesquisas é de extrema importância para mostrar como o mesmo conto é analisado, possibilitando-nos ver as diferenças e similaridades da análise, em comunhão, é claro, à nossa própria. Enquanto a primeira pesquisa foca na interpretação da personagem Teleco no enredo, a segunda traça um paralelo entre a prosa muriliana e a narrativa mítica. Apesar de tratarem o conto, em suas análises, de forma diferente e através de bases teóricas e

prismas diferentes, as autoras nos dão subsídio para nossa análise. Nascimento comenta a solidão, o despertamento e o desequilíbrio do homem, chegando a dizer que Teleco seria uma representação deste. Já Pomin e Pires levam a prosa ao mito – se recorrermos ao dicionário Houaiss, “relato fantástico protagonizado por seres de caráter divino ou heroico que encarnam as forças da natureza ou os aspectos gerais da condição humana” (2011, p. 525). Ou seja, as duas pesquisas levam ao alegórico: uma pela análise da narrativa em si e a outra por sua comparação com um tipo narrativo que “encarna [...] os aspectos gerais da condição humana”.

Há, no entanto, um aspecto importante não enfatizado pelas autoras: o insólito. Isso se dá logo na terminologia por elas adotada: fantástico. Como discutido anteriormente, Rubião excede as características do gênero fantástico, sendo mais abrangente, um insólito banal, fato que compõe a atmosfera alegórica da narrativa.

Como comentado anteriormente, Jorge Schwarz define a prosa de Rubião em *texto cristão, social e existencial*. Para Schwarz

O simbolismo da linguagem fantástica em Murilo Rubião desvenda-se ao leitor como um sistema poroso que filtra constantemente os elementos sociais do texto. São raros os momentos na obra do Autor em que o elemento insólito, ou mesmo o sobrenatural, não se converte em trampolim metafórico de uma crítica social. O fantástico como transfiguração lúdica da realidade é escasso nos contos (...) o elemento social é veiculado pela imagética fantástica, mimese inverossímil do universo. (...) a poeticidade do fantástico em Murilo Rubião não se limita apenas à existência linguística do inverossímil, mas reside na densidade do signo, pela possibilidade múltipla de descodificação. Os três subtextos amalgamados, o cristão, o social e o existencial, urdem a trama consistente de uma narrativa que se universaliza na possibilidade de estabelecer homologias com o contexto, em última instância, com o homem. (1981, p. 77 e 82)

O excerto é, na verdade, uma junção do que diz Schwarz a respeito dos textos social e existencial, uma vez que, em nossa análise, ambos surgem. No entanto, o que nos interessa no momento é mostrar que, a partir do momento que Schwarz define os três subtextos, e ao assumir os fatos insólitos das narrativas murilianas como “trampolim metafórico”, o pesquisador concorda que, através dos elementos insólitos, Rubião fala do sólito, do real, e isso se dá, justamente, pelo cunho alegórico de sua prosa insólita. Schwarz cita Candido, num comentário justamente sobre a inserção do real no ficcional através da exacerbação da ficção: “...o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas

crítica” (CANDIDO apud SCHWARZ, 1980, p. 82). Eis, pois, a crítica em Rubião através da alegoria, como há de ocorrer em *Teleco, o coelhinho*.

O conto tem como epígrafe um trecho dos *Provérbios*:

Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade. (Provérbios, XXX, 18 e 19 apud RUBIÃO, 2010, p. 52)

Como sabemos, todos os contos de Rubião apresentam uma epígrafe bíblica. Todos os trechos, inclusive o que acima foi mostrado, têm uma poeticidade representativa da parábola. O fato de Rubião se utilizar da poética sacra para iniciar o leitor em seus textos já enfatiza a preocupação alegórica do autor, uma vez que, como propõe Benjamin, a alegoria tem como uma de suas características a “descontextualização”, em outras palavras, ela se apropria de um objeto (no caso, um trecho bíblico) para coloca-lo em outro ambiente, com uma significação outra. Como aponta Lauro Junkes, ao citar o filósofo:

O alegorista, mudando as coisas, do significado original em novo significante, aponta as condições específicas sob as quais as coisas serão capazes de adquirir novo significado no mundo histórico. Segundo Benjamin (1984, p.198), "na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue". Enfim, é a alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte de um todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e recontextualizações arbitrárias, indica que o sentido atribuído à coisa do contexto específico não é o original e inato, mas um sentido arbitrário. (1994, p. 130)

O trecho dos provérbios perde, pois, seu aprisionamento religioso, passando, através da prosa de Rubião, a se incluir em um novo plano: o literário insólito-alegórico.

Ao ler a epígrafe, o leitor adquire a mensagem referente à dúvida, pelo que se diz “me são difíceis de entender”, e, ainda mais, à ignorância, “e uma quarta eu a ignoro completamente (...) o caminho do homem em sua mocidade”. A epígrafe tem papel de contextualizar o leitor no texto, como diz Schwarz (1980, p. 80), existencial, uma vez que esse trata do indivíduo e sua inconstância. A corroborar, já iniciada a narrativa, *Teleco*, quando é convidado pelo narrador-personagem para ir morar com ele, revela-se também inconstante, desequilibrado:

- Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho?

Não esperou pela resposta:

- Se gosta, pode procurar outro, porque a versatilidade é o meu fraco.

Dizendo isso, transformou-se numa girafa.

- À noite – prosseguiu – serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável?

Respondi-lhe que não e fomos morar juntos. (RUBIÃO, 2010, p. 53)

É, inclusive, esse o momento em que Teleco revela-se não somente um animal falante, como também metamórfico. O insólito apresenta-se aí como qualidade do excerto: a metamorfose de Teleco em girafa. No entanto, tem ele também papel alegórico já explicitado. Quando da fala do bicho “à noite serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável?” (2010, p. 53) fica evidente o deslize do recurso insólito da metamorfose para tratar da personalidade de Teleco. Isso fica ainda mais notável na sequência da estória, quando narrador e Teleco já moram juntos, e o coelhinho tem suas atitudes analisadas pelo amigo:

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos (...) não simpatizava com alguns vizinhos, entre eles o agiota e suas irmãs, aos quais costumava aparecer sob a pele de leão ou tigre. (2010. p. 53)

No trecho, acima já citado quando buscávamos o insólito, Teleco é visto como um ser benevolente e simpático, ao passo que também moral – por não gostar do agiota (profissão considerada obscura ou de má índole). O insólito, como se vê, continua presente pelas metamorfoses, porém agora banalizado, ao passo que essas ocorrem em meio à comunidade. Outra vez, então, o dom insólito de Teleco é demonstrado como uma característica emocional, no plano individual, e de aceitação, no plano social: ele utiliza as metamorfoses para agradar a seus dessemelhantes.

O animal, no entanto, demonstra que, apesar de bem quisto e adorável, não estava satisfeito com sua situação. Ao realizar benfeitorias e alegrar a terceiros, Teleco diminuía seus anseios individuais, e então decide se transformar em um canguru. O ex-coelho opta pela forma de canguru para ficar parecido com um homem e, ambicioso, ele próprio não se via como canguru, mas sim como homem, de nome respeitável e atitudes similares às de um: Antônio Barbosa, trajado com “roupas mal talhadas” e “uns óculos de metal ordinário”, namorado da bela Tereza. “De hoje em diante serei apenas homem” (RUBIÃO, 2010, p. 55).

Barbosa é a nova faceta de Teleco. Conforme se acreditava homem, o metamórfico começa a agir de maneira diferente, muito distante do afável coelho:

Barbosa tinha hábitos horríveis. Amiúde cuspi no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas diante do espelho (...) também a sua figura tosca me repugnava. A pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada. (2010, p. 56).

Vemos, pois, a metamorfose interna da personagem. Antes tido como bom e querido por todos, agora Teleco, ou Antônio Barbosa, sucumbira demasiadamente ao humano: dissimulado, asqueroso. A adequação ao meio que tanto admirava teve como consequência a perda da inocência de coelhinho, animal popularmente tido como gracioso, agora transformado em um malfazejo canguru.

Como sabemos, Teleco vai embora da casa do amigo para, mais tarde, retornar em forma de cachorro para, depois, começar a se metamorfosear em diversos animais até estacionar na figura de um carneiro. Nesse momento é importante lembrarmos que Souki propõe a utilização dos símbolos como elementos para a manifestação da alegoria (2006, p. 102), ou seja, os símbolos, recontextualizados, podem fazer parte de um todo representativo. Ao analisarmos a volta de Teleco em forma de cão, logo chegamos à simbologia popular do animal: companheiro, leal e fiel. Ora, Teleco, arruinado, retorna ao local onde, sem saber, fora feliz. Para tanto, apresenta-se como cão, a fim de demonstrar-se submisso e, outra vez, amigo. Quanto a sua penúltima metamorfose, o carneiro, este representa a pureza ao passo que também é, segundo o dicionário de língua Portuguesa Porto Editora:

Símbolo do masculino, do fogo e da força animal, criadora e destruidora do Homem e do mundo, o carneiro é uma representação cósmica da vida nas suas manifestações positiva e negativa, já que tanto pode ser organizador ou caótico, generoso ou obcecado, num impulso primário de vida. (2015)

O carneiro é, então, o caos em Teleco, a representação da dialética de suas emoções.

Por fim, Teleco é criança, “encardida, sem dentes. Morta.” (2010, p. 59). A criança, suja e desdentada, é a inocência corrompida. É o fim de Teleco, ao voltar, com cicatrizes, à sua nobre e pura essência.

A metamorfose, enquanto figura literária, data, no Ocidente, do século I a.C, na obra *Metamorfoses*, de Ovídio. Nela, alguns mitos narram as mutações de homens que buscavam por algum ideal ou desejo. No artigo *Metamorfose e*

Metamorfose, Elaine Cristina Prado dos Santos e Maria Luiza Guarnieri Atik analisam a obra de Ovídio em comparação com a obra homônima do poeta Paulo Leminski. Na introdução, ao discorrer sobre o tópico principal, as autoras definem que

pode-se chegar à conclusão de que este é o significado mais profundo da origem da metamorfose: engendrar o outro sem deixar de ser o mesmo, garantindo a perpetuidade das espécies. Conseqüentemente, pode se pensar na natureza dividida do homem, em sua semelhança com o animal, besta-humana, besta-fera que se projeta em determinadas situações. (2011, p. 33)

No campo da biologia, a metamorfose é a mudança de hábitos ou habitats. Teleco realiza ambos durante sua saga, assim como também corrobora com a definição de Santos e Atik.

Walter Benjamin, em seu trabalho sobre a alegoria, busca comprovar que a alegoria não deve ser tratada como simples “ilustração de uma ideia”, (MURICY, 2009, p. 170), como propunham os classicistas, mas sim como a “expressão de um conceito” (2009, p. 171), assim capaz de inserir-se na arte, pois “compreender a alegoria como expressão não cindiria – como seria o caso na sua compreensão como ilustração – o sensível e o supra-sensível.” (MURICY, 2009, p. 176).

Retomemos uma das mais conhecidas alegorias do ocidente: a alegoria da caverna, de Platão. Ela, contida no livro VII d’A *República*, é contada pela personagem de Sócrates a Glauco:

Sócrates: Agora imagine a nossa natureza, segundo o grau de educação que ela recebeu ou não, de acordo com o quadro que vou fazer. Imagine, pois, homens que vivem em uma morada subterrânea em forma de caverna. A entrada se abre para a luz em toda a largura da fachada. Os homens estão no interior desde a infância, acorrentados pelas pernas e pelo pescoço, de modo que não podem mudar de lugar nem voltar a cabeça para ver algo que não esteja diante deles. A luz lhes vem de um fogo que queima por trás deles, ao longe, no alto. Entre os prisioneiros e o fogo, há um caminho que sobe. Imagine que esse caminho é cortado por um pequeno muro, semelhante ao tapume que os exibidores de marionetes dispõem entre eles e o público, acima do qual manobram as marionetes e apresentam o espetáculo (...)

Sócrates: Eles são semelhantes a nós. Primeiro, você pensa que, na situação deles, eles tenham visto algo mais do que as sombras de si mesmos e dos vizinhos que o fogo projeta na parede da caverna à sua frente? (PLATÃO, 2009, p. 210)

Nesse primeiro momento, a personagem Sócrates narra a história dos homens aprisionados na caverna. Acontece que, durante a narrativa, não há

interesse formal ou literário, apesar de haver elementos narrativos. Ao fim da estória, Sócrates explica sua representação, logo, sua alegoria:

- Meu caro Glauco, este quadro – continuei – deve agora aplicar-se a tudo quanto dissemos anteriormente, comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol. Quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhece-la. (PLATÃO, 2009 p. 212)

Vemos que no caso dessa alegoria não há um cuidado literário, a estória o é de fato ilustração de um conceito. No entanto, *Teleco, o coelhinho*, apresenta-se de maneira diferente justamente por conter o grotesco, o estranho e o insólito banalizado em sua poética. Por isso afirmarmos que o insólito é fator literário-estimulante da alegoria: através dele ela se expressa da forma como pensou Benjamin, como expressão artística de um conceito. Assim sendo, no conto *Teleco, o coelhinho*, as metamorfoses são a alegoria do homem em busca da perfectibilidade.

O coelho (indivíduo) tentava se enquadrar socialmente (sólito) e, para isso, se utilizava das metamorfoses (insólito). Primeiro, tentou agradar às pessoas, a quem admirava e almejava igualdade. Depois, buscou transformar-se literalmente em homem, falhando em sua tentativa. Rousseau, na obra *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, assume três características para o homem, como resume Robinson dos Santos em *Considerações sobre a perfectibilidade humana em Rousseau e Kant*:

a) o homem como animal mas, ao mesmo tempo como algo mais do que meramente isso, ou seja um ser em que certamente a natureza também opera mas que é *dotado de liberdade*; b) o homem como ser que *age livremente*, isto é, consciente de sua liberdade (isto é notadamente diferente do que ser apenas dotado com esta faculdade, ou seja, significa também fazer uso da mesma) e c) o homem como ser (com base nas duas características anteriores) capaz de *aperfeiçoar-se*. (2013, p. 46)

Ao discorrer a respeito da corrupção do homem ao conviver em sociedade, Rousseau aponta para a *perfectibilidade*: a ânsia do homem por um aperfeiçoamento ainda maior, idealizado, que, por demasiado ambicioso, acaba por desestabiliza-lo socialmente. Não nos cabe aqui aprofundarmo-nos na teoria filosófica, mas sim evidenciarmo-la na alegoria do conto de Murilo Rubião. Teleco é, então, alegoria da perfectibilidade ao ponto que também é “imagética fantástica” (SCHWARZ, 1981), ou seja, uma personagem insólita com carga alegórica, em uma

longa busca por aceitação, encontrada, quem sabe, na morte: sua desconexão social.

3.2 ALFREDO – A ALEGORIA

Da mesma forma como fizemos com *Teleco*, o *coelhinho*, traremos, primeiramente, duas análises externas do conto *Alfredo* para que, partindo delas, possamos também apresentar semelhanças e diferenças entre as duas e a nossa própria, com o intuito de afunilarmos a questão alegórica presente na narrativa.

No artigo *O mito em Alfredo*, de Murilo Rubião, Luciano P. B. Pacheco traça um paralelo entre o conto e o ensaio (já citado nesse trabalho) *O mito de Sísifo*, de Albert Camus. Segundo Pacheco, a narrativa e o ensaio estão ligadas no que tange ao absurdo do homem em busca de um sentido para a vida.

A aproximação que faremos entre os autores estará circunscrita ao *Mito de Sísifo* de Camus e ao conto *Alfredo* de Rubião. Uma pesada dor existencial caracteriza os dois textos. Ambos recorrem ao mito para tratar dessa angústia, encontrando na antiguidade clássica uma imagem exemplar para a condição humana dentro do século XX: a figura de Sísifo. Em Camus, de forma declarada, pois é exatamente através deste mito que o autor estabelece o absurdo da vida e os motivos que nos levam a continuar “empurrando a pedra”; em Rubião, de maneira subliminar, está presente também Sísifo e o fardo da vida. Rubião prefere, como Kafka, deixar esses elementos sempre emaranhados ao texto, sem explicitá-los. (2010, p. 3)

Pacheco diz que o mito, enquanto força imaginativa, desde os primórdios é eficaz para o homem enquanto forma de expressar questionamentos e análises existenciais:

a explicação para tanto não é difícil de ser encontrada: hoje, as questões primeiras da filosofia continuam sem respostas concretas, e talvez nunca as tenhamos. Eis porque o mito sempre nos toca profundamente. Ele escava, quando evocado, as mais elevadas aspirações do homem (2010, p. 4)

No conto, os dois irmãos, Joaquim e Alfredo estão em uma busca eterna por algo que desconhecem, nas palavras de Pacheco: “a empreitada dos protagonistas é exatamente uma busca, ainda que não se saiba ao certo o que se procura” (2010, p. 4). A conexão com a personagem mitológica Sísifo, na análise de Camus, está justamente nessa continuidade, na não desistência, “Eis o heroísmo de Sísifo. Consciente, ele resiste. Enfrenta a situação sem abandoná-la jamais. Tal é também

a postura adotada pelas personagens de Murilo Rubião, ainda que não haja esperança.” (2010, p. 10).

O vínculo atado por Pacheco está, então, na falta de sentido para a vida; tanto o Sísifo que carrega a pedra eternamente, quanto Joaquim e Alfredo, que vagam entre vales e serras, não chegam a um fim, mas persistem.

Já Francis Utéza, no artigo *A abo(mi)nação do Alfredo ou o apocalipse da besta*, faz uma análise do conto partindo de sua epígrafe bíblica, “Esta é a geração dos que buscam a face do Deus de Jacó”. Para Utéza, a referência bíblica tem valor primordial. Retomando a história de Jacó na bíblia, o pesquisador fala sobre a possível entrada no paraíso dos que denomina como “elite”, na bíblia “identificada como a geração dos filhos de Jacó” (UTÉZA, 1991, p. 113), aqueles que estariam em busca dos céus. A partir daí, é recolocado em foco o enredo de *Alfredo*, e já anunciada a infinda caminhada dos irmãos:

O narrador, Joaquim Boaventura, abre e fecha o seu relato com uma declaração lapidar -- Cansado eu vim, cansado ou volto desenvolvendo no intervalo aberto entre a afirmação inicial e a sua repetição final, a crônica da procura anunciada pelos dois verbos que assinalam movimentos de sentido contrário -- Ir/Voltar. O procedimento, além da conotação negativa do verbo cansar, aponta para uma chave: a movimentação pura e simples, alternadamente numa e noutra direção, à maneira da lançadeira do tear ou do pêndulo que combina no seu deslocamento regular, linearidade e circularidade -- e seria o caso de não esquecermos que, etimologicamente, na linguagem dos marinheiros, o verbo cansar, significava dobrar um cabo. (UTÉZA, 1991, p. 114)

Utéza analisa a língua durante a narrativa, buscando o sentido da mensagem de Alfredo nos verbos – lembrando que o próprio Alfredo, em sua fuga, transforma-se no verbo resolver:

Assim Murilo Rubião trabalha a matéria prima da língua como os alquimistas no seu laboratório: o resultado são textos cujo conteúdo "fantástico" acena para se pesquisar em direção a outra realidade oculta por trás de referências que não passam despercebidas aos olhos de quem tenha alguma experiência desta "criptografia" -- por exemplo, já constitui um indício importante o fato de abrir e fechar o texto com uma fórmula única, colocando-o dessa forma, sob o signo iniciático da Serpente Uruboro. Nestas condições, o tão propalado pessimismo do universo ficcional muriliano seria apenas "literatura" para iludir os prisioneiros da caverna. (UTÉZA, 1991, p. 126)

Vale apontar a referência à alegoria da caverna na conclusão do autor. Para Utéza, Alfredo, a besta, assim como Joaquim Boaventura, busca a fuga. É importante também ressaltar o trecho acima: “o resultado são textos cujo conteúdo

‘fantástico’ acena para se pesquisar em direção a outra realidade oculta por trás de referências”. Não seriam essas “realidades ocultas” reveladas pela alegoria do insólito? Utéza parece convir que sim.

As duas interpretações pairam sobre a alegoria presente no conto. Pacheco, ao comparar a narrativa e o ensaio filosófico já assume postura alegórica, no entanto, parece analisar mais a personagem do narrador, Joaquim Boaventura, do que propriamente a de seu insólito irmão. Como sabemos, *O mito de Sísifo* é um tratado sobre o sentido da vida, sua validade, tanto que a pergunta primordial do texto de Camus é: vale a pena viver, ou seria melhor o suicídio? O filósofo franco-argelino dá uma resposta positiva, através da alegoria da personagem mitológica Sísifo: é preciso esperança diante do absurdo:

Deixo Sísifo na base da montanha! As pessoas sempre reencontram seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que está tudo bem. Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz. (CAMUS, 2014, p. 124)

Acontece, então, que Sísifo pode se comparar a Joaquim, que sempre procurou “em outros lugares a tranquilidade que a planície não [lhe] dera” (2010, p. 98). Joaquim é aquele que acredita, diferenciando-se de seu irmão, que faz sua busca ao mesmo passo que foge.

Nosso foco está na relação entre insólito e alegoria, por conta disso, atentamos para a personagem de Alfredo. De início definido como lobisomem, revelou-se, na verdade, homem em forma de dromedário.

Animal historicamente utilizado para longas viagens pelo deserto, o dromedário é caracterizado por uma habilidade, o armazenamento de água. No conto, depois de ser questionado inúmeras vezes sobre suas ações, e não responder a nenhuma pergunta, Alfredo diz: “bebo água” (2010, p. 99). Mais a frente, inclusive, Joaquim nos narra que Alfredo “transformou-se em um dromedário, esperando que beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante” (2010, p. 101). Sabemos que Alfredo se enganou, como em todas as metamorfoses anteriores:

De início, Alfredo pensou que a solução seria transformar-se num porco, convencido da impossibilidade de conviver com seus semelhantes, a se entredorarem no ódio. Tentou apaziguá-los e voltaram-se contra ele.

Transformado em porco, perdeu o sossego. Levava o tempo fossando o chão lamacento. E ainda tinha que lutar com os companheiros, sem que, para isso, houvesse um motivo relevante. Imaginou, então, que fundir-se numa nuvem é que resolvia. Resolvia o quê? Tinha que resolver algo. Foi nesse instante que lhe ocorreu transmutar-se no verbo *resolver*. (2010, p.101)

Porco, nuvem, verbo e, enfim, dromedário. Enquanto Joaquim reclusava-se no vale, Alfredo buscava, incessantemente, uma forma na qual se adequasse, como vemos no trecho anterior à passagem acima citada:

Também ele caminhara muito e inutilmente. Porém, na sua fuga, fora demasiado longe, tentando isolar-se, escapar aos homens, ao passo que eu apenas buscara no vale uma serenidade impossível de ser encontrada. (2010, p. 101)

Nesse momento a alegoria do ser metamórfico revela-se. Enquanto Joaquim, esperançoso, buscava a paz e tranquilidade em sociedade (no caso, o vilarejo), como relatado pelo próprio narrador, Alfredo tentava fugir. Lembremos o que diz Souki, a alegoria é uma “linguagem oblíqua”. Pois bem, Alfredo demonstra isso claramente. A história dos irmãos que se separam durante suas escolhas em busca de sentido a suas vidas e seu reencontro para reiniciarem a jornada a caminho de um significado, demonstra a possibilidade de leitura dúbia justamente por conta do absurdo gerado pelo insólito da narrativa. A falta de sentido no texto, nas ações das personagens e nas manifestações insólitas, gera no leitor aquilo que já comentamos como anseio alegórico. O absurdo criará o sentido através da alegoria, o que nos traz Benjamin e sua intenção de defini-la como aspecto estético na literatura. O insólito banalizado comprova-o, uma vez que a alegoria tem papel crucial no enredo, afetando leitor e personagens, assim como perpassa todos os elementos narrativos.

As metamorfoses de Alfredo, ao contrário das de Teleco, buscam a fuga. *Alfredo* é a alegoria do homem em seu mal-estar social. Retomando o excerto que diz que Alfredo estava “convencido da impossibilidade de conviver com seus semelhantes” e que “tentou apaziguá-los e voltaram-se contra ele”, notamos que a personagem é definida como alguém pacífico e bom, que não convém com a violência, o ódio e a desunião. Ao transformar-se em porco, no entanto, Alfredo também não alcança a tão almejada fuga, pois “tinha que lutar com os companheiros, sem que, para isso, houvesse um motivo relevante” (2010, p. 101). Da mesma maneira, virar nuvem não lhe fez bem, quem sabe porque essa é criada pelo ciclo da água, um *uroboro* tão inescapável quanto o que vivia enquanto homem.

Virado verbo, a requisição alheia tornou-se constante, o vínculo social de Alfredo tornara-se ainda mais forte. Por fim, tentou a vida de dromedário – o errante do deserto. Eis, pois, a alegoria da fuga cíclica. Os irmãos não encontram seu fim, apenas vagam. O dromedário, viajante e resistente, continua sua busca pela saída. Outra vez ao contrário de Teleco, Alfredo e Joaquim nunca estiveram próximos da morte, eles persistem - Alfredo, no entanto, sem esperança. Vale aqui lembrarmos que Walter Benjamin diz que a alegoria é o elo entre passado e presente: está feito, *Alfredo* é o eterno encontro entre passado e presente; a eterna tentativa; a inefável alegoria do homem em busca de sentido para uma vida tão solitária por ser justamente tão coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É evidente que a manifestação do insólito banalizado em comunhão com a estética alegórica não ocorre somente em Murilo Rubião, temos exemplos em Franz Kafka, n' *A metamorfose* e em narrativas mais curtas, como *O abutre*, além de outros grandes nomes como os Jorge Luis Borges e Garcia Marquez também figurarem no terreno do insólito banal.

Os dois contos de Rubião, no entanto, foram escolhidos por, primeiramente, serem de um escritor brasileiro, expoente mundial da literatura Insólita, e apresentarem uma manifestação insólita em comum: a metamorfose. Desde o princípio, demonstrou-se de que forma tal manifestação, atrelada aos elementos narrativos e ao enredo, sugeria uma significação outra, ou seja, era uma alegoria. Apresentamos, então, o insólito enquanto meio pelo qual a alegoria pôde se exprimir esteticamente. Rubião cria um ambiente tão paradoxal para suas narrativas que permite que, por detrás delas, uma mensagem outra se apresente.

Cabe evidenciar a importância do leitor perante uma obra tão ampla e aberta como a de Murilo Rubião. A alegorização é uma possibilidade. A forma como o escritor mineiro trata a língua – de maneira simples, porém efetiva – é um ponto a ser destacado. Sua linguagem possibilita ao leitor uma leitura suave e precisa em suas descrições, capaz de criar espaços e personagens de um imagismo admirável. O leitor, então, enquanto sujeito ativo no texto, pode-se atentar à capacidade lúdica da escrita muriliana.

Apesar dessa abrangência, porém, é inegável que todos os aspectos dos contos de Murilo Rubião – sejam eles elementos narrativos, estilística, referentes históricos ou filosóficas – culminam na leitura dúbia, a leitura literária – que premia o estilo e sua prosa, de fato – e a leitura alegórica – permissora de questionamentos, reflexões.

Em *Teleco, o coelhinho*, a metamorfose do coelho é, como dissemos, sua busca por aceitação. A ambição em tornar-se semelhante aos homens fez com que o coelhinho perdesse-se de si mesmo por um tempo. No entanto, depois de ver-se

perdido perante seu anseio, o metamórfico volta à essência, ainda incapaz de aceitar-se. A mensagem é, pois, a de um retrato do ser à procura da perfectibilidade. Não importava o quão querido e deveras feliz Teleco estava, enquanto não alcançasse seu desejo, a forma pela qual se provaria melhor e mais capaz perante os outros, não se satisfaria. Teleco mediu forças com sua vida, e teve um fim: sendo que buscava continuação.

Alfredo, por sua vez, transforma-se para buscar um fim, o qual nunca encontra – e sabe que nunca encontrará. Por isso transforma-se em dromedário, por ter aceitado sua condição. No entanto, em uma breve alusão à Camus, não é preciso imaginar Alfredo feliz. Ele não é. Mas também não é triste. Ele apenas é, existe. Junto de Joaquim, eles, enquanto os irônicos irmãos Boaventura, recomeçam caminhada, encontrando a uma continuação: ao passado que buscavam um fim.

Essas alegorias das metamorfoses puderam ser comprovadas pela teoria de Walter Benjamin, na qual ele a propõe não somente como ilustração de uma ideia, mas sim construção estética. É importante lembrar que, durante a análise de Teleco, o coelhinho, demonstramos a forma como uma alegoria puramente substitutiva, sem valor artístico, funciona – como é o caso da Alegoria da caverna, de Platão – enquanto que na prosa muriliana enredo, insólito e alegoria se misturam e unem, formando um montante de referências, qualidades e interpretações. A alegoria é comprovada, em nosso projeto, como aspecto realmente estético na literatura, contrariando aqueles que a excluía do campo artístico.

Finaliza-se o trabalho com o entendimento de que o insólito banalizado tem relação estreita com a estética alegórica, uma vez que, através da inserção do incomum em um espaço realístico, sendo esse incomum aceito, cria a dialética entre razão e desrazão, que gerará uma reflexão existencial, social e artística em relação a temas diversos que instigam e instigarão a humanidade, sendo, assim, para sempre necessários e válidos.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 5ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. 1ª edição. São Paulo: Revista, 1987.
- CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GARCIA, Flávio. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários, p. 12-23. In Flavio García (Org). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Míni Houaiss, dicionário de língua portuguesa**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. **Anuário de literatura 2**, p. 125-137, 1994.
- MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**. 1º edição. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- NASCIMENTO, Máisa Duarte. **As representações do fantástico em dois contos de Murilo Rubião: Bárbara e Teleco, o coelhinho**. Monografia. Jussara, 2012.
- OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Revista do programa de pós-graduação em artes visuais**, Rio de Janeiro, p. 113-124, 2004.
- PACHECO, Luciano Penelu Bitencourt. O mito em Alfredo, de Murilo Rubião. **Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura**. Vol. 2, São Cristóvão: GELIC, 2010.
- PLATÃO. **A República**. 2º edição. São Paulo: Martin Claret, 2009.

POMIN, Giovana Cristina ; PIRES, Antônio Donizeti . O universo circular do conto fantástico "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião. In: **XV Congresso de Iniciação Científica da UFSCar**, 2007, São Carlos. Anais de Eventos da UFSCar. São Carlos: UFSCar, 2007. v. 3. p. 614-614.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. 1ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Schwarcz, 2010.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. ATIK, Maria Luiza Guarnieri. *Metamorfose e Metaformose: uma leitura mítico-dialógica do mito de Narciso em Ovídio e em Leminski*. **Todas as musas**, ano 3, nº 1, p. 31-43, Jul-Dez 2011.

SANTOS, Robinson dos. Considerações sobre a perfectibilidade humana a partir de Rousseau e Kant. In **Estudos Kantianos**, Marília, v. 1, n. 2, p. 43-58, Jul./Dez., 2013,

SCHWARZ, Jorge. **Murilo Rubião: a Poética do Uroboro**. São Paulo: Editora Ática, 1981.

SOUKI, Sahira. Alegoria: a linguagem do silêncio. **Revista Mediação**, Belo Horizonte, nº 5, p. 93-108, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

UTÉZA, Francis. A abo(mi)nação do Alfredo. **Programa de Pós-Graduação em Literatura - Universidade Federal de Santa Catarina**, nº 22, 1991.