

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de pós-graduação em Letras

Rubião e Kafka: (in)confluências

Wilson Barreto Fróis

Belo Horizonte

2018

Wilson Barreto Fróis

Rubião e Kafka: (in)confluências

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de doutor em Literaturas de Língua Portuguesa, elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F929r Fróis, Wilson Barreto
Rubião e Kafka: (in)confluências / Wilson Barreto Fróis. Belo Horizonte, 2018.
259 f.: il.

Orientador: Audemaro Taranto Goulart
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Rubião, Murilo, 1916-1991. 2. Expressionismo. 3. Kafka, Franz, 1883-1924 - O processo - Crítica e interpretação. 4. Kafka, Franz, 1883-1924 - O castelo - Crítica e interpretação. 5. Kafka, Franz, 1883-1924 - Na colônia penal - Crítica e interpretação. 6. Kafka, Franz, 1883-1924 - A metamorfose - Crítica e interpretação. 7. Contos. I. Goulart, Audemaro Taranto. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 7.036.7

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Paim Brito - CRB 6/2999

Wilson Barreto Fróis

Rubião e Kafka: (in)confluências

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de doutor em Literaturas de Língua Portuguesa, elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart.

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart (Orientador) – PUC Minas

Prof. Dr. Cléber Araújo Cabral - CEFET/MG

Prof. Dr. Flávio Garcia Queiroz de Melo- UERJ

Prof^a. Dr^a. Luciana Pereira Queiroz Pimenta Ferreira - PUC Minas

Prof. Dr. Márcio de Vasconcellos Serelle- PUC Minas

Belo Horizonte, 27 de abril de 2018.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Dilma Meireles, pelo estímulo, aos meus filhos (Daniela, Érica, Heriberto) pelo suporte afetivo, às minhas diretoras da Escola Estadual Chaves Ribeiro (Goreth Vieira e Deise Borges) e à diretora Elisemar das Graças (Gracinha) da Superintendência Regional de Ensino de Araçuaí pelo apoio decisivo, ao Doutor Pedro Colen e aos amigos (Dr. Jean Freire e Dra. Alexandra Costa Freire), pelo apoio moral e psicológico, à amizade dos colegas (Jorge Venâncio, Mateus Pimpão, Róbson Caetano, Bruna Carla, Geuvana Maia, Katya Alencar), ao professor Cléber Cabral e à professora Luciana Queiroz, pelas críticas produtivas, às secretárias da pós-graduação (Berenice e Rosária), pela solicitude, e ao meu orientador, professor Audemaro Taranto Goulart, que tornou possível a realização deste trabalho.

“A arte continua presa da ausência de liberdade; ao contradizê-la, adquire a sua autonomia.”
(Herbert Marcuse)

“E a mulher que viste, é a Grande Cidade que reina sobre os reis da terra.”
(Apocalipse 17, 18)

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise comparativa entre os trinta e três contos de Murilo Rubião e as obras de Franz Kafka: os romances **O processo** e **O castelo** e as novelas **Na colônia penal** e **A metamorfose**. Na abertura, este estudo faz referência ao impacto produzido pelas primeiras leituras sobre a obra dos autores e à temática do absurdo que os aproxima. Refere-se ainda à semelhança entre determinadas imagens presentes nos textos deles e na pintura expressionista. Na sequência, a partir de, principalmente, textos da fortuna crítica referente aos autores em discussão e da crítica literária em geral, o trabalho apresenta vários tópicos por meio dos quais desenvolve uma comparação entre os escritores, destacando suas aproximações e seus distanciamentos. Discute aspectos, como: A (in)verossimilhança, a dinâmica temporal e narrativa, a interlocução com o texto bíblico, o desespero traduzido em cores, o olhar crítico sobre a justiça, a (des)individualização e a autorreferencialidade. No capítulo seguinte, a partir da hipótese de que as grandes inovações artísticas ocorridas no século XX são desdobramentos dos movimentos de vanguarda iniciados em suas primeiras décadas, o trabalho promove um diálogo entre a literatura de Rubião e Kafka e a estética expressionista. A análise salienta aspectos formais e semânticos, apoiando-se, principalmente, em formulações do campo filosófico, da psicanálise e da crítica literária. No capítulo final, desenvolve a ideia de Kafka e Rubião como coautores propositivos, inseridos na modernidade. Além disso, discute a universalidade dos autores e a capacidade de reatualização da sua temática.

Palavras-chave: Rubião. Kafka. Expressionismo. Escrituras. Absurdo.

ABSTRACT

This work aims at a comparative analysis between the thirty-three short stories by Murilo Rubião and the works by Franz Kafka: the novels **The process** and **The castle**, the short stories **In the Penal Colony** and **The Metamorphosis**. In the beginning, this study refers to the impact produced by the first readings about the authors and to the thematic of the absurd that approximate them. Besides it mentions the similarity between determined images of their texts and the expressionist painting. In sequence, primarily from texts of the critical fortune of Rubião and Kafka as well as from literary critic in general, the work shows various topics through which it develops a comparison between the writers, emphasizing their similarities and differences. It discusses aspects such as: the implausible, the temporal and narrative dynamic, the interaction with the biblical text, the despair expressed in colors, the critical look at justice, the deindividuation and the self-referentiality. In the following chapter, assuming that the great transformation in the arts was due, mainly, to the avant-garde movements of the early twentieth century, this work makes a dialogue between the Rubião and Kafka literature and the expressionist aesthetic, highlighting formal and semantic aspects. The analysis is based mainly in formulations of the philosophical field, of the psychoanalysis and of the literary critic. In the last chapter, it develops the idea of Kafka and Rubião as propositional co-authors, inserted in the modernity. Besides, it discusses the universality of authors and the capacity of re-updating of their thematic.

Keywords: Rubião. Kafka. Expressionism. Scriptures. Absurd.

SUMÁRIO

1 PRÓLOGO.....	09
1.1 Primeiras publicações, leituras iniciais	09
1.2 A absurdez naturalizada	11
1.3 Imagens correlatas	14
2 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS	19
2.1 A (in)verossimilhança	20
2.1.1 O inverossímil: a transgressão do real	21
2.1.1.1 <i>As metáforas bizarras e as hipérboles arrojadas</i>	22
2.1.1.2 <i>A diluição da fronteira vida-morte e a(s) metamorfose(s)</i>	26
2.1.1.3 <i>A transmutação do tempo</i>	32
2.2 A dimensão do tempo	35
2.2.1 <i>A (a)temporalidade</i>	35
2.2.2 <i>A antecipação do futuro e a eternização do presente</i>	38
2.3 A interlocução com o texto bíblico	44
2.3.1 <i>A “mise en abyme”</i>	44
2.3.2 <i>A paródia muriliana</i>	48
2.3.3 <i>A paródia kafkiana</i>	52
2.3.4 <i>A divinização do poder</i>	56
2.3.5 <i>A correlação estético-formal</i>	61
2.4 A (des)esperança: da policromia ao cinza.....	73
2.4.1 <i>A esperança e a evasão</i>	73
2.4.2 <i>As imagens sombrias</i>	76
2.5 O desnudamento da justiça	78
2.5.1 <i>A desconstituição da defesa.....</i>	79
2.5.2 <i>As imagens da degradação</i>	84
2.6 A (des)individualização	90
2.6.1 <i>A onomástica muriliana</i>	90
2.6.2 <i>A onomástica kafkiana</i>	96
2.6.3 <i>A despersonalização: o aniquilamento do sujeito.....</i>	98
2.7 A autorreferencialidade	109
2.7.1 <i>A metalinguagem.....</i>	110

2.7.2 <i>O viés autobiográfico</i>	117
2.8 A (i)mobilidade da narrativa	122
3 O MATIZ EXPRESSIONISTA	131
3.1 O Expressionismo na pintura e na literatura	133
3.2 O Expressionismo nas demais artes	140
3.3 A deformação	148
3.4 A subjetivação da natureza	159
3.5 O sentimento antiautoritário	162
3.6 O peso existencial	172
3.6.1 <i>A angústia</i>	173
3.6.2 <i>A melancolia</i>	178
3.6.3 <i>O fastio</i>	185
3.7 A cidade	188
3.7.1 <i>A diáspora</i>	191
3.7.2. <i>O exílio</i>	195
3.7.3 <i>O apocalipse</i>	200
4 COAUTORES UNIVERSAIS	208
4.1 Os vazios construtivos	208
4.2 A polissemia	216
4.3 A universalidade	229
5 EPÍLOGO	240
REFERÊNCIAS	248

1 PRÓLOGO

1.1 Primeiras publicações, leituras iniciais

O escritor mineiro Murilo Rubião publica, em 1947, pela editora Universal, seu primeiro livro, **O ex-mágico**, uma coletânea de contos. Logo surgiram as primeiras manifestações da crítica em relação à obra de estreia do autor. O crítico Sérgio Milliet (1947, p. 1) enfatiza a inventividade e a plasticidade de sua prosa: “A riqueza de imaginação do autor é que nos comove, sua gratuidade literária é que nos encanta. São pequenos poemas em prosa [...]” Carlos Drummond de Andrade (1947), em carta a Rubião, destaca sua inovação estética: “Ele nos transporta para além de nossos limites, sem, entretanto, jamais perder pé no real e no cotidiano.” O poeta ainda salienta: “E por mais absurdas que sejam as novas relações estabelecidas por V. entre as coisas e o homem, a verdade é que elas não são mais absurdas do que as condições de vida normal.” Já Álvaro Lins (1948) aproxima, na sua avaliação, a obra do contista brasileiro à do autor europeu Franz Kafka, mesmo reconhecendo entre os aludidos escritores certas discrepâncias, as quais serão discutidas neste trabalho. Lins, sem contrariar a percepção de Drummond, assinala a capacidade que Rubião demonstra na construção do absurdo e na imposição deste como lógico. Tal percepção reitera a visão, expressa em carta de junho de 1943, que Mário de Andrade tivera sobre os contos, mesmo antes de eles serem publicados em livro. O influente autor do modernismo brasileiro destaca o dom forte de Rubião em impor o caso irreal como sendo real, o que vincula semanticamente o texto do autor mineiro ao de Kafka.

Recuando no tempo, Franz Kafka, num período marcado simultaneamente pela atmosfera vanguardista e pela irrupção da Primeira Guerra Mundial, entre 1909 e 1919, começa a publicar suas primeiras obras, entre elas, **A metamorfose** (1915) e **Na colônia penal** (1919). A primeira publicação ocorreu em outubro de 1915 no jornal literário *Weisse Blätter*, cuja repercussão, pelo menos no âmbito da literatura de língua alemã, chegou a ser positiva. O contista e dramaturgo Carl Sternheim, ao receber o conceituado Prêmio Theodor Fontane, aceitou a homenagem, entretanto transferiu o pequeno prêmio em dinheiro que a acompanhava a Kafka, que gozava da admiração do premiado escritor por suas obras, entre elas, **A metamorfose**. O gesto, inclusive, segundo Ernst Pawel (1986), foi reconhecido pelo presidente do júri que outorgou o prêmio. A notoriedade levou o editor Kurt Wolf

a publicar a novela em separado na coleção expressionista *Der jüngste Tag* (O Juízo Final). A vinculação do texto ao âmbito do estranho foi imediata. Alfred Kämpf, citado por Gustav Janouch no seu livro biográfico **Conversas com Kafka**, associou Kafka a Poe, assinalando a superioridade do primeiro: “um novo Edgar Allan Poe, mais profundo, e portanto maior.” (JANOUC, 2008, p. 34). A segunda novela, **Na colônia penal**, é publicada em maio de 1919. Sua recepção, entretanto, não foi das melhores. Segundo Pawel, “a maioria dos leitores reagiu com repulsa ou indiferença defensiva.” (1986, p.316). Outros se revelaram profundamente chocados. Segundo Carone (2009), quando **Na colônia penal** foi lida publicamente pelo próprio autor na galeria Goltz de Munique, houve tumulto entre as senhoras presentes, provocando, inclusive, o desmaio de duas delas, em função do relato sangrento e assustador. Em geral, a recepção à novela revelou-se fria e hostil, exceção feita ao escritor Kurt Tucholsky, que a avaliou como uma obra-prima: “[...] uma obra de arte tão grandiosa que desafia todos os rótulos. Definitivamente, não é uma alegoria, mas algo inteiramente diverso.” (PAWEL, 1986, p. 317).

Pode-se concluir, pois, que o juízo positivo mencionado não se firmou como hegemônico. Posteriormente, análises sobre seus livros cuja publicação ocorreu por intervenção do seu amigo escritor Max Brod não ofereceram também uma adequada visão sobre a obra do autor de **A metamorfose**. Segundo Carvalho (1973), o prefaciador da obra **O processo** Bernard Groethuysen, em sua primeira edição na França, em 1933, chegou a dizer que o mundo dos textos kafkianos é totalmente distinto do nosso. Até mesmo Franz Werfel, poeta expressionista, amigo de Kafka, vaticinou: “[...] além das fronteiras da Tchecoslováquia, ninguém compreenderá Franz Kafka.” (KONDER, 1968, p. 198). Carone assinala que “quando morreu, em 1924, [...] Franz Kafka era conhecido como autor de algumas narrativas muito estranhas, publicadas em sete magros volumes entre 1913 e o ano de sua morte.” (2009, p. 102).

Kafka, assim como Rubião, só teve melhor reconhecimento e fama praticamente quase três décadas após as suas primeiras publicações. Vale assinalar: o primeiro, em âmbito internacional; o segundo, em âmbito nacional. Só após a II Guerra Mundial, depois de um profundo trabalho de alguns críticos, como Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre, Roger Garaudy, Theodor W. Adorno, Günther Anders, dentre outros, a obra kafkiana ganhou a dimensão que apresenta atualmente, a de um dos maiores escritores do século XX. Para comprovar sua consagração, “[...] escreve-se hoje mais sobre a obra de Kafka do que sobre **Fausto**, de Goethe.” (CARONE, 2009, p.101). Em relação a Rubião, ocorreu algo parecido. Nos anos 1940 e 1950, a recepção crítica estava ainda muito apegada à literatura da suposta

retratação da realidade. Consequentemente, seus contos foram negligenciados. Seus textos, pautados numa estética inovadora, qualificada posteriormente como realismo fantástico, padeceram ainda de uma crítica especializada capaz de melhor avaliá-la. O crítico Antônio Cândido, já em 1967, em carta a Rubião, traduziu um pouco dessa miopia, quando afirmou sobre o livro de estreia do contista mineiro:

Agora, relendo e lendo há anos de distância da primeira experiência de leitura, fiquei admirado, sobretudo, com o caráter precursor de muitos aspectos que não conhecíamos então, ou que só depois apareceram na literatura. Há nos seus contos um certo tipo de fantástico meticuloso e óbvio que lembra o tom que depois viemos encontrar em Borges. (RUBIÃO, 1982, p. 103)

Só em 1974, quando seus contos foram publicados pela Editora Ática, de São Paulo, Rubião saiu da obscuridade. “Em pouco mais de um ano, 100 mil exemplares de **O pirotécnico Zacarias** evaporaram nas livrarias.” (WERNECK, 2007, p. 9). Em razão disso, seus livros chegaram aos vestibulares, ao teatro, ao cinema e passaram a ser, com regularidade, objeto de estudo de centenas de trabalhos acadêmicos, além de tradução por diversos idiomas. E, assim, conhecido e melhor avaliado, seu nome se firmou como um dos mais qualificados contistas brasileiros do século XX.

1.2 A absurdez naturalizada

A associação da produção literária de Murilo Rubião à de Franz Kafka, foco central deste trabalho, como já foi salientado, se impôs no universo da crítica brasileira de forma imediata. O principal aspecto, salientado por Álvaro Lins e Mário de Andrade, que aproxima os autores é a capacidade de imposição daquilo que se apresenta aparentemente absurdo como algo inerente à realidade cotidiana. Em ambos os ficcionistas a sobrenaturalidade, criada pela linguagem, não se desgarra do real. Castelo Branco (1944, p. 1) já fizera esse juízo sobre os contos de Murilo Rubião quando avaliou que o sobrenatural neste era “plasmado no cotidiano.” A avaliação de Sartre (2005) sobre Franz Kafka não destoa dessa visão. Para o filósofo francês, o universo kafkiano era simultaneamente fantástico e rigorosamente verdadeiro. A percepção sartriana legitima a visão sobre a ficção fantástica que Bessiére (2015) apresenta: fabrica-se outro mundo por meio de palavras, pensamento e realidade, que são deste mundo.

A literatura fantástica produzida, principalmente no século XIX, o crítico Remo Ceserani (2006) a distingue pelo fenômeno da aparição do monstruoso ou estranho no universo das leis do cotidiano. Este era um traço marcante dessa ficção que é percebida por ele como modalidade. Todorov (1992), em **Introdução à literatura fantástica**, com base em outros textos fundadores, já havia apontado ideia semelhante sobre a natureza da aludida literatura: o procedimento da incursão do estranho na ordem da lógica como elemento caracterizador da ficção mencionada. Todorov também salienta o caráter da incerteza que cerca o fantástico, uma vez que o leitor fica sempre indeciso em dar uma explicação natural ou sobrenatural sobre episódios estranhos ou absurdos. No entanto, o mesmo crítico estruturalista, diante da novela **A metamorfose**, de Kafka, publicada já na segunda década do século XX, recusa-se a enquadrá-la no seu esquema teórico sobre o fantástico tradicional, cujo esplendor se deu no século XIX. Embora na narrativa kafkiana haja o elemento estranho, este se revela, entretanto, de um modo diferente. “Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação, pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo.” (TODOROV, 1992, p. 181) Há, pois, uma mudança de paradigma. O homem, supostamente normal, se qualifica como ser fantástico; este, que outrora era exceção, passa a ser regra. A ficção de Murilo Rubião legitima, igualmente, essa visão: “Nada há de humano que não seja completamente estranho.” (NUNES, 1975, p 1). Não há mais aquele impacto tradicional causado pelo surgimento do extraordinário. Arrigucci Jr. também compartilha dessa percepção sobre o fantástico de Murilo Rubião: “Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina.” (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 141) E, dessa forma, tanto em Rubião, quanto em Kafka, operacionaliza-se a naturalização do absurdo.

No desenvolvimento dessa temática do inverossímil, os autores em pauta fazem uso de diversos procedimentos estéticos. Um deles, que será objeto de discussão deste trabalho, é o diálogo com o texto bíblico. Kafka o faz de forma sutil, indireta, valendo-se do discurso paródico. Além deste, Rubião, desenvolve também a interlocução de modo mais direto. O autor mineiro insere, regularmente, antes de cada conto, trechos da própria Bíblia, fazendo deles epígrafes, que funcionam como prelúdios para o texto ficcional. Tais microtextos sinalizam os temas das narrativas e também sugerem uma conexão estético-formal entre a literatura de Murilo Rubião e as Escrituras Sagradas.

Em relação ao conteúdo de tais narrativas, para exemplificar esse absurdo no escritor mineiro e, sobretudo, no escritor tcheco, há diversas imagens em que o aparelho judiciário dos homens, supostamente programado para promover a justiça, sob o crivo da racionalidade, faz

exatamente o contrário. Num contexto em que prevalecem o autoritarismo e a irracionalidade, o sistema jurídico cria situações inverossímeis, sufocantes e profundamente desumanas para os indivíduos.

Outro aspecto da absurdez, evidente em ambos os autores, é a presença de animais, que são tradicionalmente tratados como seres irracionais pela humanidade. Nos textos de Murilo Rubião, às vezes, os animais demonstram mais lucidez do que os próprios humanos. No conto “Os dragões” a insensatez está mais entre os humanos do que propriamente entre os dragões. Situação essa que não difere da literatura de Kafka: “O que é certo é que de todos os seres de Kafka são os animais os que mais refletem.” (BENJAMIN, 1993, p. 171) O inseto asqueroso de **A metamorfose** demonstra uma fina sensibilidade, inexistente entre os humanos da sua família.

Ainda na órbita desse enfoque do absurdo, os ficcionistas criam personagens que protagonizam situações de abandono e de sofrimento, cuja fonte principal, segundo Sigmund Freud (1996), é o relacionamento entre as pessoas. Percepção idêntica ao do filósofo Arthur Schopenhauer, que enxergava a “luta entre os indivíduos”, a *Eris*¹, como uma das origens da dor. Esta, para o pensador alemão, se revela como essência da vida, a qual é descrita desta maneira:

Portanto, a vida oscila como um pêndulo da direita para a esquerda, do sofrimento para o aborrecimento: estes são os dois elementos de que ela é feita, em suma. Daí resulta este fato muito significativo pela sua própria estranheza: tendo os homens colocado todas as dores, todos os sofrimentos no inferno, para encherem o céu não encontraram mais do que o aborrecimento. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 327).

Em Rubião e Kafka são comuns também cenas em que o indivíduo é vítima do tédio e da inconstância, características, segundo o pensador Blaise Pascal (1973), também inerentes à condição humana. O filósofo Sören Kierkegaard (1952), sem fugir dessa linha de pensamento, aprofunda a discussão sobre o tema. Na visão dele, a relação do ser humano consigo mesmo é marcada pela inquietação e desespero, porque não consegue realizar o que sonha, e na relação com o mundo a tensão permanece, uma vez que os homens experimentam regularmente a angústia.

No contexto da modernidade, espaço da ficção muriliana e kafkiana, essa ansiedade opressiva se agrava. Isso ocorre, em parte, em função do declínio da religiosidade cristã, que

¹ ÉRIS (mitol. grega) A Discórdia personificada, uma das potestades primordiais da mesma geração de Nix (a Noite) (v.), e segundo Hesíodos, mãe de outras personificações do mesmo gênero: Algos (a Dor), Horcos (o Juramento) [...] **Dicionário de Mitologia grega e romana**, Mário da Gama Cury (1999, p. 129). 4ª. edição.

fragiliza ainda mais o homem. Nietzsche, quando afirma que “Deus está morto”² não nega a existência dELE, apenas confirma o fato de que a fé no Senhor havia se despojado da sua plausibilidade. Fundamentado nisso, Batalha assinala que “o mundo moderno decreta a ausência do sagrado e a morte de Deus, mas não consegue trazer respostas à inquietação humana. Fica o vazio, que não pode ser preenchido.” (2013, p. 42). Nesse vácuo existencial, o pensamento de Kierkegaard se insere. Ao romper o vínculo com Deus, através da fé, o homem abre mão da única via para a superação da angústia e do desespero. Desfeita a conexão com o Sagrado, se desfaz a esperança:

[...] jamais alguém viveu e vive, fora da cristandade, sem desespero, nem ninguém na cristandade se não for um verdadeiro cristão; pois que, a menos de o ser integralmente, nele subsiste sempre um grão de desespero. (KIERKEGAARD, 1952, p. 47).

A literatura de Rubião e Kafka, em sintonia com tais pensadores, desenvolve uma retórica que é capaz de expor enfaticamente um mundo desprovido de sentido, em que o enfado, o desamparo e a angústia se impõem como regras.

O *habitat* que potencializa esse desamparo é o contexto urbano. A sensação frequente de desproteção é o retrato do homem no universo da modernidade das grandes e desumanas cidades, em que as relações interpessoais estão profundamente atrofiadas. À medida que as cidades crescem, amplia-se em demasia a aglutinação demográfica, mas se precariza a vida comunitária e se deteriora a relação com o outro, o que faz acentuar de forma significativa o quadro de dor e solidão.

1.3 Imagens correlatas

Anteriormente à produção kafkiana, na última década do século XIX, é oportuno ressaltar, outra linguagem artística, a pintura, já começara a fazer uma leitura contundente

² "Deus está morto" (“*Gott ist tot*”, em alemão) é uma frase muito citada do filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900). Aparece pela primeira vez em **A gaia ciência**, na seção 108 (Novas lutas), na seção 125 (O louco) e uma terceira vez na seção 343 (Sentido da nossa alegria). Uma outra instância da frase, e a principal responsável pela sua popularidade, aparece na principal obra de Nietzsche, **Assim falava Zaratustra**. Disponível em: < <https://filosoficando.wordpress.com/2011/03/19-deus-esta-morto>> Acesso em: 21 de junho de 2017.

desse quadro de desespero, solidão e angústia. Dentro dos movimentos de vanguarda que marcaram a transição do século XIX para o século XX, coube ao movimento, conhecido como Expressionismo, traduzir, com mais propriedade em suas telas, essa crise que afetava a humanidade da época.



***O Grito*, Edvard Munch, fonte: www.culturagenial.com**

O Grito (1893), quadro do pintor norueguês Edvard Munch, representa intensamente essa situação angustiante enfrentada pelo homem, tornando-se uma das grandes referências da geração. A imagem é a de uma pessoa desfigurada, atravessando uma ponte, acompanhada à distância de outras duas pessoas. Estas se mostram aparentemente impassíveis em relação à primeira. A natureza, por sua vez, não se apresenta, tradicionalmente, de forma perfeita, bela e equilibrada. No Expressionismo, se perde a relação de harmonia com ela. Em lugar do esplendor e do lirismo exuberante há um aspecto sombrio e caótico, refletindo a atmosfera dolorosa do interior da figura humana. Nesta obra de Munch, é perceptível também “o medo e a solidão de um

homem num cenário natural que – longe de oferecer qualquer tipo de consolação – absorve o grito e o faz ecoar por detrás da baía até aos vultos sangrentos do céu.” (BISCHOFF, 2006, p. 53).

Segundo França, “para a psicanálise, o grito remete ao ser desamparado que é marcado por um discurso e uma intensidade afetiva que não é passível de ser descrita ou mesmo nomeada.” (2002, p. 124). Considerado a projeção mais ousada da voz humana, o grito foi a forma enfática e contundente que Munch encontrou para expressar o seu desespero.

Inquestionavelmente, esse grito do artista norueguês ecoa em diversos espaços construídos pelos ficcionistas mencionados. Em Murilo Rubião são recorrentes as imagens que se identificam com o famoso quadro do aludido pintor. Como exemplo, o final do conto “A Noiva da Casa Azul”³ mostra o narrador-personagem em busca de sua suposta noiva, Dalila. O desfecho, sugerido pelo nome da amada, trai radicalmente as expectativas do noivo:

³ As citações dos contos de Murilo Rubião serão extraídas do livro **Contos Reunidos**, ed. Ática, 2ª. ed., 1999, justificando-se, assim, apenas a menção à página, exceção feita a alguns trechos em que houve necessidade de especificação de outra publicação do autor.

“Subo a custo os degraus apodrecidos da escada de madeira. Chego ao quarto dela: teias de aranha. Vazio, meu Deus! Grito: Dalila! Dalila! Nada. Corro aos outros quartos. Todos vazios.” (p. 56) Perceptível aqui um movimento sinuoso por meio de um ir e vir incerto, marcado pela aflição. A cena, assim, lembra as linhas do quadro de Munch, que sugerem uma procura desnorreada. A seguir, acentua-se o quadro de angústia e desespero: “Desço. Grito mais: Dalila, Dalila! (...) um silêncio brutal responde ao meu apelo. Volto ao quarto dela.” (p. 56). A natureza, como na obra de Munch, não o conforta: “A noite já estava aparecendo por entre o teto fendido.” E, assim, a narrativa é concluída: “Grito ainda [...]. Corta-me a agonia. Corro desvairado.” (p. 56). O personagem central se revela, pois, ensandecido, desamparado, perdido e só. Noutro bom exemplar da produção do contista brasileiro, em “Os comensais”, o personagem principal Jadon migra para uma cidade grande, prometendo, no entanto, a Hebe, sua amada, retornar para reativar sua relação amorosa. Todavia esquece a promessa, “rendido ao alumbramento da grande cidade”. (p. 259) No contexto da cidade grande, ele reconhece “a precariedade das suas relações” com estranhos companheiros de restaurante. Apesar de todas as suas tentativas no sentido de estabelecer um autêntico relacionamento humano com eles, Jadon não consegue seu objetivo. Num certo dia, encontra a própria Hebe entre os comensais. Busca desesperadamente restabelecer o contato com ela, mas frustra-se. A ex-namorada, como os demais, estava irremediavelmente integrada à massa amorfa dos comensais, reduzida à situação de exílio promovida pelos grandes centros urbanos: “Hebe parecia refugiar-se na mesma solidão dos outros.” (p. 258). Exauridos os esforços para promover a real interlocução humana, Jadon se vê em intensa angústia e desespero, perceptível nesta cena:

Ia crescendo a sua inquietação e, sentindo-se encurralado, buscava uma janela, uma abertura qualquer que o levasse à rua. Nada, nada além do corredor. [...] O suor escorria-lhe pela testa, mas Jadon perseverava na sua inútil tentativa de fugir daquele recinto. [...] Ofegante, a tremer, apelava por um socorro que sabia impossível. Olhava para cima, para os lados, a língua seca, o fio de esperança nos olhos acovardados. (p. 262-263).

No final, Jadon, como a figura de Munch, revela-se desfigurado, imerso em profunda solidão: “[...] caminhou até a grande mesa de refeições, assentando-se descuidadamente numa das cadeiras. Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa.” (p. 263).

Em Kafka, Gregor Samsa, personagem de **A metamorfose**, transformado em inseto, fica impossibilitado de trabalhar para sustentar seus familiares. Destituído, pois, de seu papel de provedor, torna-se um trapo para a família. Nesta condição, Gregor é isolado em seu

próprio quarto. Suas relações humanas, interdidas. Depois de muitos dias de confinamento, ele recebe da irmã estas palavras, porém em tom de censura: “– Você, Gregor! – bradou a irmã com o punho erguido e olhos penetrantes. / Eram as primeiras palavras que endereçava a ele desde a metamorfose.” (KAFKA, 2000a, p. 54). No início da novela, a natureza já lhe retirava o ânimo: “[...] o tempo turvo – ouviam-se gotas de chuva batendo no zinco do parapeito – deixou-o inteiramente melancólico.” (KAFKA, 2000a, p. 8). O personagem não gritou como o protagonista de “A noiva da Casa Azul”, de Rubião, ou a figura de Edvard Munch, até porque sua condição de inseto não o permitia, mas também se vê, por meio de sua própria família, em situação de angústia:

[...] oprimido por autocensuras e apreensão começou a rastejar – rastejou por cima de tudo, paredes móveis, e no seu desespero, quando todo o quarto começou a virar ao seu redor, caiu finalmente em cima da grande mesa. (KAFKA, 2000a, p. 54)

A sua família, nega-lhe, peremptoriamente, quaisquer gestos de solidariedade e humanidade. E, assim, até o seu definhamento, comemorado pelo pai quando afirma “agora podemos agradecer a Deus” (KAFKA, 2000a, p. 80), Gregor experimenta intensamente a melancolia, a solidão, o abandono.

Em outra obra de Kafka, **O processo**, Joseph K., seu protagonista, num instante de extrema dramaticidade, entre seus verdugos, após avistar um senhor que a distância abria uma janela, não emite propriamente um grito, mas formula uma série de indagações, capazes de substituí-lo enfaticamente:

Quem era? Um amigo? Uma criatura bondosa? Alguém que participava de sua aflição? Alguém que queria socorrê-lo? Era ele o único? Eram todos? Era ainda possível alguma ajuda? Não haveria objeções que se tinham esquecido? Com certeza que as havia. É certo que a lógica é inquebrantável, mas não pode opor-se a um homem que quer viver. Onde estava o alto tribunal ante o qual nunca comparecera? Elevou as mãos e separou todos os dedos. (KAFKA, 2006b, p. 252)

Como a figura humana do quadro de Edvard Munch ou como Jadon, personagem de Murilo Rubião, seu veemente apelo perde-se no vazio. O mundo nega-lhe qualquer acolhimento. E, assim, Joseph K., “Como um cachorro” (suas últimas palavras) termina: desamparado pelos homens, desprotegido de Deus, irremediavelmente só.

A correlação imagética entre a arte dos escritores em pauta e o Expressionismo de Munch não se restringe à temática; verifica-se, também, no plano estético-formal. O artista norueguês não pintava exatamente o que via, porém o que afligia sua alma. Sua expressão visual, segundo Fleischer, “embrenha-se para além das aparências sensoriais e penetra as

camadas mais profundas da realidade. O grotesco expõe, dessa forma, a face de um mundo minado por energias negativas.” (2002a, p. 71).

Rubião e Kafka, em suas obras, fazem um trabalho semelhante. O primeiro, por meio de seu realismo fantástico, torna reais os mais incríveis episódios, revelando, de forma criativa, os grandes dramas da existência humana. Seu método não representa exatamente um antônimo do realismo tradicional. Esse novo modo promove o redimensionamento do real, ampliando a leitura do mundo que circunda o indivíduo e o próprio leitor. Esse tipo de ficção se caracteriza também como “um contraponto desvelador da visão prescrita ao real pelo senso comum.” (ANDRADE; MIRANDA, 2008, p. 1) O segundo, Kafka, na mesma linha, enfatiza o aspecto grotesco e deformado de certos recortes do real que não seriam percebidos pela ótica da objetividade convencional. Nos referidos autores, remove-se, eficientemente, a membrana que permite apenas a leitura da superfície, o que faz revelar um real mais profundo. Pode-se afirmar que a busca da decifração da vida exterior se transforma num “esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento do cotidiano imposto pelas convenções sociais.” (ADORNO, 2003, p. 58) E, assim, à medida que essa nova literatura apresenta uma nova maneira de representar o real, ela se inscreve nos parâmetros da modernidade, desestabilizando o estatuto da verossimilhança da tradicional ficção, fundamentado na suposta retratação da realidade.

2 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Este estudo comparativo entre a obra de Murilo Rubião e a de Franz Kafka compreenderá os trinta e três contos do autor mineiro, publicados no livro **CONTOS REUNIDOS**, e quatro obras do autor tcheco: **A metamorfose**, edição traduzida para o português por Torrieri Guimarães; **Na colônia penal**, **O processo** e **O castelo**, traduções realizadas por Modesto Carone. Para compensar a provável perda estética acarretada pelo trabalho tradutório, ampliou-se o raio de abrangência da obra kafkiana, contemplando textos bastante representativos do autor, na perspectiva de fazer uma análise mais objetiva.

A interpretação dos textos será realizada, ancorada numa concepção mais dinâmica de leitura, evitando o foco unilateral. Levará, pois, em consideração a idéia de que o sentido se encontra num movimento circulatório, trafegando pelos três espaços: a intenção autoral, os dados imanentes da linguagem e o olhar subjetivo do leitor. Nessa visão, compreende-se a significação como um processo, “no qual entram em diálogo gestos de concepção, realização e reconfiguração.” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 17)

Como conceito de literatura, este trabalho acolhe a formulação de Antônio Cândido:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CÂNDIDO apud AMORIM, 2001, p. 1)

Portanto, a elaboração estética é imprescindível, porém para se ter a percepção da real dimensão do texto literário, deve-se valorizar o conjunto, representado pela forma e pelo conteúdo. Assim, não se endossa a concepção estruturalista de compreender a natureza da literatura, com foco apenas nos recursos retórico-estilísticos ou na estrutura lógico-textual. O filósofo Adorno salienta: “onde a arte é experimentada apenas esteticamente ela deixa de ser experimentada mesmo esteticamente.” (ADORNO apud BASTOS, 2001, p.42.). Dessa forma, “só se pode apreender, verdadeiramente, o valor profundo de uma obra quando se ultrapassa o ponto de vista técnico.” (MAURY apud OLIVEIRA, 1993, p. 47).

Este texto, embora possa deixar mais evidente a crítica social, não negligenciará conhecimentos de outras áreas que possam contribuir para uma melhor compreensão da literatura em discussão. Cândido lembra que “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos

capazes de conduzirem a uma interpretação coerente.” (2000, p. 9). Tal perspectiva encontra apoio na visão dos críticos Robert Alter e Frank Kermode, organizadores do **Guia Literário da Bíblia**: “Nossa própria noção de crítica é pluralista e o rótulo mais adequado à maioria de nossos colaboradores é o de eclético.” (1997, p. 16).

Para abrir o desenvolvimento deste trabalho, serão levantados aspectos por meio dos quais é possível apresentar, simultaneamente, elementos que promovem o distanciamento e a aproximação entre a literatura de Murilo Rubião e a de Franz Kafka. Nesse exercício comparativo, buscar-se-á a discussão da especificidade da arte de cada escritor. A princípio será apresentado o conceito tradicional de verossimilhança. Na sequência, os recursos que os autores usam para desestabilizá-lo.

2.1 A (in) verossimilhança

O conceito de verossimilhança, aplicado no âmbito da ficção, não é recente. O filósofo grego Aristóteles dele fez uso, quando estudava as grandes tragédias clássicas de seu tempo. Na visão aristotélica, o que permitia a identificação do público com a peça era uma espécie de ilusão de verdade que fazia parte da narrativa dramática. “Assim, chamou essa peculiaridade da narrativa de verossimilhança e a definiu como lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor.” (GANCHO, 2006, p.10). A partir disso, a verossimilhança, tornou-se, pois, a essência do texto de ficção.

Bem mais tarde, no século XIX, no período marcado pela estética realista-naturalista, o conceito de verossimilhança reafirmou com veemência a sua importância. Isso ocorreu, porque a literatura da época adotou como parâmetro a proposta de retratar com fidelidade o real. A ficção calcada na objetividade, mais vinculada à plausibilidade do real, viveu, assim, o seu ápice.

Quando se lida com uma obra de ficção, independentemente da sua época, é necessário que haja um acordo ficcional entre o texto e o seu receptor. “O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras.” (ECO, 1999, p. 81). A literatura realista-naturalista, amplamente respeitosa às leis da causalidade deste mundo, indubitavelmente, facilitou o pacto ficcional a que Eco se referiu.

Nessa lógica realista, os episódios que não transmitiam essa impressão de verdade e que não estabeleciam semelhança com o cotidiano eram considerados inverossímeis. As narrativas desse tipo de literatura não encontravam, pois, explicação no conjunto das leis do mundo considerado real. A literatura da ordem do maravilhoso e do fantástico, produzida, sobretudo, nos séculos XVIII e XIX, representou bem a mencionada ficção.

Os textos de Franz Kafka e, principalmente, os de Murilo Rubião, embora concebidos num período em que já se exauria a literatura que se fundamentava na retratação da realidade, foram e ainda são classificados como inverossímeis, absurdos ou fantásticos, uma vez que é recorrente neles a desobediência às regras da objetividade e, conseqüentemente, o seu desajustamento em relação aos parâmetros da tradicional verossimilhança.

Verificou-se, pois, uma tendência a enquadrar a produção literária dos autores em pauta como estranha ou inverossímil. Baseado nessa linha de raciocínio, este trabalho discutirá a inverossimilhança dos autores, assinalando a peculiaridade de cada escritor no tocante aos seus modos de transgressão da realidade.

2.1.1 O inverossímil: a transgressão do real

Neste tópico será feita a discussão do procedimento estético que contraria as normas da verossimilhança convencional, embora se reconheça, às vezes, a dificuldade de estabelecer fronteiras precisas entre o real e o irreal nos textos de Rubião ou de Kafka. Muitas vezes, as concepções se mesclam. São situações aparentemente absurdas, todavia elas sempre têm a realidade como referência. Pode-se verificar, no entanto, a construção do inverossímil no instante em que o foco do real foge da percepção sensorial tradicional e objetiva para traduzir uma visão mais de natureza subjetiva, o que permite, inclusive, ventilar a ideia de subjetivação do realismo, ou seja, capta-se o real e o transforma, por meio da subjetividade criadora do autor.

Os instrumentos utilizados pelos autores em destaque para anular cláusulas do estatuto da objetividade, instaurando o inverossímil, são: 1. a metáfora, a metamorfose literária por excelência; 2. a hipérbole; 3. a diluição da fronteira entre a morte e a vida; 4. a(s) metamorfose(s); 5. a transmutação do tempo.

2.1.1.1 As metáforas bizarras e as hipérboles arrojadas

São diversas situações na ficção de Rubião e de Kafka em que metáforas notadamente criativas e ousadas hipérboles operam a transgressão do real. No percurso pelos contos de Murilo Rubião e pelas obras de Franz Kafka, objeto deste trabalho, percebe-se a operacionalização do insólito por meio das mencionadas figuras de linguagem. Tais recursos produzem o efeito do estranhamento⁴, abalando a legislação do estatuto da verossimilhança. Os textos, exemplos dessa desestabilização da objetividade, discutidos na sequência, estarão inscritos em outro nível de realidade, distinto daquele verificado na literatura realista, circunscrita à objetividade.

O conto “O bloqueio”, de Rubião, narra a história de Gérion, o único inquilino de um prédio que havia sido construído recentemente. Instalado nele, é importunado por um barulho de uma misteriosa máquina invisível. Cessados os ruídos, resolve ir ao terraço. A imagem o surpreende: “Encontrou-se a céu aberto. Quatro pavimentos haviam desaparecido, como se cortados meticulosamente [...]” (p. 246). O barulho e a ação da máquina são retomados. Depois de uma pausa, Gérion faz o movimento inverso, descendo a escadaria. O estrago abaixo do seu pavimento fora maior: “Oito andares abaixo, a escada terminou abruptamente. Um pé solto no espaço, retrocedeu transido de medo, caindo para trás.” (p. 249). A partir de tais cenas, constrói-se outra incrível imagem: um pavimento solto, que impede a fuga de seu único inquilino para quaisquer direções. A estranha visão se impõe como uma metáfora do bloqueio a que o protagonista se submete, conforme o próprio título do conto sugere.

Noutro conto muriliano, “Os comensais”, uma das suas cenas inverossímeis é a tentativa frustrada de Jadon de tentar resgatar a sua ex-namorada Hebe para a convivência humana. Os braços delas são “transformados em uma coisa gelatinosa” (p. 261); seu corpo fica grudado no assento. As imagens são estranhas, no entanto podem ser lidas como uma metáfora do processo de mecanização e desumanização das pessoas no âmbito dos grandes núcleos urbanos. Em outra narrativa, “A cidade”, o incrível indiciamento do personagem Cariba, fundamentado apenas no fato de ele “fazer perguntas”, metaforiza a repressão em

⁴ O termo estranhamento aqui pode ser entendido, segundo a visão do formalista russo Viktor Borisovich Shklovski (1893-1984), como o efeito criado pela obra de arte literária para nos distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo e a própria arte, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico. **Estranhamento (Ostraniene)** by Carlos Ceia. Disponível em: <edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estranhamento-ostraniene> Acesso em : 21 jun 2017.

sistemas totalitários que prendem e punem qualquer indivíduo que ousa fazer qualquer questionamento de natureza política.

Já no conto “Bárbara”, os incessantes desejos da personagem homônima da narrativa levam o leitor mais atento a estabelecer conexão com o consumidor dos tempos modernos, persuadido e escravizado pela máquina publicitária do capitalismo. Assim, os pedidos de ninhos de passarinho, frutas, evoluem para os incríveis de oceano, baobá, navio, estrela, numa sequência em que se acentua, gradativamente, o tamanho da dificuldade da aquisição. Tal processo pode ser lido como metáforas dos produtos que o consumidor é levado a adquirir, ininterruptamente. Seu desejo, eternamente insatisfeito, leva à constante substituição de um produto por outro cada vez mais sofisticado. O exercício alimenta o mercado, que sabe, habilmente, usufruir da natureza desejante do indivíduo, tão bem analisada por Freud.

Em Kafka há situações semelhantes. Sua linguagem, segundo Carpeaux (2015, p. 140), é recheada de “estranhas metáforas.” Estas são carregadas de acentuado poder imagético, detalhe valorizado por Voltaire: “a metáfora, para ser boa, deve ser sempre uma imagem; de tal forma que um pintor possa representá-la no pincel.” (VOLTAIRE apud TODOROV, 1992, p. 67) A visão, em **O processo**, de repartições da justiça, funcionando em sótãos, é um bom exemplo disso. A insólita imagem é a metáfora da ilegitimidade e da degradação moral e ética do sistema judiciário. A cena em que ocorre o primeiro interrogatório de Joseph K. reforça também a ideia da desqualificação da justiça, uma vez que o tribunal se identificava com uma casa de loucos em que a mulher do oficial de justiça mantinha íntimas relações com o juiz.

Leitura semelhante pode ser feita sobre o poder burocrático das autoridades do castelo, do romance homônimo. De significado idêntico aos sótãos de **O processo**, as repartições dos funcionários do castelo se transformam em quartos. Como um pesadelo, na sua desnorteada procura por atendimento pelas autoridades, o protagonista K. chega a conversar com um funcionário subalterno do castelo num desses cômodos. O protagonista, sentado numa cama, e o funcionário, deitado na mesma – cena inimaginável para uma audiência no âmbito formal da burocracia administrativa.

No mesmo romance a personagem Olga confessa: “[...] há mais de dois anos que passo a noite no estábulo com os criados pelo menos duas vezes por semana.” (KAFKA, 2006a, p. 328-329). A imagem é absurda, mas metaforiza de forma criativa a situação vil e opressiva por que passavam as humildes mulheres e trabalhadores da aldeia, tratados como bichos ou meros objetos. Estranha também é a ausência da neve na parte elevada onde fica o imponente castelo e a presença recorrente dela nas partes baixas da montanha. Tal imagem

pode sugerir no plano da metáfora o ofuscamento dos seus moradores, de escassa visibilidade social: “A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam.” (KAFKA, 2006a, p. 9).

Ainda sobre o último romance, sob um viés autobiográfico, K., seu herói, almejando ser recebido no castelo, representa, segundo a visão de Max Brod (1954), uma metáfora do desejo pessoal de Kafka de ser aceito pelo pai, numa alusão à conflituosa relação entre o autor e o seu próprio progenitor. Para Brod, também, a inacessibilidade às altas autoridades, literalmente encasteladas no poder, é a metáfora da incapacidade do ingresso dos seres humanos no reino de Jeová, o que confere à obra kafkiana um teor místico, levando em consideração o mencionado tipo de leitura.

A novela kafkiana **Na colônia penal** apresenta um incrível aparelho que o comandante de um decadente sistema totalitário usa para executar os condenados, infligindo-lhes uma terrível tortura. Diversas leituras sobre a narrativa, feitas após a instauração de vários regimes cruéis e autoritários, construíram a ideia de que o bizarro instrumento seria a metáfora da impiedosa máquina mortífera do holocausto ou de toda a tecnologia responsável pelo monstruoso genocídio da Primeira Guerra Mundial.

Outro recurso linguístico, transgressor da realidade, que segundo Schwartz (1981), faz parte da retórica de Rubião é a hipérbole. Exacerbando a realidade empírica, o discurso enfatiza certos aspectos do contexto social e humano, valorizando, assim a atenção sobre os mesmos, uma vez que “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la.” (CANDIDO, 2000, p. 5). A referida figura de linguagem, na visão de Todorov (1992, p. 86), “conduz ao sobrenatural”. Por meio dessa ampliação dos dados empíricos, constrói-se o inverossímil, redimensiona-se o real, fazendo fluir a crítica social do autor.

O procedimento é recorrente na ficção de Rubião. Na visão de Schwartz, “a hipérbole se manifesta na poética de MR como figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos na narrativa.” (1981, p.70). O recurso linguístico processa a deformação do real. Em “Bárbara”, focalizado anteriormente, narra-se a história de uma situação dupla de submissão aos desejos. A personagem homônima do conto, já mencionada, escrava dos seus desejos, submete o seu companheiro a recorrentes exigências, que, com o passar dos tempos, se tornam cada vez mais incríveis. Começa solicitando frutas e ninhos de passarinho até chegar ao pedido de um oceano e, em seguida, de uma minúscula estrela. Enquanto ela pedia, seu corpo aumentava. O corpo franzino da menina, sob a retórica da hipérbole, alcança uma dimensão inacreditável,

uma vez que “vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo.” (p. 38).

Esse processo nos contos de Rubião escapa de qualquer controle dos personagens. A ação do sujeito, pois, se revela nula. Em outro conto do autor, “Aglaiá”, um casal, mesmo evitando o relacionamento sexual e até se esterilizando, persiste numa geração de filhos que “nasciam com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação. Jamais vinham sozinhos, mas em ninhadas de quatro e cinco.” (p. 193). No conto “A armadilha” o processo deixa de incidir sobre os personagens para agir sobre o tempo. Dessa forma, a inverossimilhança se estabelece no final do conto, quando a hipérbole sinaliza o infinito, por meio dessa declaração de um velho ao personagem Alexandre: “– Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos.” (p. 157).

Da mesma forma que o exagero, operador do inverossímil, se dá por aumento, a *auxesis*, terminologia de Roland Barthes, ele também ocorre por diminuição, a *tapinosis*. É o que ocorre em “O homem do boné cinzento”, quando o personagem Artur diminui tanto o seu tamanho que acaba reduzido a alguns centímetros, com tendência ao desaparecimento. Assim constata o narrador-personagem: “Peguei-o com as pontas dos dedos antes que desaparecesse completamente. Retive-o por instantes. Logo se transformou numa bolinha negra, a rolar na minha mão.” (p. 75).

A transgressão por meio da linguagem hiperbólica é presença significativa em Rubião e em Kafka. O recurso linguístico, no primeiro, é uma das ferramentas usadas para realçar a poeticidade do seu texto; no segundo, uma evidência também da sua técnica criativa. Como exemplo, em **Na colônia penal**, o comandante, personagem central da narrativa, apresenta um estranho aparelho que imprime aos condenados uma abominável tortura, cuja duração dobra o tempo do suplício do próprio Jesus Cristo no seu calvário: “O aparelho deve ficar em funcionamento doze horas sem interrupção.” (KAFKA, 1998b, p. 31). Já numa das passagens de **A metamorfose**, registra-se um episódio em que o tempo parece congelado: “Frequentemente passava noites inteiras deitado ali, sem dormir um instante, apenas arranhando o couro durante horas.” (KAFKA, 2000a, p. 44).

O próprio autor, numa de suas cartas a Milena, ironicamente, admite esse recurso linguístico: “Sou dado ao exagero, mas ao mesmo tempo as pessoas podem ter confiança em mim.” (KAFKA apud CARONE, 2009, p. 65). Outras situações podem exemplificar o uso do instrumento retórico. Em **O processo**, no momento em que o personagem Block, demonstrando sua extrema pequenez e submissão diante do seu advogado, chega até mesmo a ajoelhar-se diante dele: “E, depois de atirar um breve olhar de soslaio, atirou-se sem mais

detença de joelhos junto à cama./ – Já estou ajoelhado, meu advogado – disse.” (KAFKA, 2006b, p. 219) Já em **O Castelo**, Barnabás, o humilde funcionário encarregado de levar mensagens das autoridades do castelo para a aldeia, se submete a uma longa espera que ultrapassa os parâmetros da lógica:

É quase incompreensível. Sem dúvida Barnabás tem tempo suficiente para observar tudo, pois na sala de espera ele fica sentado horas e às vezes o dia inteiro antes que o olhar de Klamm incida sobre ele. E mesmo quando Klamm já o viu e Barnabás se endireitou em posição de prestar atenção, nada ainda se decidiu, pois Klamm pode voltar-se outra vez dele para o livro e esquecê-lo, e isso acontece com frequência. (KAFKA, 2006a, p. 268-269).

A situação anormal de Barnabás lembra Pererico, personagem do conto “A fila”, de Rubião, em sua expectativa para falar com o gerente de uma empresa.

Ainda em **O castelo** há uma passagem que não pode ser ignorada quando se discute a exacerbação como recurso linguístico. K. e Frieda apresentam um radical amor à primeira vista, uma vez que o primeiro encontro do casal se realiza de forma íntima debaixo de um balcão. Embora descrito sob a ótica realista-naturalista, o episódio transporta a ficção para a ordem do inverossímil, uma vez que não é crível imaginar um ato de amor normal em meio a poças de cerveja, sobretudo quando os envolvidos se veem pela primeira vez. A absurdez é óbvia, inviável para o modelo de ficção tipicamente realista, uma vez que

o delírio da paixão não tem raízes no passado nem no presente. Suas causas não foram nem serão esclarecidas. A defasagem está entre o vigor erótico e a inexistência socioespíritual entre os dois. (CARVALHAL et al, 1973, p. 53).

A criatividade e a estranheza das metáforas, bem como a intrepidez das hipérboles, são, inquestionavelmente, estratégias linguísticas que os autores usam para enfatizar competentemente certos aspectos da realidade. Seu exercício impacta o leitor, desperta-lhe a sensibilidade, promove a sua reflexão e o leva à compreensão do mundo, além das aparências, além da leitura superficial.

2.1.1.2 *A diluição da fronteira vida-morte e (a)s metamorfose(s)*

Outro fator de transgressão do real, que produz uma cena inverossímil ou fantástica, é a diluição da fronteira que separa a vida da morte. Esse fenômeno fica reservado, apenas, a

Rubião, uma vez que não há em Kafka, no recorte em análise, esse procedimento. Tal recurso faz lembrar a narração do incrível autor defunto de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, de quem Murilo Rubião assumiu influência. Dessa forma, como Brás Cubas, Zacarias, protagonista de “O Pirotécnico Zacarias”, narra as suas aventuras após ser atingido fatalmente por um veículo. Em Machado de Assis, é importante pontuar, a condição fantástica fica restrita ao narrador-defunto. A narrativa em si está plenamente dentro dos parâmetros da verossimilhança. Em Rubião, entretanto, o fantástico se instala em duas vertentes: a primeira, pela absurdez da convivência normal entre jovens e um morto; a segunda, pela própria narração de um defunto, o que configura um narrador também de natureza inverossímil.

Em outras narrativas de Rubião, o fenômeno é perceptível. No conto “Mariazinha” há um narrador que, incrivelmente, fala de suas próprias exéquias: “Ao meu enterro, Zaragota, amigo fiel, compareceria ainda convalescente do enforcamento que sofrera.” (p. 46). Já em “Petúnia”, uma personagem morta demonstra estar presente entre os vivos. Dona Mineides, antes de falecer “manifestou o desejo de ver seu retrato transferido da sala de jantar para os aposentos que iriam abrigar o casal” (p. 182), Éolo (seu filho) e Petúnia (sua nora). Depois de certo tempo, numa determinada noite, o casal é surpreendido ao ver a maquiagem de Mineides se desfazendo no quadro. Éolo, incrivelmente, com o auxílio dos cosméticos adequados, retoca o rosto da mãe. O fato se repete em noites subsequentes, impondo a presença inconveniente da sogra para Petúnia, o que perturba bastante a relação conjugal. Os insólitos acontecimentos demonstram, inquestionavelmente, a diluição que separa a vida da morte. Como em “O pirotécnico Zacarias”, o morto se faz presente no mundo dos vivos: “As constantes manifestações de vida do retrato – a maquiagem se desfazia continuamente – são um índice da presença atuante de D. Mineides.” (GOULART, 1995, p. 157).

De natureza notadamente impactante, o elemento transgressor que inseriu de forma contundente a literatura de Rubião e Kafka no âmbito do realismo fantástico foi a metamorfose. Esta, demonstrada a seguir, é bem mais presente no primeiro autor. A presença de tal fenômeno, mais enfático que os já mencionados, abalou profundamente a visão da objetividade, uma vez que extrapolava o uso dos recursos da linguagem figurada tradicional. Para ilustrar este raciocínio, basta que se lembre do efeito intenso causado pela publicação de **A metamorfose**, de Kafka, e por que não dizer o mesmo sobre as reações à publicação de **O ex-mágico**, de Rubião.

Fazendo o percurso pelas obras kafkianas – objeto deste trabalho –, apenas na novela mencionada o mecanismo é perceptível. O texto relata a fantástica história de um mascate que

num certo dia “encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 2000a, p. 7). A narrativa, fazendo uso das “potencialidades fantasiosas da linguagem”, nos termos de Ceserani (2006, p. 70), registra uma zoomorfização, episódio inexplicável pelas leis do nosso universo familiar, mas que se incorpora sem grandes sobressaltos à rotina, lembrando o crítico Arrigucci Jr. (1987). Dessa maneira, fica óbvia a identificação entre a novela kafkiana e os contos fantásticos de Rubião.

No conjunto da obra de Kafka, embora escassas, há outras transfigurações, todavia, no recorte deste trabalho, a metamorfose é um acontecimento isolado. A natureza impactante da metamorfose dos personagens do escritor não chegou a ser recorrente em sua poética, quando se procura impor o absurdo como lógico. Na verdade, a transformação recorrente em Kafka ficou restrita ao gênero textual. Segundo Carpeaux (2015), Kafka metamorfoseou o gênero de suas obras ao longo do tempo. Começou com os aforismos, destes para as parábolas, destas para os contos, evoluindo para as novelas até chegar aos romances, que completam a sua produção literária.

Em Rubião, porém, o fenômeno é quase uma rotina entre seus personagens, nunca no gênero textual, uma vez que ele publicou apenas contos. Em quase metade deles, essa transfiguração do real se realiza. Um dos meios para efetuar a transmutação do real foi o que Kafka usou em **A metamorfose**: a zoomorfização, mencionada anteriormente. Esta, às vezes, em Rubião, ocorre de forma diferente. Enquanto que, na célebre novela kafkiana, a incrível transformação é imposta ao personagem Gregor Samsa; em alguns contos do autor mineiro, ela se inverte. Neles, são os homens que procuram se transformar em animais, como uma forma radical de fugir da angústia da condição humana. É o que ocorre com Alfredo, personagem do conto homônimo, quando ele se transforma num dromedário, além de transmutar-se em porco.

Situação semelhante ocorre no conto “Teleco, o coelhinho”. Nesta narrativa pode-se deduzir que esse animalzinho, na realidade, é o resultado de uma metamorfose empreendida por uma criança abandonada, uma vez que “a rua era o seu pouso habitual” (p. 144). Além disso, fumava cigarros, costume entre meninos de rua. Ao final fica mais explícita a inferência, quando Teleco aparece como “uma criança encardida, sem dentes. Morta.” (p. 152) Destituído de amparo, necessário a qualquer ser humano e, sobretudo, a uma criança, sucedem a Teleco as transformações em coelho e em outros animais, tentativas que se revelam frustradas para a adequação ao mundo. A série de metamorfoses do protagonista tem o seu desfecho na forma de um carneiro, simbolizando o sacrifício à luz da religiosidade

cristã. Na sequência, ocorre a reassunção da forma humana numa criança morta, evidente sinal da derrota na relação com o mundo.

Nessa narrativa, há um instante em que a situação se inverte, a zoomorfização passa para antropomorfização, fenômeno em que o animal busca a transformação em humanos. Isso ocorre quando Teleco, mesmo em forma de canguru, busca a identificação como homem, passando a se chamar Antônio Barbosa, enamorando uma mulher cujo nome era Tereza. Para consecução do seu intento, assume costumes humanos, como este flagrado pelo narrador:

Uma tarde, voltando do trabalho, minha atenção foi alertada pelo som ensurdecedor da eletrola, ligada com todo o volume. Logo ao abrir a porta, senti o sangue afluir-me à cabeça: Tereza e Barbosa, os rostos colados, dançavam um samba indecente. (p. 150).

A metamorfose em Rubião, é importante assinalar, em sua maioria, escapa da iniciativa do personagem. Este é, pois, destituído de seu livre-arbítrio. No próprio conto “Teleco, o Coelhoinho”, no seu final, o protagonista perde o controle sobre as suas transformações: “[...] ficou a tossir. Uma tosse nervosa. Fraca, a princípio, ela avultava com as mutações dele em bichos maiores, enquanto eu lhe suplicava que se aquietasse. Contudo não conseguia controlar-se.” (p. 151).

Analisando o texto sob outro ângulo, o da intertextualidade, a multiplicidade de transfigurações de Teleco parodia a tradição clássica. As metamorfoses de Teleco, visando à adequação no mundo dos homens, lembram a figura de Proteu, da mitologia grega, o qual possuía o dom da premonição, atraindo o interesse de muitos que queriam saber sobre o seu destino. Entretanto, ele não gostava de contar os acontecimentos vindouros, e, assim, quando algum humano se aproximava, fugia ou metamorfoseava-se, assumindo aparências marinhas assustadoras. Já Teleco, como foi abordado, metamorfoseava-se, na tentativa de integrar-se à humanidade.

A zoomorfização (é válido o registro), tanto em Kafka quanto em Rubião se credencia como uma estratégia para discutir a problemática dos homens. A análise da incongruência deles, sob a perspectiva animal, promove um distanciamento que permite uma melhor elucidação sobre a desumanidade dos humanos. Curiosamente, constata-se mais humanidade e racionalidade nos animais do que propriamente nos humanos, o que caracteriza de forma cristalina a ruptura com a tradicional verossimilhança. O inseto, protagonista da metamorfose kafkiana, demonstra mais sensibilidade em relação à música do que os homens, inquilinos em sua casa. A canção tocada pela irmã de Gregor não os comove; ao contrário, incomoda-os:

[...] tinha a aparência mais que nítida de que estavam decepcionados na sua expectativa de ouvir uma música de violino bonita ou capaz de entreter – de que estavam saturados de toda a apresentação e só por polidez ainda se deixavam perturbar no seu sossego. (KAFKA, 2000a, p. 70-71).

Já o inseto demonstra sentimento diferente, perceptível em sua própria indagação: “Era ele um animal, já que a música o comovia tanto?” (KAFKA, 2000a, p. 71). O próprio Kafka destaca o poder da música, afirmando que “esta permite desencadear profundas vibrações do sentimento.” (JANOUGH, 2008, p. 88). O inseto se sente tocado por tal sentimento, o que não acontece com os referidos homens. Em outra situação, o animalesco, na narrativa, migra para aquele que é supostamente humano. A atitude do pai de Gregor ratifica o raciocínio: “Implacável, o pai o pressionava, emitindo silvos como um selvagem.” (KAFKA, 2000a, p. 29).

O fenômeno, registrado em Kafka e mais explorado, portanto, em Rubião, dialoga amistosamente com o pensamento do filósofo alemão Nietzsche, em sua ironia em relação à humanidade: “Temo que os animais considerem o homem como um semelhante que se privou da razão animal sadia, como um animal no delírio, que ri e que chora, como um animal infeliz.” (NIETZSCHE, 2003, p. 136). Assim, sob o ângulo animal, expõe-se a desumanidade humana.

Há outras metamorfoses que não se enquadram como zoomorfização ou antropomorfização. Elas se concretizam através de alterações inacreditáveis em determinadas partes dos corpos das personagens, destituídas também de livre-arbítrio. Em “A casa do girassol vermelho”, repentinamente, no seu final, o leitor se surpreende com esta cena imposta à personagem Belinha: “Esticou para o alto os olhos inexpressivos e embaçados. Abaixou-os depois para o ventre, onde começavam a surgir as primeiras pétalas de um minúsculo girassol vermelho.” (p. 24). Os substantivos da frase (ventre, pétalas, girassol), em sintonia, sugerem a concepção de uma nova civilização, marcada pelo entusiasmo, altivez e vitalidade, o que revela uma excepcionalidade na própria ficção de Rubião, regularmente caracterizada pelo pessimismo em relação à condição humana. Em “Petúnia”, o lunático Éolo, ao suspender “demasiadamente o lençol que cobria a companheira”, percebe uma imagem semelhante àquela registrada em “A casa do girassol vermelho.” Todavia, a sugestão é de algo sombrio: “[...] no ventre dela nascera uma flor negra e viscosa.” (p. 185).

Também, em “Os comensais”, os personagens não procuram a transformação. Eles, ao longo da narrativa, se transformam em legítimos autômatos, desprovidos de vida, resultantes da ação massificadora das grandes cidades. Nesse conto, Jadon, no seu desespero para

resgatar sua namorada para o convívio pessoal e fugir do misterioso restaurante, se frustra. O contexto aniquila sua subjetividade. A imagem traduz a sua incorporação à massa amorfa do restaurante: “Já na sala de jantar, caminhou até a grande mesa de refeições, assentando-se descuidadamente numa das cadeiras. Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio.” (p. 263) Embora lida também como hipérbole, o personagem Artur, no final de “O homem do boné cinzento”, se vê metamorfoseado numa bolinha negra, vítima da sua própria bisbilhotice.

Em Rubião, a metamorfose é uma das dinâmicas do seu processo narrativo. O ápice desse exercício ocorre principalmente em “Teleco, o Coelhoinho”, já discutido, e em “O ex-mágico da Taberna Minhota.” O próprio título desse conto já remete ao reino de magia e transformações. A rapidez e a multiplicidade de transfigurações ao longo da obra, em especial nos referidos contos, dão um caráter de prestidigitação à obra muriliana. Tal característica tem levado frequentemente à rotulação equivocada dos seus textos como mágicos, e não apenas como fantásticos, o que seria mais adequado, já que suas histórias são construídas sempre a partir deste mundo real, nunca em outra dimensão, como o reino do maravilhoso, em que os fatos e, muitas vezes, também, os espaços estão na órbita do sobrenatural. Já o fantástico, perceptível em Rubião e em Kafka, se encontra em sintonia com o pensamento sartriano:

[...] para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana. (SARTRE, 2005, p. 138).

Murilo Rubião, por meio dos seus recursos estéticos aqui elencados, tornou-se referência da construção de cenas absurdas e estranhas. Kafka, inquestionavelmente, na sua peculiaridade, também o fez. Transformou-se em ícone universal na produção do insólito na literatura. Todavia, é importante reafirmar, seus textos apresentam episódios que estão inseridos neste mundo. Inúmeras leituras, frutos de um trabalho crítico mais maduro, convergem nesse sentido. “Kafka descreve a realidade, a nossa realidade, mas com o olhar de quem estivesse despertando. Por isso, a obra nos abre os olhos – é um acesso novo e mais profundo à realidade.” (ROSENFELD, 1969, p. 255). Em Rubião ocorre o mesmo. A linguagem fantasiosa é uma janela que permite a percepção de aspectos mais profundos da realidade social. O próprio autor, em entrevista a Elizabeth Lowe, é incisivo sobre o foco de sua própria literatura: “o escritor não pode fugir da realidade e do momento histórico em que vive.” (RUBIÃO, 2007, p. 2).

Confundido às vezes com o conto fantástico, o conto maravilhoso “nos arranca da vida cotidiana e nos afasta dela.” (RICOEUR, 2012, p. 117). O discurso de natureza fantástica, presente nos autores, sobretudo no contista mineiro, faz um movimento bem distinto: retira-nos da leitura superficial do mundo e permite-nos uma visão amplificada do real, estreitando, assim, consideravelmente, a nossa relação com o meio em que vivemos.

Dessa forma, a literatura de Kafka e a de Rubião, por meio de seus procedimentos estéticos, se revelam, como já se pontuou, eficazes na leitura do real. Não se pode dizer, pois, que a estética em foco não guarda semelhança com a veracidade do mundo. Apenas representa um olhar diferente sobre o universo social e humano, capaz de enxergá-lo em sua profundidade. Dessa forma, o discurso literário dos autores revisa e reorienta o conceito de verossimilhança. A leitura do real feita por esses autores se coloca como uma alternativa interessante ao realismo convencional, chamado de “utopia da transparência” por Foucault ou de “ilusão referencial” por Barthes, expressões que traduzem o esgotamento da literatura que se propôs a documentar o real. Tal decadência verificou-se a partir da influência das correntes de vanguarda do início do século XX.

2.1.1.3 A transmutação do tempo

No que se refere ainda à temática da (in)verossimilhança, torna-se oportuno discutir outro aspecto que demonstra um distanciamento entre Murilo Rubião e Franz Kafka, o transcurso temporal. Nesse aspecto, a divergência entre eles é notória. O tempo, em Kafka segue uma linearidade conservadora, enquanto que em Rubião rompe com os padrões da lógica.

Essa ruptura em Rubião, no entanto, nem sempre implica qualquer abalo na verossimilhança. O recurso do *flashback* ou analepse, como exemplo, foi bastante usado pela prosa moderna e até mesmo em períodos mais remotos da literatura. O procedimento consiste no deslocamento temporal, interferindo na sequência cronológica dos episódios da narrativa, permitindo que se dê ênfase a algum aspecto do texto literário. O leitor, mentalmente, pode, entretanto, reorganizar os fatos cronologicamente, sem que o grau de verossimilhança sofra prejuízo.

A analepse se verifica em vários contos de Rubião. O conto “A casa do girassol vermelho” começa com uma cena de uma alegria desmedida de um grupo de jovens que

manifestava sua satisfação pela ausência do padrasto Simeão em suas vidas. A narração desse momento festivo interrompe-se, repentinamente, para inserir o tempo em que os jovens viviam sob a autoridade do padrasto déspota. Na sequência do texto, retoma-se o instante em que “a alegria era desbragada” (p. 15), uma vez que a figura de Simeão ficara apenas na memória.

Em “O pirotécnico Zacarias”, o personagem-narrador começa refletindo sobre as versões do seu próprio desaparecimento. As reflexões são suspensas, recua-se no tempo para o relato do acidente de que fora vítima. Nesse momento se faz um novo corte na narrativa para a inserção de *flashes* de sua infância, vividos numa escola. O procedimento formal lembra a técnica da linguagem cinematográfica, nas suas quebras da linearidade temporal. A seguir, retoma-se a sequência linear, complementando as reflexões iniciadas no primeiro parágrafo do conto. Estratégias semelhantes se verificam noutros contos, como “Alfredo”, “Petúnia”, “Aglaiia” e “Os comensais”.

Todavia, em outras narrativas de Rubião, o tempo não se revela dentro dos padrões da objetividade, uma vez que nelas não há meros deslocamentos ou *flashback*, mas uma autêntica transmutação temporal. Em “Os três nomes de Godofredo”, o narrador autodiegético, que se identifica como Godofredo, relata uma história que oscila entre o real e o irreal, entre lembranças e pesadelos. Inicia-se com a imagem do narrador, sentado à mesa de um restaurante. Diante dele, estranhamente, se posiciona uma mulher em cuja testa havia uma ruga. Admitindo que ela fosse uma estranha, ele se afasta para o extremo da sala do restaurante, supondo deixá-la à vontade. Para sua surpresa, a mulher se aproxima dele e para a sua alegria “a ruga desaparecera de sua testa” (p. 88), fato que desobedece à lógica, pois o enrugamento, resultado da ação natural do tempo, se apresenta de forma inversa.

Na sequência, a mulher confessa ao personagem-narrador que era sua segunda esposa, uma vez que a primeira fora morta por ele, em função de ciúmes. Além disso, lhe revela que ele se chamava João de Deus. Eles se aproximam e, depois de uma agradável convivência íntima, o tédio aflora na existência do casal. Para eliminar tal incômodo, o narrador, friamente, mata a esposa cujo nome era Geralda. Depois disso, o protagonista retorna ao lugar de costume: “[...] rumei para o restaurante, onde procurei a mesa habitual.” (p. 93). Para a surpresa dele, “acabava de assentar-se uma jovem senhora” muito parecida com Geralda. Ao dialogar com ela, a mesma confessa: “Sou a sua primeira esposa, a segunda você acaba de matar.” (p. 93). Além disso, a nova esposa o identifica com outro nome, Robério.

O inverossímil, nessa situação, é patente, uma vez que é inimaginável uma morta falar de um episódio posterior, o assassinato da segunda esposa. Desnortado, retorna a casa.

Diante dele, no entanto, “parada no vestibulo, encontrava-se uma mulher bastante parecida com as outras [...] esposas.” (p. 94) Em seguida, ele a enforca para livrar-se dela. Para maior confusão, na sequência, Godofredo encontra uma nova mulher que, contrariando a expectativa de ser sua quarta esposa, acaba lhe dizendo que era sua noiva, além de restituir-lhe o nome que foi dado pela segunda esposa, João de Deus. E, como o noivado antecede o casamento, sugere-se o início de todo o pesadelo do narrador e, conseqüentemente, configura-se um movimento cíclico do tempo.

O insólito atravessa, pois, toda a narrativa, sugerindo tempos que se confundem, numa lógica que encontra amparo apenas no nível do inconsciente, uma vez que neste, na concepção da psicanálise, os fatos não ocorrem, segundo uma linearidade cronológica. As lembranças de Godofredo, constituídas de uma mistura de tempos, acionam o mecanismo da memória, em torno da qual giram os acontecimentos sem qualquer ordenação temporal. A identidade mutante, representada por diversos nomes, é o resultado da fragmentação do sujeito, fator que insere a narrativa no universo da modernidade, além de reafirmar sua natureza fantástica, uma vez que a narração desse modo literário, “constitui um discurso descentrado do sujeito.” (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p. 83).

Noutra narrativa, “Mariazinha”, a história se constrói em três momentos distintos, por meio de um vaivém no tempo. Começa em 1943, recua no tempo no ano de 1923 e se encerra no ano da abertura do conto. Semelhante ao conto discutido anteriormente, não se registra nele um mero deslocamento temporal. Há uma verdadeira viagem no tempo, protagonizada pelos personagens. Diversas cenas do segundo momento (1923) flagram o fantástico movimento temporal. Como exemplo: “Tudo recomeçou para os habitantes de Manacá. Houve alguns protestos, porque muitos não se conformaram em perder os filhos, recolhidos aos ventres maternos, ou com as ruas que ficaram sem calçamento.” (p. 42). Os casados, no momento anterior, em 1943; porém solteiros, em 1923, “juraram que nunca mais se casariam.” (p. 42) Na parte final, quando o enredo se encontra novamente em 1943, sinalizando a inexorabilidade do destino dos personagens, “os homens que juraram nunca mais se casar, juraram inutilmente.” (p. 46) No desfecho da narrativa, há outra imagem do conto em sentido inverso ao que ocorreu em 1923: “As ruas da cidade ostentavam o seu primitivo calçamento e os filhos dos seus moradores começaram a se desprender – sem que fosse necessária a intervenção das parteiras – dos ventres das mulheres.” (p. 46).

A técnica se repete no conto “Epidólia”. A surreal busca pela personagem, homônima do conto, empreendida pelo protagonista Manfredo, transforma-se numa autêntica viagem no tempo, o que a diferencia do *flashback* já discutido. Não se suspende um momento para falar

de outro anterior. É o próprio tempo que se metamorfoseia. Tal transmutação ocorre no momento em que se esgota a busca. O personagem se vê, inexplicavelmente, de volta ao passado: “Apertou o ouvido com as mãos, enquanto o coro se distanciava, até desaparecer. Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia o mar. O parque readquirira as dimensões antigas [...]” (p. 178). Tais subversões à lógica do tempo, tanto em “Epidólia” quanto nos demais contos, agridem as normas da causalidade temporal e instauram a inverossimilhança. A transgressão verificada em Rubião, ausente em Kafka, é mais um componente que reforça a natureza fantástica do autor mineiro.

Feita a discussão da questão da (in)verossimilhança, este trabalho, na sequência, ainda em relação ao tempo, fará a discussão da dimensão semântica que ele assume tanto em Rubião quanto em Kafka, inserindo ambos no universo literário da modernidade.

2.2 A dimensão do tempo

Neste tópico será analisada, pois, a natureza atemporal da ficção dos mencionados autores. Além disso, o texto discorrerá sobre o movimento da antecipação do futuro em Kafka e o da eternização do presente em Rubião.

2.2.1 A (a)temporalidade

Quando se perdeu a ilusão de fazer do texto literário uma espécie de documento da realidade, os ficcionistas passaram a minimizar a demarcação do tempo. A precisão do mesmo, por meio do registro de datas, método amplamente usado na estética romântica e na realista-naturalista nos séculos XVIII e XIX, entrou em declínio. Isso se verificou, sobretudo, após os movimentos vanguardistas do início do século XX. Estes, em seus procedimentos inovadores, acabaram desconstruindo a visão vigente sobre o tempo, legalizada pela tradição judaico-cristã ocidental. A estrutura tradicional – início, meio e fim – perdeu força, dando espaço a uma concepção dinâmica do tempo, em que este se movimenta de forma mais cíclica do que linear. Tal visão dialoga com a ideia do eterno retorno de Nietzsche, quando este

categoricamente afirma que “tudo já existiu e tudo tornará a existir.” (NIETZSCHE, 2003, p. 249).

Assim a determinação dos fatos se torna inócua, uma vez que eles tendem a se repetir, embora noutro contexto ou de forma diferente. A atemporalidade do texto literário, sem a preocupação de definição de momentos históricos, sugere, pois, a ideia de que os episódios escapam do controle específico de um momento histórico. Tal concepção se firma como uma das características da ficção na modernidade.

Mesmo ainda num método linear, em Kafka, ou num desempenho mais dinâmico, em Rubião, o tempo da ficção analisada neste trabalho liberta-se de quaisquer demarcações. Sobre a ficção kafkiana, escreveu Carpeaux: “Não existe tempo, há unicamente uma data: a da irrupção do Divino no mundo, acontecimento que se repete todos os dias, todas as horas.” (2015, p. 146). Na mesma linha, Robert, referenda essa atemporalidade: “[...] as histórias de Kafka passam-se num tempo e num espaço que existem, sem dúvida, mas fora de qualquer determinação precisa, situadas num lugar perfeitamente anônimo.” (1963, p. 130). Em Rubião, a visão é análoga; a atemporalidade é hegemônica na sua prosa. O discurso literário sobre o drama humano não fica restrito a um momento histórico datado, uma vez que a ficção de Murilo Rubião assume uma natureza existencial que ignora parâmetros cronológicos.

Todavia, é necessário pontuar, tanto em Rubião quanto em Kafka há momentos em que se podem visualizar demarcações de tempo. No primeiro, de forma mais explícita; no segundo, de forma mais discreta. São, na obra de ambos, situações excepcionais, incapazes de comprometer o perfil atemporal da ficção em pauta.

Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, um dos primeiros contos de Murilo, narra-se a história de um mágico entediado que se valia do ofício da magia para distrair as pessoas. Todavia, o sucesso da sua habilidade não lhe aliviou o sofrimento: “Com o crescimento da popularidade a minha vida tornou-se insuportável.” (p. 9). Chegou até a tentar o suicídio, mas fracassa. Ouvindo de um homem triste que a vida de funcionário público era um suicídio gradativo, resolveu empregar-se numa Secretaria de Estado. Inserido no aparelho estatal, seu problema não diminuiu, ampliou-se: “1930, ano amargo. Foi mais longo que os posteriores à primeira manifestação que tive da minha existência, ante o espelho da Taberna Minhota.” (p. 11) A data em destaque, inserida no contexto de aflição do personagem, não pode ser ignorada. Sugere uma alusão à crise política brasileira de 1930, marcada pelo autoritarismo e cerceamento da classe intelectual. Na sequência, registra-se uma nova data, evidência do desdobramento político do ano anterior: “1931 entrou triste, com ameaças de demissões coletivas na Secretaria [...]” (p. 12) A imagem, embora sutil, faz referência à perseguição

política. E o texto literário, inevitavelmente, dialoga com o conturbado momento histórico nacional, marcado pela repressão.

“Mariazinha”, outro conto também já mencionado neste trabalho, se organiza em três instantes, nitidamente demarcados: 1943, 1923, 1943. Alguns personagens e fatos do conto, aparentemente, demonstram falar de uma história perdida num tempo aquém das próprias datas, o que minimiza o valor das mesmas. O personagem Padre Delfim, de perfil déspota, lembra um inquisidor do período medieval. Porém, quando narra episódios de 1923, o texto fala de uma cidadezinha chamada Manacá de ruas empoeiradas, sem calçamento, recorte muito comum no interior brasileiro daquele período. Em 1943, a cidade já ostenta “o seu primitivo calçamento”, supostamente um impacto provável da modernização e desenvolvimento empreendidos pelo Governo Vargas (1930-1945). Além disso, como parte desse desenvolvimento, a cidade chega à condição de comarca, fato corriqueiro na época. Tais fatos, comuns no desenvolvimento das cidades brasileiras, promovem o diálogo, embora de forma implícita, entre o texto e um tempo determinado da história do país.

Na ficção kafkiana tal artifício aparece de forma muito discreta. Não há, como ocorre em *Rubião*, a especificação de uma data ou de um período histórico. A conexão ao contexto histórico é apenas evocada. No romance **O processo**, no seu início, Joseph K. ouve de um dos homens responsáveis pela sua estranha detenção: “E quão demorados são os processos **deste** tipo, especialmente nos **últimos tempos!**” (KAFKA, 2006b, p. 41, grifo nosso) A ênfase dada às expressões leva o leitor, atento ao texto e ao contexto histórico da época, a imaginar a natureza da peça acusatória e o tempo a que a frase se refere. A alusão ao período temporal, por meio das expressões grifadas, mesmo sem a definição de data, pode conectar o romance kafkiano à época de sua produção, marcada por turbulência política e acentuada perseguição política.

O romance **O processo**, é válido frisar, é produzido justamente no mesmo momento em que a Europa sofria a ascensão de estados totalitários, germinados na crise econômica que sucedeu a primeira guerra mundial. Em 1922, instaura no continente o primeiro estado totalitário de direita, o fascismo italiano, de perfil anticomunista. Cinco anos depois, outro estado totalitário, o stalinismo na União Soviética, já de perfil de esquerda, se estabelece. Todos eles, pautados pelo confisco de direitos e garantias individuais dos quais o próprio protagonista Joseph K. foi vítima.

Ainda em relação ao valor do tempo nas obras dos ficcionistas, podem ser apontadas neles outras divergências, expostas a seguir.

2.2.2 *A antecipação do futuro e a eternização do presente*

Como já foi discutida, a ficção de Murilo Rubião não foge da realidade. Sob a ótica do fantástico, emerge dos seus contos uma diversidade de temas, plasmada no nosso cotidiano e no contexto social, como: opressão, incomunicabilidade, loucura, desespero, tédio, melancolia, fragmentação do indivíduo, coisificação, racismo, incompreensão. Não se limita a uma crítica a um sistema social determinado, apresenta-se como um mosaico que inclui uma variedade temática de natureza predominantemente humanística. A abertura, pois, em seus contos, de um leque amplo para se discutir a existência humana é um fator que contribui para a riqueza de sua literatura.

Pela atemporalidade das narrativas, o conteúdo pode se referir a um passado (remoto ou recente) ou ao presente, plausível de se repetir no futuro. A inexistência de datas facilita o processo. Além disso, a temática, hegemonicamente ligada à existência do homem, inviabiliza a conexão com um momento histórico específico.

Excepcionalmente, o conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, em função da alusão a uma data específica, coloca em discussão a leitura de um contexto peculiar da história brasileira, o autoritarismo dos anos 1930. Todavia, o mesmo cerceamento sofrido pelos artistas na época não deixou de se repetir no período de 1964-1980, quando se implantou uma ditadura civil-militar.

Todavia há outras narrativas, sem determinação de tempo, que promove um recuo no tempo. O devaneio do narrador de “Ofélia, meu cachimbo e o mar” faz emergir um passado constrangedor da memória nacional:

Do meu bisavô também roubaram o mar./José Henrique Ruivães era capitão de navio negreiro. Estatura gigantesca, ombros largos, desde menino navegava em veleiros que buscavam na África escravos para as lavouras do Brasil. (p. 115).

Já “Botão-de-Rosa”, pela natureza do enredo, nos leva a pensar também nas experiências ditatoriais do nosso país e do mundo, temática que será aprofundada posteriormente neste trabalho. Os dragões, no conto homônimo, vítimas de uma tentativa equivocada de integração ao universo social dos humanos, até pela natureza polissêmica do texto, suscita o debate sobre o desastroso processo civilizatório protagonizado pelos portugueses a partir do século XVI no Brasil, causando graves sequelas aos indígenas.

Em geral, os textos de Rubião tratam de questões que gravitam em torno da condição humana, como é o caso da solidão em “A noiva da casa azul”, “A flor de vidro” e em “Os comensais”; do tédio existencial em “Os três nomes de Godofredo” e em “O ex-mágico da Taberna Minhota”; da melancolia em “Alfredo”, ou da incomunicabilidade humana em “Elisa”. Não fica caracterizado que, em Rubião, há uma espécie de premonição de algum pesadelo grave para a humanidade. O tom profético fica restrito às epígrafes bíblicas que antecede os contos, em função de sua natureza premonitória. Não se pode afirmar seguramente que ele, no tecido de seus contos, antecipa alguma catástrofe do futuro. Todavia, sob uma ótica cíclica do tempo, os fatos aludidos pela ficção de Murilo Rubião tendem à repetição no futuro.

Já em Kafka, essa natureza de antevisão do futuro é palpável. Várias leituras críticas, já canonizadas, permitem conferir ao escritor europeu essa qualidade. Não se pode chegar ao exagero de classificá-lo como profeta, apenas se deve considerá-lo um escritor que uniu a genialidade a uma refinada sensibilidade. Tais atributos, potencializados em sua expressão literária, dão-lhe a capacidade de intuir determinados pesadelos que atormentariam a humanidade. Seus textos, portanto, estão mais numa linha prospectiva do que propriamente numa linha retrospectiva: “É chocante ver Kafka reconduzido por certos críticos à literatura do passado [...]. Sua literatura não é uma viagem através do passado, é a de nosso futuro.” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 150).

A visão da estranha máquina em **Na colônia penal**, imagem já abordada anteriormente, embora já publicada em 1914, quando estoura a Primeira Guerra Mundial, antecipa as atrocidades das duas guerras mundiais realizadas com o suporte dos avanços tecnológicos. O escritor percebe um provável desenvolvimento da civilização moderna “que iria mostrar, ao longo do século XX, seu imenso potencial para a barbárie.” (LÖWY, 2005, p. 91).

A natureza profética da novela é reafirmada, amiúde, por outros trabalhos críticos:

os massacres anônimos do século XX, nos quais a matança torna-se uma operação técnica cada vez mais subtraída à intervenção direta dos homens. [...] O “arado” imaginado por Kafka, que gravava sobre a pele da vítima sua sentença de morte, remete de maneira impressionante à tatuagem dos Häftlinge [detentos] em Auschwitz, esse número indelével que fazia sentir “a condenação escrita na própria carne”, segundo Primo Levi.⁵ (TRAVERSO apud LÖWY, 2005, p. 82).

Na segunda guerra mundial atinge-se o ápice da desumanidade, superando, pois, a da primeira guerra. A partir daí, o autor de **O processo** não mais surpreende seus leitores. “As

⁵ Enzo Traverso, *L'Histoire déchirée: essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris: Cerf, 1997, p. 52-53.

imagens do mundo vão assemelhar-se extraordinariamente às imagens da narrativa kafkiana, haverá a coincidência dos temas literários com os fatos da vida.” (CARVALHAL et al, 1973, p.17). A previsão se concretiza: o texto kafkiano, elaborado duas décadas atrás, traduz o registro daquele contexto histórico.

A estranha detenção preventiva do protagonista de **O processo**, embora, como foi abordado, já se vincule ao presente do autor, não deixa de antecipar o destino de milhões de pessoas, perseguidas pelos regimes de exceção, instalados pelo mundo afora no século XX. A frase “Alguém devia ter caluniado Joseph K., pois sem que ele tivesse feito qualquer mal foi detido certa manhã.” (KAFKA, 2006b, p. 39), inscrita na abertura do romance citado, “com ofuscante lucidez, evoca o espírito da nova era [...]” (PAWEL, 1986, p. 311). Toda vez que o autoritarismo ou a corrupção do sistema judiciário prevalecem, o mecanismo da “condução coercitiva” é utilizado, afrontando dispositivos básicos das garantias do indivíduo.

Assim, a história, além de reafirmar o conteúdo da ficção kafkiana, promove a revisão de leituras sobre a mesma. O filósofo marxista húngaro György Lukács, outrora, viu nas principais obras do autor uma percepção de mundo essencialmente subjetiva em que a realidade “se dissipa na fumaça vazia de uma abstração desprovida de conteúdo, porque determinada unicamente pelo nada.” (LUKÁCS apud LÖWY, 2005, p. 189). Mais tarde, quando a União Soviética invade a Hungria, ele e alguns companheiros se veem presos, aguardando julgamento. E, incrivelmente, como o protagonista de **O processo**, eles não têm acesso à ata de acusação, desconheciam o crime de que eram acusados e nem detinham condições de se defenderem. Uns, inexplicavelmente, foram executados sumariamente. Lukács e outros, porém, em benefício da dúvida, foram liberados posteriormente. No período longo de espera pela liberdade, o filósofo confessou: “Kafka era um realista, apesar de tudo.” (LÖWY, 2005, p. 190).

A inexistência da natureza na prosa kafkiana é outro fator que sugere também a antevisão de uma sociedade futura. Segundo Anders,

Essa falta de natureza no mundo kafkiano é *verdadeira* na medida em que corresponde à civilização tecnicizada de hoje, que ocupa tudo aquilo que existe – pelo menos virtualmente – como matéria-prima ou fonte de energia, e extermina tudo o que seja inaproveitável, mesmo homens. (2007, p. 125).

Retornando à novela **Na colônia penal**, no seu final há duas imagens que não podem ser desprezadas, quando se discute essa natureza premonitória da obra. Uma delas ocorre, quando o soldado e o condenado são impedidos pelo explorador de embarcarem juntos com

ele, inviabilizando a fuga deles da colônia. Tal gesto lembra as medidas tomadas pelas potências europeias, no sentido de vetar o ingresso de refugiados na Europa. A outra, que antecede essa imagem na novela, mostra uma lápide oculta numa taberna onde fora enterrado um velho comandante cujas práticas não eram toleradas momentaneamente. Havia na lápide o epitáfio:

Aqui jaz o antigo comandante. Seus adeptos, que agora não podem dizer o nome, cavaram-lhe o túmulo e assentaram a lápide. Existe uma profecia segundo a qual o comandante, depois de determinado número de anos, ressuscitará e chefiará seus adeptos para a reconquista da colônia. Acreditai e esperai! (KAFKA, 1998a, p. 69).

A imagem, bastante significativa, evoca o retorno da barbárie, tão bem documentado pelo registro do surgimento de movimentos como o neonazista no mundo, além do recrudescimento contemporâneo de movimentos fascistas na Europa e na América. O pedido, em pleno século XXI, do retorno dos militares ao poder no Brasil também serve para ilustrar tal ativismo.

Por meio dessa leitura, usufruindo da polissemia do texto kafkiano, pode-se falar de futuro, mas, ao mesmo tempo, de um tempo presente que se movimenta de forma cíclica. E, assim, o tempo perde a sua natureza transitória para assumir um caráter infinito.

Em relação a essa dimensão dada ao tempo presente, pode-se constatar uma diferença em relação aos autores. Em Rubião, diferentemente de Kafka, há uma tendência em eternizar o presente, como forma de realçar o sentimento de sofrimento perpétuo humano. Para Nelly Novaes Coelho, tal sentimento é “o que essencialmente distancia as narrativas de Murilo Rubião da linha nitidamente kafkiana.” (1966, p. 2). No autor de **A metamorfose** o pesadelo tem como desfecho a destruição total do homem, o seu aniquilamento absoluto.

Em Rubião, o tempo se movimenta na perspectiva da inconclusão. Fica patente nele a inexorabilidade de uma vida agonizante. Em Kafka, a narrativa desemboca na destruição do protagonista. Seus “heróis” se identificam mais com as tragédias de Shakespeare, caracterizadas pelo fim dos protagonistas. Já os “heróis” de Rubião lembram a figura da mitologia grega de **Prometeu Acorrentado**, condenado por Zeus a um terrível suplício de trinta mil anos, o que sugere a eternidade.

Tomando como base o recorte deste trabalho, essa divergência não é difícil de ser percebida. Em setenta e cinco por cento das obras de Kafka, ou seja, em três obras, verifica-se o fencimento trágico de seus protagonistas. Esse percentual poderia chegar a cem por cento, levando em consideração a probabilidade de morte de K. em **O castelo**, cujo texto, aparentemente, não se concluiu. Em Rubião, esse percentual se inverte. Apenas em dezoito

por cento das suas narrativas apresenta-se no seu desfecho a morte dos protagonistas. O sucumbir definitivo ocorre com os personagens: Josefino, em “Mariazinha”; Danilo Rodrigues, em “Dom José não era”; Cris, em “A Lua”; Teleco, em “Teleco, o Coelho”; Botão, em “Botão-de-Rosa”; Galateu, em “O Lodo”. A lista dos defuntos, excepcionalmente, não inclui Zacarias, de “O pirotécnico Zacarias”, em função da sua natureza dúbia: embora morto, demonstra estar mais vivo do que os próprios vivos.

Embora haja essa tendência de morte trágica dos personagens kafkianos, todavia deve-se relativizar, às vezes, essa questão da transitoriedade do tempo no autor. Além da referência à dimensão cíclica no final de **Na colônia penal**, há alguns momentos em que o tempo parece estar congelado, o que viabiliza certa confluência com o autor mineiro. Em **O processo**, a parábola “Diante da Lei” narra a história de um camponês que tenta ingressar na lei, que se apresenta como uma instituição. Seu gesto é impedido por um guarda que lhe diz que naquele momento não era permitido entrar. Pacientemente fica o camponês à entrada da lei, aguardando permissão para entrar por um tempo que parece estagnar: “Ali passa o homem, sentado, dias e anos.” (KAFKA, 2006b, p. 239).

Feitas essas considerações, não se deve, entretanto, atribuir a dimensão do tempo a Kafka o mesmo que se dá a Rubião. Neste, é evidente a natureza cíclica do tempo. Schwartz (1981) comparou tal característica da ficção de Rubião ao percurso do Uroboro, uma criatura mitológica, serpente que engole a própria cauda formando um círculo e que simboliza o ciclo da vida, o infinito. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1988), o termo, no universo místico, simboliza a continuidade, o eterno retorno e o renascimento na terra. Assim, fica explícita a precisão da criativa analogia de Schwartz.

A ideia do percurso do Uroboro, do vaivém do tempo, não escapa do olhar atento sobre a ficção de Rubião. O tempo, assim, indefinível, é o mesmo do fantástico, que é idêntico ao do psicótico, “que vive num presente eterno, sem ideia de passado nem de futuro.” (TODOROV, 1992, p. 127). Esse tempo confuso, em que não há lugar fixo para o presente, passado e futuro, é perceptível no conto “Os três nomes de Godofredo”, abordado anteriormente. Situação idêntica ocorre em “Epidólia” e em “A flor de vidro”, quando o tempo sofre um processo de reversibilidade.

Nesse processo cíclico, a dimensão temporal em Rubião acaba absorvendo a ideia do “eterno retorno”, de Nietzsche (2003), mencionada anteriormente. O processo, segundo o filósofo, não é visto de forma otimista. A inexorabilidade do repetitivo é caracterizada por um fardo a ser carregado penosamente pela humanidade, indefinidamente:

O peso mais pesado [...] tudo que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande ou pequeno, tudo voltará a acontecer [...] seguindo a mesma impiedosa sucessão. (NIETZSCHE, 2003, p. 179).

Assim, os personagens de Rubião se arrastam, irremediavelmente condenados a um presente eterno. O conto “Bárbara” começa com os pedidos da personagem homônima do conto ao seu companheiro, o que lhe causava muito desconforto. O final da narrativa não põe fim às obsessivas exigências. Estas se repetem indefinidamente, e o suplício do companheiro de Bárbara não termina. O personagem-narrador do conto “Alfredo”, na abertura da narrativa, demonstra tédio, imerso num cenário melancólico: “Cansado eu vim. Cansado eu volto.” (p. 65). O contexto de tristeza e cansaço, ao final, reitera o panorama do início da narrativa: “Alfredo, enternecido com a melancolia que machucava os meus olhos [...]. Sim. Cansado eu vim, cansado eu volto.” (p. 70).

Em “Aglaiá”, narra-se a história de um casal que se sente atingido por uma espécie de maldição. Mesmo se esterilizando e evitando até mesmo o contato sexual, a mulher, homônima do conto, é vítima de uma multiplicidade de partos, gerando inúmeros filhos, num processo que foge de qualquer explicação racional. Tal fenômeno se verifica, no início do texto, logo após o casamento. Todas as tentativas para interromper os partos numerosos fracassam. O final sugere que o suplício era interminável:

O marido ficou indeciso se ela se arrependera em consentir na separação ou se apenas sofria as dores provocadas pelas contrações uterinas. Na incerteza, retrocedeu para apanhar as malas e, no caminho, chamou a parteira. (p. 194).

Assim, nos contos de Murilo Rubião, em sua maioria, não se pode falar com segurança em desfecho. Há sempre uma sinalização de que o tédio ou o sofrimento vão persistir e que os personagens não se desvencilharão de seu peso existencial. Este, pois, deve prosseguir, inexoravelmente. Em “A armadilha”, como o próprio título sugere, o personagem Alexandre, acompanhado de um misterioso velho, se vê irremediavelmente preso num apartamento por um tempo infinito: “um ano, dez, cem ou mil anos.” (p. 157).

A eternização do presente na estética de Murilo Rubião é uma forma de dar ênfase à dor persistente, assinalada por Schopenhauer (2001), intrínseca à condição humana. Nessa ótica, o infinito incorpora-se ao presente, o que faz lembrar também Kierkegaard, quando afirma que

o eterno, em vez, é o presente. Para o pensamento, trata-se do presente enquanto sucessão abolida (o tempo era a sucessão que passa). Nós o representamos como

progressão, porém progressão que não progride, porquanto para a imaginação o eterno é um presente de infinita amplitude. (1968, p. 91).

Seja nessa perspectiva da perpetuidade do sofrimento, seja na perspectiva da destruição inexorável dos personagens ou da antevisão do futuro; ambas as literaturas, a kafkiana e a muriliana, se constroem por meio da indeterminação do tempo. Elas, indubitavelmente, se distinguem pela atemporalidade, o que, além de inseri-las na modernidade, as aproxima do discurso religioso, conhecido pela capacidade de anulação dos registros temporais, visando a garantir-lhe a vitalidade em quaisquer momentos da história da vida humana.

A expressão religiosa, em especial na Bíblia da tradição cristã, não foi ignorada por Rubião, nem por Kafka. Em seus textos, embora de maneiras diferentes, o texto cristão aparece em diálogo com a ficção, permitindo outras discussões que extrapolam a questão temporal abordada.

2.3 A interlocução com o texto bíblico

A leitura integral da Bíblia, aliada à criatividade literária, permitiu a materialização do diálogo mencionado. O processo intertextual ora aproxima a técnica dos autores, ora a distancia. A inserção de epígrafes em cada um dos seus contos é um método que, explicitamente, diferencia Kafka e Rubião, uma vez que no primeiro inexistente tal procedimento, que implica uma relação direta entre a literatura do segundo e a tradição bíblica.

2.3.1 A “*mise en abyme*”

O termo de origem francesa *mise en abyme*, que pode ser traduzido como "narrativa em abismo", foi usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que continham outras narrativas dentro de si. Tal processo pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura.

Murilo Rubião, em sua ficção, adaptou a *mise en abyme*, fazendo a narrativa voltar para si mesma. Inseriu microtextos extraídos do Velho Testamento (vinte e sete) e também do Novo Testamento (seis) como epígrafes, tomando como base o livro **Murilo Rubião Contos Reunidos**, já abordado anteriormente.

Os fragmentos bíblicos adquirem uma função de prelúdio do texto literário que vem na sequência. O tecido fictício, nesse jogo intertextual, germinado no cotidiano, reflete trechos do universo bíblico, o qual representa a memória coletiva ocidental, estruturada essencialmente por meio da tradição cristã.

As epígrafes, segundo Schwartz (1981), funcionam como espelhos redutores dos contos. Goulart (1995) não foge dessa linha de raciocínio. Para ele, os microtextos, ao resumir a narrativa subsequente, desenvolvem uma *mise en abyme* prospectiva, cujo objetivo será o de dublar o texto principal. Depois de um criterioso exame, a reflexão poderá permitir ao leitor a percepção de aspectos do conto “que lhe passaram despercebidos.” (GOULART, 1995, p. 84).

A funcionalidade, no entanto, da *mise en abyme* não é tão simples em Rubião. Embora haja contos em que a correlação semântica entre a narrativa e a epígrafe se mostra de forma muito clara, há um acentuado número de contos em que essa conexão semântica demonstra uma natureza enigmática. Perde-se, aparentemente, a chave de leitura, o que faz a narrativa oscilar entre a polissemia e o hermetismo. Nesse caso, “só depois de um exame analítico-interpretativo é que se poderá ver como a epígrafe, de fato, ilumina o texto principal, funcionando como um anúncio de seu sentido.” (GOULART, 1995, p. 85).

Como exemplo da obviedade de sentido entre o discurso epigráfico e o do conto, pode-se mencionar, por exemplo, o conto “O bom amigo Batista”. A ideia expressa do texto religioso, “Bem-aventurados os mansos: porque eles possuirão a terra.” (Mateus 5,4), que enaltece a condição de tolerância e humildade humana, aplica-se, embora de forma irônica, ao personagem José, que, mesmo diante de cristalinas evidências, se recusava a admitir a má intenção do seu “bom amigo Batista” em relação à sua pessoa. A epígrafe extraída de “Jó, 3, 7”: “Seja aquela uma noite solitária, e não digna de louvor”, também está claramente em conformidade com o conto “A lua”, cujo final se caracteriza como sinistro e melancólico. Em relação a essa narrativa, se o contista buscasse a epígrafe em outro livro da Bíblia, “Salmos”, outro fragmento estaria adequado à temática do texto: “Espreita o ímpio ao justo, / E procura como há de dar-lhe a morte.” (Sl 36,32).

Na segunda situação, não há clareza na correlação semântica. A necessidade do exame analítico-interpretativo que Goulart mencionou é nítida, para que se construa um elo entre os contos e os microtextos bíblicos. Como exemplo, pode-se mencionar a epígrafe que antecede

o conto “O homem do boné cinzento”: “Eu, Nabucodonosor, estava sossegado em minha casa, e florescente no meu palácio.” (Daniel 4, 1). Depois de leituras atentas da epígrafe e da narrativa literária, o leitor não constrói com facilidade uma ponte semântica entre ambas. O mesmo se repete em vários outros contos.

Essa dificuldade de definição de sentido no que se refere à relação epígrafe-conto não pode constituir um motivo de desalento para os leitores, em função da própria resistência do fantástico de Murilo Rubião à análise, fator destacado por Arrigucci Jr. (1987) que não pode ser negligenciado. O mistério, engendrado nos seus textos, atrai o leitor e o obriga a refletir, o que faz acentuar a qualidade artística da própria obra.

Quando se falou da natureza profética da literatura kafkiana, assinalou-se que tal aspecto não havia em Rubião. O teor premonitório neste, porém, está nas epígrafes dos seus contos, as quais são marcadas pela preponderância do caráter imperativo das frases que soam, legitimamente, como sentenças. Além do uso do modo imperativo nas epígrafes de três contos, o futuro do presente, com função imperativa, formaliza-se em mais dezoito, como se pode observar nestas flexões: “nascerás”, “terá”, “afligirá”, “possuirão”, “saberão.”

Esse tom profético deriva da influência dos próprios profetas da tradição bíblica. “Os profetas, sua premonição, naquela violência, tiveram uma influência decisiva na minha literatura”, afirmou Rubião, em entrevista a Elizabeth Lowe (2007, p. 3). Assim fica evidente que o pensamento cristão norteou o gesto da concepção artística.

Para melhor elucidar essa relação entre os microtextos bíblicos e os contos de Murilo Rubião, Goulart (1995), no seu livro **O conto fantástico de Murilo Rubião**, depois de um meticuloso trabalho, percebeu que as epígrafes faziam parte de um universo no qual as narrativas literárias estavam inseridas.

Legitimando o discurso profético, o crítico esquematiza as epígrafes em cinco grupos: advertência, desolação, perplexidade, reconhecimento ou revelação e ameaça. Tais ideias vão se distribuindo em trinta e dois contos do autor, uma vez que seu trabalho não inclui a narrativa “A diáspora”, que foi publicada posteriormente no livro já destacado como base deste trabalho.

“A diáspora” apresenta como epígrafe: “E eles saberão que eu sou o Senhor, quando eu os tiver espalhado entre as gentes, e os lançar dispersos por vários países.” (Ezequiel 12, 15). O tom intimidador da sentença é evidente. O emprego do futuro do presente “saberão” garante o cumprimento da ameaça da dispersão que emana da autoridade “Senhor”. Assim, a epígrafe, inquestionavelmente, se inscreve no grupo caracterizado pela “ameaça”, esquematizado por Goulart.

Em relação às epígrafes, torna-se oportuno registrar que elas operacionalizam a ideia da circularidade e da repetição que representa uma espécie de condenação, inerente à existência humana. Tal situação leva o homem, de forma inexorável, a uma situação de tragicidade.

Para o leitor, a epígrafe, inscrita na abertura de cada conto, antecipa o tom da narrativa. No trabalho do artista, no entanto, ela vem depois. A partir, pois, dos episódios do conto, plasmados na existência humana, o autor busca a Bíblia e sempre encontra algum fragmento que, direta ou indiretamente, dialoga com a ficção.

As Escrituras Sagradas, assim, tornam-se uma referência regular da composição de Rubião, além de se afirmar, segundo Jardim (1978), como um manancial de inesgotável riqueza do conhecimento humano. Assim, a Bíblia se consolida

literalmente como o Livro dos Livros, o repertório ilimitado de todos os temas, uma espécie de fonte perene, onde os argumentos estão sempre à mão, para serem colhidos e reescritos, reatualizados na recorrência perpétua do tempo. Ela é, por assim dizer, o *pré-texto*, que os textos murilianos multiplicam. (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 151).

Nessa visão, também se reafirma a natureza atemporal da ficção muriliana. A epígrafe, em diálogo com a ficção,

sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. (SCHWARTZ, 1981, p. 4).

A síntese temporal, como já se destacou anteriormente, atesta que a temática do autor mineiro é, simultaneamente, remota e atual.

Outro aspecto relevante a se falar sobre o uso das epígrafes é o fato de que há entre elas também um vínculo semântico, o que confirma a tese da homogeneidade da obra de Murilo Rubião. Para Schwartz, “entre uma edição e outra, marcada por extenso intervalo de tempo, as epígrafes funcionam como verdadeiras ‘pontes’ semânticas”. (1981, p. 10). Por meio de uma espécie de derivação ocorre uma recuperação constante de significados que comprova um elo semântico entre as epígrafes. A última epígrafe de **O ex-mágico** confere ao homem um traço de estranheza: “ao mundo eram estranhos [...]” Esse traço semântico, conclusão aparente do discurso epigráfico de **O ex-mágico**, é retomado logo na abertura da epígrafe de **Os dragões e outros contos**. Recupera-se, assim, a condição estranha do homem e a espalha no mundo que o cerca, chegando à situação de assombro: “Coisas espantosas e

estranhas se têm feito na terra.” (Jeremias 5, 30). Sobre esta epígrafe, Zagury (1971) reconhece que ela sintetiza a obra de Rubião, além de dar um caráter unitário à mesma.

Quando se fala em intertextualidade é recorrente lembrar-se de Júlia Kristeva. Esta reafirma a visão moderna de que o texto literário é um processo de construção, anulando a visão reducionista de que o mesmo é apenas fonte da inspiração humana. Sobre o texto literário ela afirmou: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 2012, p. 142). O pesquisador Robert Alter não destoa de tal raciocínio: “Toda literatura, por certo, é necessariamente alusiva: como escritor, é-se compelido de uma maneira ou de outra a compor seu texto a partir de textos anteriores (orais ou escritos) [...]” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 25). Nessa perspectiva, pois, toda obra literária é criada a partir de outras obras.

A *mise en abyme* representou um tipo de intertextualidade usado por Rubião. Criou-se o texto, estabelecendo um elo semântico com um texto previamente conhecido, a Bíblia. Este foi absorvido, mas não foi propriamente transformado. Serviu assim o texto bíblico, na condição de epígrafe, como espelho para a ficção.

No entanto, a partir da própria Bíblia, Rubião trabalha outro processo intertextual, a paródia. Esta se concretiza a partir da recriação cômica ou satírica do texto original, através do exagero ou da deformação. Esse processo de transformação do texto bíblico, é oportuno pontuar, não foi exclusividade de Rubião, foi usado também por Kafka. O autor de **O processo**, sutil e criativamente, como o autor mineiro, também recria o texto da tradição bíblica na tessitura de seu trabalho artístico.

2.3.2 A paródia muriliana

Para demonstrar o exercício paródico de Rubião, pode-se começar pelo conto “Botão-de-Rosa”, a partir de sua própria epígrafe: “Aroma de mirra, de aloés e cássia exala de tuas vestes, desde as casas de marfim.” (Salmos 44, 9). As duas primeiras substâncias, utilizadas na preparação do corpo de Cristo para a sepultura, enquanto que a última foi utilizada por Moisés no óleo da unção. Estas correspondem ao perfume usado pelo personagem Botão, sugerindo um ritual que antecede à sua execução.

À medida que a leitura avança, torna-se cada vez mais perceptível a estruturação do jogo intertextual. As cenas, os gestos, vão estabelecendo a convergência semântica entre o

texto das Sagradas Escrituras e o da ficção, sem jamais fechar a porta para outras leituras. Botão-de-Rosa lembra a figura de Cristo, transformado em dândi, na visão de Arêas e Furuzato, “preocupado com os longos cabelos e com a toalete” (2007, p. 107), que opera o milagre de engravidar coletivamente todas as mulheres do lugar. A serenidade e a resignação de Botão durante todo o processo de que foi vítima também lembra o comportamento de Cristo diante de seus acusadores no episódio de sua paixão.

Os companheiros de banda de Botão são doze, exatamente o mesmo número de apóstolos de Cristo. E desse grupo, um deles (Judô) o traiu – situação que revela uma evidente sátira do apóstolo Judas Iscariotes, o traidor. Além disso, o nome Judô, que significa em japonês “maneira gentil”, o que sugere, ironicamente, a forma amável (o beijo) que Judas usou para delatar Cristo.

No que concerne aos mencionados componentes do conjunto musical, para nomeá-los, emprega-se uma dicção burlesca, própria da paródia. Por meio de uma derivação sufixal, os apóstolos Simão e Filipe, aparecem, respectivamente, como Simonete e Filipeto. Bartô é uma derivação regressiva do nome do apóstolo Bartolomeu. Zelote era um dos nomes pelo qual o apóstolo Simão era conhecido. O apóstolo Mateus se apresenta na figura do guitarrista Mataqueus. O apóstolo André surge grotescamente na figura de André-Tripa-Miúda e o apóstolo Pedro, por sua vez, é renomeado Pedro Taguatinga. Essa alteração operacionalizada pela linguagem sugere a adaptação dos nomes dos apóstolos a um novo contexto histórico-cultural. Os nomes originais dos discípulos se revestem da coloquialidade do ambiente de componentes de banda musical.

O comportamento da população manipulada pelas autoridades no conto encena a multidão que condenou Jesus. Em vez de “crucifica-o, crucifica-o”, a turba vocifera: “Lincha! Mata! Enforca!” Assim, o texto bíblico revitaliza-se, contextualizando-se. Além disso, o processo, recheado de irregularidades, do qual Botão é vítima, se identifica com o de Cristo, também caracterizado pela injustiça.

O texto, operacionalizando esse discurso, valoriza-se, exigindo redobrada atenção do leitor. Nada na obra é gratuito. O manto oferecido a Cristo em sua penosa trajetória até o calvário pode corresponder a esta passagem do conto: “Alguém, que assistira à agressão da janela de uma casa nas vizinhanças, mandou-lhes uma capa feminina para cobrir a nudez de Botão.” (p. 229). Imagem semelhante à de Jesus ocorre com Botão, em relação às vestes: “rasgadas de cima a baixo.” (p. 229).

Sem ter a pretensão de esgotar a exegese, o texto cristão, sugerido no conto, pode vincular-se semanticamente ao movimento *hippie* dos anos 1960 e 1970, marcados pela

ruptura com a sociedade tradicional burguesa no que se refere à aparência pessoal e aos hábitos de vida e por um enfático ideal de paz e amor universal. Botão faz lembrar o perfil *hippie*: cabelos compridos, uso de sandálias, túnica e roupas coloridas. A filosofia do amor livre, preconizado pela sua geração, corresponde à relação entre Botão e Taquira – união reprovada pela classe hegemônica –. Botão, inclusive, “fora obrigado a separar-se da companheira porque os pais recusaram a recebê-lo em casa, alegando que não eram casados.” (p. 223). O uso de drogas, comum no movimento, aparece na falsa acusação de Judô a Botão-de-Rosa. Um dos símbolos do movimento *hippie* era a flor, mencionada no próprio título do conto. Além disso, o ideal de paz e amor dos *hippies* e também cristão é sugerido, sutilmente, pela passividade de Botão-de-Rosa.

Assim, a poética de Murilo Rubião operacionaliza a intersecção entre o texto bíblico e a recente história do movimento *hippie*. Para a plausibilidade dessa leitura, é válido registrar que a primeira edição do referido conto é de 1974, contemporânea ao aludido movimento.

O discurso paródico que tem como referência a tradição bíblica aparece em várias outras narrativas de sua obra. A atitude de resignação, aliada à serenidade, que lembra a de Cristo, também é perceptível no comportamento da personagem Alfredo, do conto homônimo: “Irritada com a observação, Joaquina deu-lhe um tapa no rosto, enquanto ele, humilhado, abaixava a cabeça.” (p. 68). Na mesma narrativa o conhecido trecho bíblico “O verbo se fez carne e habitou entre nós” (João 1, 14), metamorfoseia-se em “E o porco se fez verbo” (p. 69). O texto original, transmutado, cria uma nova conotação.

Tomando como referência o texto bíblico, o “Livro de Zacarias”,⁶ em seus primeiros capítulos, apresenta uma série de visões do mencionado profeta, oriundas de revelações Divinas, ocorridas no período da reconstrução do templo judaico, após o tempo de cativeiro na Babilônia. No conto “O pirotécnico Zacarias”, o personagem homônimo do profeta mencionado, ao sair da “vida agonizante”, apresenta também suas visões, como esta: “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue.” (p. 28).

O livro de “Gênesis”, o primeiro da Bíblia e do Antigo Testamento, fala da origem do mundo, de nascimentos, de geração de filhos. Na parte inicial (História Primitiva) há um instante em que Deus condena Eva a inúmeros partos em condição dolorosa. “Eu multiplicarei os trabalhos dos teus partos. Tu parirás teus filhos em dor” (Gen 3, 16). Tal pena se impôs em

⁶ **Livro de Zacarias**: trata da restauração judaica e do reino do Messias. Contém muitas visões e sublimes símbolos. **Bíblia Sagrada**. Ed. Ecumênica. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1967. P. 764-765.

função da sua transgressão às prescrições Divinas, uma vez que ela havia comido o fruto proibido. Em “Aglaiá”, a personagem feminina homônima do conto também se submete a uma multiplicidade de partos, os quais ocorriam, espantosamente, em escala industrial, acompanhados de intenso sofrimento. Todos os procedimentos para evitar tais concepções se revelaram inúteis. Os partos, desenfreados, assim, parodiando as Escrituras, soaram como maldição, uma vez que o casal permitiu que se fizesse em Aglaiá um aborto clandestino, procedimento proibido não só pelas prescrições médicas, como também pelas leis de Deus.

Em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o protagonista deseja a morte para evadir-se da sua penosa existência, situação já abordada anteriormente. Para isso, procura o suicídio: “Em casa, estendido na cama, levei a arma ao ouvido.” (p. 11). A solução radical buscada pelo personagem muriliano parodia Jó do livro homônimo, inserido no Antigo Testamento. Em seu desespero pela sua desgraça, o personagem bíblico, não tenta o suicídio, mas, como o “ex-mágico”, desolado, deseja com veemência a morte: “Por que não morri eu dentro do ventre de minha mãe, por que não pereci tanto que saí dele?” (Jó, 3, 11).

Outro conto de Rubião em que se pode estabelecer uma relação paródica com as Sagradas Escrituras é “A lua”, reconhecido, inclusive, por Schwartz (1981) como um dos mais perfeitos do autor. Narra-se nele a história de um crime premeditado sem nenhuma razão plausível. O personagem que é assassinado se chama Cris, o que sugere uma forma reduzida da palavra Cristo.

Durante a perseguição do assassino a Cris, fica evidente um jogo de imagens, oscilantes entre a luz e a escuridão. O homicida, narrador do conto, representando a maldade, faz o seu percurso sempre no escuro. Na abertura do texto: “Nem luz, nem luar. O céu e as ruas permaneciam escuros, prejudicando, de certo modo, os meus desígnios.” (p. 133) Durante o trajeto, sua imagem é sempre associada à falta de luz: “Sombras maliciosas e traiçoeiras vinham a meu encontro, forçando-me a enervantes recuos.” (p. 133) Quando a luminosidade sobressai, visualiza-se a imagem de Cris: “Em frente a uma casa baixa, a única da cidade que aparecia iluminada, estacionou hesitante.” (p. 135). No desfecho trágico do conto, ao cair no chão, dele “saiu a lua.”. A cena, a seguir, um desdobramento poético da presença lunar: “[...] uma garoa de prata cobria as roupas do morto.” (p. 135). A imagem bastante significativa da lua evoca a luminosidade na escuridão da noite, além de poder também associar-se à pureza de Cris.

Assim nesse jogo criativo onde são contrapostas imagens que sugerem a luz e a sombra, fica patente a conexão com o discurso religioso oriundo das Sagradas Escrituras. Segundo ele, aquele que anda no pecado, na maldade, portanto, distante de Deus, vive nas

trevas; enquanto que aquele que reconhece Deus, que vive na graça e em comunhão com a sua palavra, vive na luminosidade. O assassino, de natureza má, acostumado “ao negro da noite”, (p. 134) preenche o perfil de um ser das trevas; Cris, pelo seu caráter imaculado, representa fidedignamente um ser de luz.

2.3.3 A *paródia kafkiana*

Essa ideia cristã da luz para os seres agraciados ou abençoados e da escuridão para os seres em desgraça ou em maldição é acolhida pela ficção kafkiana. Só que nesta ela sofre um revés semântico, inserindo no discurso paródico o componente da ironia retórica, que explora a ambiguidade, permitindo o seu potencial entendimento oposto.

Assim, no mundo das sombras, não estão, propriamente, os pecadores e os perversos. Nele estão os humildes, os oprimidos, aqueles que, recorrentemente, são vítimas de injustiça. Parodiando o discurso cristão, no escuro estão aqueles que não foram “agraciados” pela vida deste mundo real, o que demonstra uma peculiaridade da literatura kafkiana. Para Benjamin (2012, p. 152), “a beleza só aparece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros: entre os acusados, por exemplo,” violados em seus direitos.

Gregor Samsa, em **A metamorfose**, quando não pôde atender mais aos interesses de sua família é coisificado, transformando-se em inseto. Nessa situação é condenado a habitar o mundo das sombras: “[...] todos os dias ao anoitecer [...] deitado na escuridão do seu quarto, invisível da sala de estar, ele podia ver a família toda à mesa iluminada e escutar suas conversas [...]” (KAFKA, 2000a, p. 59-60). Ironicamente, sobre a família opressora recai a luz; sobre o desafortunado, as trevas.

Situações como essa se multiplicam no interior das outras obras do autor, objeto da presente análise. Em **O castelo**, a família de Amália sofre discriminação de todos os habitantes da aldeia e das autoridades do castelo. Isso ocorreu porque a moça recusou o convite obsceno de um dos altos secretários. Paradoxalmente, a atitude correta e corajosa de Amália se transforma numa ofensa grave às autoridades. Por conseguinte, a família cai em desgraça, passando por imensas dificuldades. Depois de muita humilhação, um dos integrantes da família obtém um “perdão” do castelo, quando lhe é concedida uma humilde função, ajudante do funcionário Brunswick, “mas apenas para o propósito de recolher à noite, **no escuro**, as encomendas e devolver o trabalho **no escuro** [...]” (KAFKA, 2006a, p. 318,

grifo nosso). Dessa forma, amaldiçoado pelo “pecado” da família, é condenado a ser um operário das sombras.

No mesmo romance, a imagem da humilde criada de quarto, atendendo uma ordem da dona de uma hospedaria não é gratuita: “[...] ordenou que Pepi, que havia surgido do escuro ao seu chamado – os cabelos revoltos, cansada, uma vassoura na mão [...]” (KAFKA, 2006a, p. 423). Não é, portanto, propriamente a sua desobediência às leis divinas que a faz emergir das trevas. No mesmo romance, o protagonista K., em situação de degradação, na sua busca angustiante de acolhimento pelo castelo, tem diante de si, com recorrência, as sombras: “K. saiu pela escada varrida selvagememente pelo vento e olhou para a escuridão.” (KAFKA, 2006a, p. 179). A obscuridade se impõe, assim, como condenação aos oprimidos.

Em **O processo**, o procedimento de associar os desafortunados à escuridão também é desenvolvido. O maior empobrecimento material parece ser proporcional à sua absorção pelas sombras: “Lá em cima, na penumbra, em meio das exalações e do pó, pelo que se podia distinguir, a gente parecia estar pior vestida que a de baixo.” (KAFKA, 2006b, p. 74). O “apartamento” reservado pelo advogado Huld ao seu cliente Block era praticamente privado de luminosidade. A fala da personagem Leni constrói a imagem que traduz a humilhação do cliente num espaço escuro:

Sempre o achei de joelhos na cama, lendo os escritos que você lhe deu e que tinha posto na borda da janela [...] a janela não dá quase nenhuma luz, visto que somente se abre para um corredor de ar. Não obstante isso, Block não deixava de ler. (KAFKA, 2006b, p. 220).

O próprio protagonista, acusado, inocente, humilhado, garante seu lugar no universo sombrio. Antes do seu trágico fim, ao receber seus algozes, tem diante de si uma cena nem um pouco radiante: “Chegou então até a janela e olhou ainda uma vez para a rua que estava às escuras. Também quase todas as janelas que davam para o outro lado da rua estavam já escuras, e, em muitas delas, as cortinas baixas.” (KAFKA, 2006b, p. 247). Anteriormente, na catedral, interpelado pelo capelão do presídio, Joseph K. tem sua imagem vinculada à escuridão em contraposição à do religioso, contemplada pela luz: “O certo era que o sacerdote em meio da obscuridade que reinava abaixo não podia ver bem a K., enquanto que este podia contemplar claramente o sacerdote à luz da vela.” (KAFKA, 2006b, p. 237).

Em outra dimensão, no entanto, estão os seres iluminados. E pela descrição anterior, o sacerdote demonstra ser um deles. Apresentar-se nessa condição não significa, segundo a visão cristã, estar necessariamente ligado a Deus, ou seja, desprovido de ambição, egoísmo ou

maldade. O ser de luz é aquele que é agraciado por uma melhor função na hierarquia social. Já mencionados anteriormente, em **A metamorfose** os familiares opressores de Gregor, em condição superior a ele, desfrutavam da luminosidade. Aos altos funcionários em **O castelo** também não lhes era negada a luz. E a visão deles, inclusive, pelos humildes transforma-se em verdadeira graça: “[...] e, segundo Barnabás, deve ser uma visão maravilhosa enxergar esses homens fortes, grandes, seletos, caminharem lentamente pelos corredores [...]” (KAFKA, 2006a, p. 262).

Desenvolvendo essa associação da graça aos poderosos, teoricamente, contemplados pela bênção Divina e a da desgraça aos mais humildes e desafortunados, o texto kafkiano dialoga também com a Teologia da Prosperidade, doutrina de uma vertente pentecostal que vê na pobreza humana a consequência da infidelidade a Deus e o vínculo com Ele, na vitória do homem em todos os seus empreendimentos, incluindo a aquisição de bens materiais.

Outras formas de parodiar o discurso bíblico, Kafka as desenvolveu ao longo de sua ficção. Estas, inclusive, lembram as recriações feitas por Murilo Rubião, em contos como “Botão-de-Rosa” e “Alfredo”. Tais reconfigurações, é importante pontuar, exigem um exame atento do leitor para a percepção de todo o potencial da estrutura significativa. Em **Na colônia penal**, o leitor se assusta com o grau de crueldade na execução dos condenados por meio de um estranho aparelho comandado por um oficial de um regime de perfil totalitário, cena já abordada neste trabalho. A duração da tortura ao condenado, assim, é descrita: “ela não deve matar de imediato, mas em média só num espaço de tempo de doze horas [...]” (KAFKA, 1998a, p. 42-43). O tempo do suplício coincide com o de Cristo na sua agonia que antecede o ato da crucifixão. O condenado, idêntico a Jesus, é despojado de suas vestes antes do martírio. A seguir, na referida narrativa, o oficial afirma sobre um instante da demorada execução: “[...] o ponto de inflexão é calculado para a sexta hora. [...] Mas como o condenado fica tranquilo na sexta hora!” (KAFKA, 1998a, p. 43-44). A ênfase, de forma irônica, a essa hora não é gratuita. Faz vir à lembrança o instante em que Pilatos atende o pedido de crucifixão para Cristo, depois que este havia passado pelo flagelamento. “Era então o dia da preparação da Páscoa, quase a hora sexta, e disse Pilatos aos judeus: Eis aqui o vosso rei. Mas eles diziam a gritos: Tira-o, tira-o, crucifica-o.” (João 19, 14-15).

Além dessa correlação, ainda nessa novela há outras passagens que podem ser assinaladas. O condenado fora acusado de desobediência ao seu superior na hierarquia militar. Seguindo a tradição, seria gravada na própria carne do acusado a frase “*Honra o teu superior!*”, o que faz dialogar com uma das leis de Deus, “Honra a teu pai”, este que representa o superior na hierarquia familiar. Para reforçar tal exegese, o texto, sutilmente,

utiliza uma terminologia do universo cristão: “O mandamento que o condenado infringiu é escrito no seu corpo com o rastelo.” (KAFKA, 1998a, p. 36) Além disso, no final do suplício de Cristo, ele pediu água, em lugar dela recebeu vinagre. O condenado em **Na colônia penal**, faminto, clamaria por comida. Para atender-lhe o pedido, ser-lhe-ia servida uma papa quente de arroz.

Em relação à inscrição da sentença nas costas do condenado, a interlocução textual extrapola, inclusive, o universo bíblico, abrangendo a história em geral. A crucifixão, referência significativa do texto bíblico, tornou-se especialidade dos romanos, sendo usada desde o sexto século A.C. até por volta do quarto século D.C., quando foi abolida por ordem de Constantino I em 337 d.C.⁷.

Outra associação entre a literatura kafkiana e a Bíblia, salientada por diversos intérpretes, é a que se faz por intermédio do livro de Jó, do Antigo Testamento: “[...] a obra de Kafka está relacionada com a de Job, ainda que seja totalmente diferente em diversos pontos.” (BROD, 1954, p. 165). O personagem bíblico, num instante de sua vida, perde seus bens, filhos e saúde. A partir daí, desenvolve-se um debate entre Jó e três amigos que procuram convencê-lo de que o seu infortúnio foi motivado pelos seus pecados. Em vão, Jó tenta demonstrar uma justificativa para seus sofrimentos, embora ele os suporte com muita paciência. Assim, a resignação passa a fazer parte do seu caráter.

Em **O castelo**, seus humildes trabalhadores, moradores da aldeia, toleram suas dores e privações, sem nunca reclamar da legitimidade das autoridades. Deus, no texto bíblico, mostra a Jó a tolice de querer examinar os desígnios da providência divina. Os funcionários na obra kafkiana parecem estar diante do próprio Deus, uma vez que eles se conformam com seus padecimentos, sem fazerem quaisquer questionamentos.

Essa paciência de Jó não é perceptível apenas no romance mencionado anteriormente. Na parábola “Diante da Lei”, aludida anteriormente, inscrita no penúltimo capítulo de **O processo**, um pobre camponês tenta em vão “entrar na lei”, que se confunde com uma espécie de local sagrado. Um guarda, postado diante dela (da lei), o impede, dizendo-lhe que não era o momento adequado. Ali o pobre trabalhador suplica bastante, se submete a cansativos interrogatórios, mas, paciente e resignadamente como Jó, aguarda o momento de sua entrada por muito tempo. Após a exagerada espera, o guarda ao perceber o camponês, já moribundo, lhe confessa que a entrada estava reservada só para ele e, em seguida, a fecha. Atitude

⁷ Os fenícios e os gregos costumavam utilizar esse tipo de morte para punição política e militar. Os romanos, no entanto, é que se especializaram nesse tipo de tortura física e mental. Disponível em <ebdbelasartes.blogspot.com.br/2015/10/licao_05_cruz.html> Acesso em: 22 set. 2016

parecida o comerciante Block tem em relação ao seu longo processo. Suporta sem nenhuma revolta a atitude morosa da justiça, chegando até a se humilhar diante do seu próprio advogado, Dr. Huld.

Essa atitude de absoluta submissão está presente na maioria dos personagens kafkianos. Joseph K., em **O processo**, K.e Amália, em **O castelo**, são algumas das exceções. Em Rubião, o comportamento passivo dos personagens não é recorrente. Botão, em “Botão-de-Rosa”, e Alfredo, do conto homônimo, são algumas das escassas imagens dessa resignação. Em geral, os personagens demonstram reação. Basta que se lembre da hostilidade de Pererico, em “A fila”, da rebeldia dos filhos de Simeão, em “A casa do girassol vermelho”, da agressividade de José Alferes, em “O convidado”, narrativa, cuja epígrafe, ironicamente, foi extraída do “Livro de Jó”.

2.3.4 A divinização do poder

Da submissão mencionada anteriormente, emerge um autêntico endeusamento das autoridades, o que não deixa de ser mais uma forma de parodiar o discurso bíblico. O texto kafkiano relê criticamente o axioma “Toda a autoridade procede de Deus”, concepção que “sustentou as monarquias (inclusive europeias) durante muitos séculos, ocioso dizer incluídas aqui as monarquias absolutistas, despóticas e as tiranias.” (KANT, 2010, p. 229). Reflexo das Escrituras, a máxima sintetiza este trecho da “Epístola de São Paulo Apóstolo aos Romanos” (13,1-2):

Todo homem esteja sujeito aos poderes superiores: porque não há poder que não venha de Deus: e os que há esses foram por Deus ordenados. 2 Aqueles pois que resiste à potestade, resiste à ordenação de Deus: e os que lhe resistem, a si mesmos trazem a condenação[...]

A “santidade” dos detentores do poder em Kafka aumenta proporcionalmente à sua importância na escala hierárquica. Dr. Huld, em **O processo**, está longe de atingir o cume do poder, mas está acima do seu pobre cliente, o comerciante Block. Isso é o bastante para que a relação entre ambos seja marcada pela atitude de profunda reverência do segundo para o primeiro. A imagem em que Block se ajoelha humildemente perante o advogado, mencionada anteriormente, encena a dos fiéis diante de Deus. Quando o advogado exige do seu cliente a leitura de determinados textos, o comerciante o faz de forma litúrgica, segundo a fala da

personagem Leni: “Sempre o achei de joelhos na cama, lendo os escritos que você lhe deu e que tinha posto na borda da janela.” (KAFKA, 2006b, p. 220).

Como desdobramento do tópico anterior, pode-se falar que a prosa de Kafka, quando tematiza o exercício da autoridade, o faz de forma satírica, sem perder a conexão com o texto bíblico. As frequentes associações à Bíblia fazem parte da construção poética na perspectiva de desconstrução do aparelho do poder.

O personagem Klamm, de **O castelo**, não detém de forma alguma as qualidades normais de um santo, como pureza e perfeição, uma vez que era explorador sexual das pobres trabalhadoras da hospedaria, além de ser relapso na sua administração. Todavia, os trabalhadores da aldeia, em função do elevado cargo de Klamm no castelo, praticamente o tornavam uma espécie de Deus. Frieda, no seu ousado encontro com K. na hospedaria, atribui o fato à intervenção de Klamm. A dicção do texto revela a divinização do mesmo: “Mas eu acredito que é **obra dele** o fato de nos termos encontrado debaixo do balcão – **bendita**, e não amaldiçoada, **seja essa hora.**” (KAFKA, 2006a, p. 83, grifo nosso). Quando se abençoa, invoca-se a graça divina. No mesmo romance, o pai de Amália, na sua tentativa de remediar a situação de sua família, recebia algumas promessas vãs de funcionários do castelo, que, para ele, era “como se trouxesse outra vez a bênção plena para a casa [...]” (KAFKA, 2006a, p. 318).

Ainda em relação ao endeusamento de Klamm, extrapolando um pouco o universo bíblico, não se pode negligenciar a associação dele à imagem da águia. O pássaro

sempre foi considerado, pelos antigos, como um mensageiro dos deuses, por causa de sua capacidade de elevar-se nos ares, despreendendo-se das limitações terrenas, para alcançar os céus, quase a surpreender a presença divina. (GOULART, 1995, p. 97).

É nessa dimensão que o secretário mencionado é visto, como se pode observar nesta descrição:

nos seus círculos indestrutíveis a partir das profundezas em que K. se achava, círculos que Klamm traçava no alto segundo leis incompreensíveis – tudo isso era comum a Klamm e à águia. (KAFKA, 2006a, p. 176).

Como deuses, os secretários do castelo eram dignos de celebração honrosa. E esta deveria ser dada a Momus, secretário de Klamm: “[...] foram apresentados em minúcia os méritos de um homem do círculo imediato de Klamm, com a intenção declarada de provocar o reconhecimento e o **louvor** de K.” (KAFKA, 2006a, p. 168, grifo nosso).

Em conformidade com o texto bíblico, Deus tem a invisibilidade como um de seus atributos. A essência integral divina se distingue como espiritualidade, sendo assim, jamais Ele pode ser visto como um ser comum. Em Kafka, quanto mais a pessoa sobe na hierarquia do poder, mais seu grau de invisibilidade cresce.

Nesse aspecto, essa invisibilidade é diferente daquela que recai sobre os oprimidos, escondidos nas sombras. O caráter invisível dos poderosos se dá pela incapacidade dos subalternos de poder ficar face a face com a autoridade, assim como ocorre com os fiéis em relação a Deus. Joseph K., em **O processo**, na sua luta para se safar da justiça só consegue visualizar apenas um juiz de instrução, um dos mais baixos na hierarquia jurídica. Morre, inclusive, sem sequer ter acesso ao tribunal. Até mesmo a visão dos mais conceituados advogados lhe era negada, confirmada nesta fala de Block: “Quais sejam os grandes advogados é coisa que eu ignoro; quanto a chegar a eles é igualmente impossível.” (KAFKA, 2006b, p. 205).

Em **O castelo** muito se fala em Klamm, secretário importante do castelo. Mas ninguém de fato afirma tê-lo visto face a face no percurso integral do texto. A dona do albergue, ao falar sobre o secretário a K., afirma:

Foi com sofrimento que ouvi dizer que Frieda o deixou olhar pelo buraco da porta; quando ela fez isso já estava seduzida pelo senhor. [...] O senhor não é capaz de ver realmente Klamm, não é arrogância da minha parte, pois eu mesma não sou capaz. (KAFKA, 2006a, p. 80).

K., embora tentasse muito, não chegou a ver Klamm; conseguir falar apenas, brevemente, com um secretário subalterno, Momus.

Em relação ao Conde Westwest, instância suprema do castelo, a divindade maior, nem sequer uma menção de sua aparição é feita. A referência de visibilidade se faz apenas aos seus supostos “anjos”, os secretários. A figura do conde, endeusada e literalmente encastelada, se distingue, assim, pelo seu caráter invisível e inacessível.

A própria imagem do imponente castelo, no romance homônimo, cercado por uma auréola de mistério, vetando o acesso e a visibilidade das altas autoridades pelos humildes aldeões, lembra a imagem do próprio céu, oculto pelas nuvens, onde, segundo a tradição religiosa, estaria a morada das entidades divinas, invisíveis e poderosas.

A comunicação das autoridades do castelo com os seus súditos da aldeia encena também a relação de Deus com os seus fiéis, a qual se materializa por meio da escrita (as mensagens da Bíblia). De forma idêntica, segundo Fratric (2008), o castelo se relaciona,

predominantemente, com as pessoas da aldeia por intermédio de cartas, bilhetes, mensagens escritas em geral.

O Deus cristão, propriamente dito, não se materializa para os homens. Todavia, de acordo com a Bíblia, Ele pode se manifestar em coisas visíveis. Como exemplo, pode-se mencionar o sol. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1988), o astro significa luz e é considerado o norteador dos homens. Em conformidade com algumas tradições, ele é uma manifestação divina, simbolizando o pai do universo, sendo, pois, cultuado e adorado como um deus. O sol é também considerado um símbolo de Cristo à medida que os seus raios representam os seus apóstolos e, pelo fato de refletir esperança, é um dos símbolos cristãos da ressurreição. A visão direta dele, no entanto, quando está no alto, imponente, se torna inviável para o olho humano. Até mesmo a visão de Moisés, representante de Deus, não era apropriada para os simples mortais: “[...] os filhos de Israel não podiam olhar para o rosto de Moisés, pela glória do seu semblante, a qual era transitória.” (2 Cor 3, 7).

Os altos funcionários em **O castelo**, divinizados, assumem essa peculiaridade. A visão deles, às vezes, se torna insuportável para os subalternos. A dona do albergue questiona K.: “Diga-me como é que pôde suportar a visão de Klammm.” (KAFKA, 2006a, p. 80). Na parábola “Diante da Lei”, em **O processo**, o guarda revela ao camponês a visão intolerável de outro guarda que lhe é superior na hierarquia: “Eu sou poderoso e contudo não sou mais do que o guarda inferior; em cada uma das salas existem outros sentinelas, um mais poderoso que o outro. Eu não posso suportar já sequer o olhar do terceiro.” (KAFKA, 2006b, p. 239). No mesmo romance, até mesmo a visão do advogado Dr. Huld era inapropriada para seu cliente Block, hierarquicamente inferior:

Depois que o advogado começara a falar Block já não dirigia os olhos para a cama, mas antes ficava olhando fixamente um canto qualquer do dormitório, limitando-se a escutar como se a vista daquele que estava falando fosse demasiado cegadora, de modo que ele não pudesse suportá-la. (KAFKA, 2006b, p. 217).

Outra divinização que a releitura crítica kafkiana processa é a que se faz sobre o sistema judiciário e as suas respectivas leis. Como instrumentos de um poder inacessível, a legislação se torna sagrada, insofismável. Contra ela e contra as autoridades não são cabíveis quaisquer recursos. Em **O processo**, Joseph K., por meio do personagem Titorelli, fica sabendo “que com a justiça não valem de modo algum argumentações ou provas.” (KAFKA, 2006b, p. 177).

A ideia dessa justiça inquestionável parece refletir o pensamento de Pascal sobre as leis divinas: “A justiça é o que está estabelecido; e, assim, todas as nossas leis estabelecidas

serão necessariamente tidas como justas sem ser examinadas, uma vez que estão estabelecidas.” (1973, p. 116). Reiterando a reflexão, assim argumenta o capelão do presídio para Joseph K., em **O processo**: “Qualquer que seja o modo sob o qual se manifeste a nós, é, apesar de tudo, um servidor da lei que por fim pertence à lei, o que o coloca acima de qualquer juízo humano.” (KAFKA, 2006b, p. 244).

Essa participação do capelão, exatamente no capítulo que antecede o da bárbara execução de Joseph K., referenda e sacraliza a decisão do injusto e misterioso tribunal humano. Para Löwy, na parábola “Diante da Lei”, já discutida, há uma contundente crítica à autoridade religiosa. Ele percebe

no guardião da Lei o representante não da inescrutável justiça divina – perante a qual o homem do campo, como Jó, se veria desarmado –, mas antes daquela ‘ordem do mundo’ (*Weltordnung*) fundada na mentira de que fala Joseph K.. (LÖWY, 2005, p. 145).

A divinização do juiz, figura tão reverenciada até hoje, não é gratuita. Fica implícita, indubitavelmente, a conexão com o referencial bíblico. Os juízes do Velho Testamento não gozaram da admiração do autor, como se pode comprovar em seus próprios diários: “Abri a Bíblia. Os Juízes injustos. Eis portanto confirmada a minha própria opinião, ou antes, a opinião que achei já pronta em mim até aqui.” (KAFKA apud ROBERT, 1963, p. 255). Certamente a sensibilidade de Kafka não podia assimilar a carnificina implacável protagonizada pelos juízes bíblicos, representantes do próprio Deus, como esta contra Benjamim: “E os filhos de Israel tendo voltado, passaram ao fio da espada tudo o que restou na cidade, desde os homens até aos animais, e todas as cidades, e lugarejos de Benjamim foram consumidos pela voracidade das chamas.” (Juízes 20, 48). Em massacres dessa natureza não se pode deixar de cogitar a condenação de réus ignorantes e inocentes, como ocorreu em **O processo** e **Na colônia penal**. Com base nisso, em relação a Kafka, “o único Deus que pode conceber é o Deus terrífico da tradição judaica, Jeová, implacável em seus ditames.” (GARAUDY, 1966, p. 152). Assim, para o autor de **O castelo**, fica evidente que a injustiça não fica circunscrita ao mundo profano.

Nesse ponto, pode-se apresentar outra diferença entre Kafka e Rubião. A referência à Bíblia, no segundo, não traz nenhum questionamento do texto sagrado. A crítica, em caráter irônico, é feita à humanidade. O livro, tradicionalmente considerado um instrumento divino regulador das atitudes humanas, é violado frequentemente pelos supostos fiéis da tradição cristã. Os preceitos bíblicos, tão propalados entre os humanos, normalmente ficam

circunscritos à esfera linguística. A teoria das Sagradas Escrituras é contradita no comportamento social. A insensatez humana inviabiliza a adequação do comportamento humano aos ditames religiosos. Já no primeiro, Franz Kafka, a literatura não apenas reconfigura o discurso bíblico, mas também o questiona, como se pôde constatar na interlocução realizada com o “Livro dos Juízes”, do Velho Testamento.

2.3.5 A correlação estético-formal

Nesse diálogo com as Escrituras, especificamente em Murilo Rubião, há outro fator a se destacar: a identificação com a natureza formal do discurso. O autor de **O ex-mágico**, mais do que Kafka, estreita a relação com o texto bíblico, extrapolando, assim, a interlocução circunscrita à dimensão temporal e semântica. São perceptíveis no tecido de sua ficção aspectos linguísticos do texto sagrado.

Além da dimensão doutrinária, religiosa e histórica, é oportuno ressaltar, as Escrituras Sagradas são conhecidas também pelo seu valor estético-formal. Alter e Kermode concebem a Bíblia “como obra de grande força e autoridade literária.” (1997, p. 12). Haroldo de Campos também a reconhece como “extraordinária obra de arte verbal [...] comparável às de Homero, Dante, Shakespeare, a ser resgatada da leitura meramente confessional.” (CAMPOS apud WAJNBERG, 2005, p. 324).

Na perspectiva de persuadir ouvintes e leitores, os escritores bíblicos já tiveram a consciência de que dizer ou escrever apenas não era suficiente; era necessário, pois, se preocupar ainda com o “como dizer” ou “como escrever”, ou seja, com “a forma”. Assim, desenvolveram um discurso repleto de figuras de linguagem capazes de impactar os receptores e de dar mais consistência à mensagem, tornando a elocução mais eficaz e expressiva. Cândido lembra que é a forma que permite que o conteúdo alcance maior significado. E, assim, ambos (forma e conteúdo), em sincronia, aumentam “a nossa capacidade de ver e sentir.” (CANDIDO, 2004, p. 179). Robert Alter assinala que “o que é bem elaborado na linguagem pode envolver mais poderosamente o mundo dos eventos, valores, fins humanos e divinos.” (1997, p. 27) O pesquisador americano, em relação à própria Bíblia, reflete:

o que precisamos compreender melhor é que a visão religiosa da Bíblia adquire profundidade e sutileza justamente por ser apresentada mediante os mais sofisticados recursos da prosa de ficção. (ALTER, 2007, p. 42).

Nesse sentido, os autores bíblicos construíram uma retórica, em que se valoriza a sonoridade. Visando à eficiência linguística, o texto das Escrituras recheia-se de recursos como paralelismos, anáforas, aliterações e assonâncias. Tais mecanismos formais promovem um jogo sonoro e rítmico que reforça o poder de enunciação e transforma a prosa em poesia.

Saindo do campo fonético, figuras de pensamento, como a prosopopeia e a hipérbole, e de palavra, como a metáfora e a metonímia, também participam da confecção do texto bíblico. Além disso, a Bíblia é carregada de uma acentuada dose de imaginação, comum na linguagem literária, e, ainda, em certos momentos, ostenta a ambiguidade verbal, parâmetro consolidado, como se sabe, na literatura mais contemporânea.

As figuras de linguagem, bastante usadas pelos autores bíblicos, não foram ignoradas por Rubião. A partir do texto religioso, o autor elaborou suas narrativas, assimilando, além do aspecto temático, já discutido, artifícios estéticos empregados pelos escritores bíblicos. O próprio contista admitiu em entrevista a J. A. de Granville Ponce (1981) essa fértil relação.

A prosa predomina no texto bíblico. A poesia, no seu sentido literal, contempla apenas quatro livros. Segundo Robert Alter (1997), “Salmos”, “Cântico dos Cânticos”, “Provérbios” e “Jó” são, indubitavelmente, “coleções de poemas.” Todavia, mesmo nos textos prosaicos, é patente a elaboração poética. Há, pois, uma tendência à diluição de limites entre prosa e poesia no *corpus* bíblico. Amiúde, os gêneros se confundem e se misturam. Alter descreve “Eclesiastes” como “prosa cadenciada que incorpora pequenas porções de versos, boa parte sendo paródias distorcidas de Provérbios.” (1997, p. 42) O “Livro de Isaías”, superficialmente lido como prosa, desenvolve, segundo Schöckel,⁸ um discurso poético rico em figuras de linguagem. Para J. G. Von Herder⁹ (1997, p. 582), o “Livro de Apocalipse de São João” “é uma grande obra simbólica de literatura, mais um poema do que um tratado filosófico ou histórico.” Fokkelman,¹⁰ sobre “Gênesis”, afirma que nele “às vezes, o discurso desliza despercebido da prosa para a poesia.” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 51).

Nessa ótica, a literatura de Murilo Rubião reflete esteticamente a Bíblia. Sua prosa “desliza”, como “Gênesis”, para a poesia. Seus contos, embora conhecidos formalmente como prosa, são, frequentemente, qualificados como autênticos poemas, como apontou no início

⁸ Luis Alonso Schökel (1920 – 1998): sacerdote jesuíta espanhol. Analisa “Isaías” em **Guia Literário da Bíblia** (ALTER; KERMODE, 1997).

⁹ **Johann Gottfried Von Herder**, (1744, 1803). German critic, theologian, and philosopher, who was the leading figure of the Sturm und Drang literary movement and an innovator in the philosophy of history and culture. He was ennobled (with the addition of von) in 1802. Disponível em: <www.britannica.com/Johann-Gottfried-von-Herder> Acesso em: 21 jun. 2017.

¹⁰ **Jan P. Fokkelman** (1940), estudioso bíblico holandês que analisa “Gênesis” e “Êxodo” em **Guia Literário da Bíblia** (ALTER; KERMODE, 1997).

deste trabalho o crítico Sérgio Milliet. A reescrita constante de seus textos buscava o aperfeiçoamento do seu artesanato poético.

Para Nietzsche, “é preciso colocarmo-nos diante da poesia para escrever boa prosa!” (2003, p. 90). O autor de **O pirotécnico Zacarias**, voluntariamente ou não, acolheu a recomendação do filósofo alemão. Posicionou-se diante da poeticidade bíblica para depois construir sua prosa poética. Não é fortuito o fato de o autor Murilo Rubião ter extraído do “Livro de Jó” o maior número de fragmentos para as suas epígrafes. Ao todo foram seis. O mencionado texto do Antigo Testamento, segundo Alter, é, “em muitos aspectos, a realização poética mais surpreendente do corpo bíblico.” (1997, p. 664). Para Moshe Greenberg ¹¹,

a poesia de Jó é uma manifestação corroborada do sublime, no sentido clássico de ‘exibir grandes objetos com uma mostra magnífica de figuras de linguagem e dicção’ e ter ‘a força de composição... que atinge e sobrepuja a mente, que excita a paixão e que expressa idéias a um só tempo com perspicácia e elevação. (1997, p. 324-325).

Em muitas passagens da obra de Rubião, empregam-se recursos linguísticos que lembram as técnicas usadas pelos autores bíblicos.

O paralelismo, como já se destacou, é um instrumento muito comum na retórica bíblica. Dita o ritmo do “Livro de Jó”, destacado anteriormente:

E estando **ainda este falando** veio outro, **e disse**: Fogo de Deus caiu do céu, **e ferindo** as ovelhas, **e** aos pastores os consumiu, **e escapei** eu só para te trazer a nova.
Ainda este falava, e eis que chegou outro, **e disse**: Os caldeus [...] **Ainda este estava** falando, **e eis que** entrou outro, **e disse**. (Jó 1, 16-18, grifo nosso).

Em “Jó”, estruturas sintáticas se repetem abundantemente: “**A sabedoria e a fortaleza** está em Deus/ [...] Nele residem **a fortaleza e a sabedoria** (Jó 12, 13-16, grifo nosso). Em “Cântico dos Cânticos” o trabalho reiterativo é flagrante: “**Vê como tu és** formosa, **amiga minha, vê como tu és** bela, os teus olhos são como os das pombas./ **Vê como tu és** formoso, **amado meu e gentil**.” (CC 1, 14-15, grifo nosso). No Salmo 91 o paralelismo enfatiza o exercício da fé: “[...] **Não** temerás o terror da noite / **nem** a flecha **que** voa de dia, / **nem** a peste **que** caminha na treva, / **nem** a epidemia **que** devasta ao meio-dia. [...]” (grifo nosso).

Este processo repetitivo é perceptível no tecido da ficção muriliana. No conto “O pirotécnico Zacarias”, por exemplo, ocorre a reiteração da frase, já mencionada neste trabalho: “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro”. Situação idêntica ocorre em

¹¹ **Moshe Greenberg** was an influential rabbi and Bible scholar born in 1928 in Philadelphia, Pennsylvania. Disponível em: <www.jewishvirtuallibrary.org/Moshe_Greenberg.html> Acesso em: 21 jun. 2017.

“Mariazinha” com a repetição da frase: “A voz veio declamada, lenta, lúgubre.” (p. 41, 46). Apenas, de uma passagem para a outra, ocorre uma mudança no tempo e na forma verbal. Em “A noiva da casa azul” o paralelismo também se insinua: “[...] e iria **ao encontro de Dalila.** / Sim, **ao encontro de Dalila.** (p. 53, grifo nosso). A circunstância temporal que registra a chegada da personagem Elisa, na abertura do conto homônimo, “Uma tarde – **estávamos** nos primeiros **dias de abril** – ela chegou à nossa casa” (p. 47), se repete na sequência: “Um ano após a sua fuga – **estávamos** novamente em **abril** – a vi aparecer no portão.” (p.48, grifo nosso). Em “A casa do girassol vermelho”, a idéia da alegria descontrolada é recorrente ao longo do texto: “Uma alegria física [...] naquela manhã a alegria era desbragada! [...]” (p. 15); “[...] respirava uma alegria desvairada [...] Agora a alegria era desbragada.” (p. 16, 21). Na abertura e no final de “Alfredo”: “**Cansado eu vim, cansado eu volto.** (p. 70, grifo nosso). E no epílogo de “Bruma (a estrela vermelha)”: “[...] ela se desdobrou em **cores.** Todas as **cores.**” (p, 124, grifo nosso). Essa forma de construção, indubitavelmente, integra o repertório técnico de Murilo Rubião.

Esse movimento reiterativo, recorrente na Bíblia, ora se faz por paralelismos, ora se faz por anáforas. O Salmo 121, cântico das ascensões, por exemplo, segundo Alter, “é uma realização poderosa do significado de ‘guardar’ e ‘guarda’, os termos reaparecendo, com insistência anafórica, seis vezes em oito linhas.” (1997, p. 274). Em “Jó” ocorrem situações semelhantes: “Nu saí do ventre de minha mãe, e nu tornarei para lá.” (Jó, 1, 21). O referido recurso é, também, um dos instrumentos da poética de Rubião. Como exemplos: no início de “A lua”, “**Nem luz, nem luar**” (p. 133); no penúltimo parágrafo de “A noiva da casa azul”, “**Grito mais: Dalila, Dalila! Grito desesperado: Dalila, minha querida!**” (p. 56, grifos nossos). Outras passagens registram o emprego da referida técnica: em “A casa do girassol vermelho”: “**Repetia** a frase, **repetia**, convulsa, [...]” (p. 17); em “O pirotécnico Zacarias”: “Caminhava pela **estrada. Estrada** do Acaba Mundo: algumas curvas, **silêncio**, mais sombras que **silêncio.**” (p. 27, grifos nossos).

Os textos bíblicos tradicionalmente foram mais para serem ouvidos do que propriamente lidos. Robert Alter, a partir de indicações da própria Bíblia, registra que suas “narrativas costumavam ser lidas em voz alta a partir de rolos de papiro para algum tipo de plateia.” (2007, p. 140). Schökel (1997), sobre a poesia bíblica de Isaías, lembra também:

De acordo com a retórica e a cultura da época, o profeta compõe poesia destinada à recitação oral, talvez uma balada ou um cântico (ver Ezequiel, 33,37). O caráter oral da poesia – os efeitos no auditório e a grande importância dada à qualidade sonora das palavras – afeta a composição. (ALTER; KERMODE, 1997, p. 181).

Assim, figuras fonéticas, como aliterações e assonâncias, recheiam o discurso das Escrituras Sagradas. Tais recursos, é válido lembrar, fizeram parte da técnica da poesia do Simbolismo, escola que se identificou com a música, em função de sua ênfase à sonoridade.

A repetição sistemática do som consonantal repercute bastante no texto bíblico e não é uma invenção do trabalho tradutório. O recurso faz parte da retórica do texto original que os tradutores se esforçam para mantê-lo. A aliteração em “Naum”, do Velho Testamento: “**D**esolação, **d**estruição, **d**evastação!” (Na 2, 11), confirma, segundo Herbert Marks ¹², a reiteração fonética em hebraico: *buqah umebuqah umebulaqah* (1997, p. 231, grifo nosso). A figura de construção é perceptível também em “Jó”. Segundo Greenberg, “o som *p* explosivo, por exemplo, domina 16:9-14, passagem em que Jó se retrata como um gasto e estragado objeto dos ataques impiedosos de Deus.” (1997, p. 325). A aliteração também ajuda a construir a melodia de “Cântico dos Cânticos”: “**A**mado da **m**inha **a**lma, aponta-**m**e onde é [...] (CC 1,6, grifo nosso).

Desse recurso sonoro, persistente no texto bíblico, Rubião também fez uso para poetizar sua prosa. Diversas passagens em seus contos, objeto desta pesquisa, exibem o procedimento estético. Em “O pirotécnico Zacarias”: “A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu.” (p. 25, grifo nosso). Em outro trecho, mencionado anteriormente, de “Mariazinha”: “A voz veio declamada, lenta, lúgubre.” (p. 41, grifo nosso). Em “Petúnia”: “**F**elônia, **f**elonia. **F**enelão comeu a pedra.” (p. 180, grifo nosso). A aliteração se materializa em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”: “**N**em ao **m**enos **n**asci **n**uma cidade litorânea.” (p. 114, grifo nosso). Em “A cidade”, a reiteração consonantal sugere a própria repetição dos movimentos executados pelo personagem Cariba: “**V**árias **v**ezes **v**oltou a cabeça.” (p. 58, grifo nosso). Idêntica situação ocorre em “O bloqueio”, numa passagem em que o som sibilante ecoa, sugerindo um barulho de uma máquina estranha: “[...] ruidosa, mansamente, surda, suave, estridente, monocórdia, dissonante [...]” (p. 249, grifo nosso). A aliteração é artifício também na confecção de “O ex-mágico da Taberna Minhota”: “Agora, obrigado a **c**onstante **c**ontato **c**om meus semelhantes, necessitava **c**ompreendê-los, [...]” (p. 12, grifo nosso).

Neste trecho, há, simultaneamente, aliteração e assonância. Esta, evidente na repetição da vogal ã, nasalizada. Em “Gênesis”, ocorre situação idêntica: “De toda árvore do jardim

¹² MARKS, Herbert. Os doze profetas in: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org.). **Guia literário da Bíblia**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.

comerás poderás comer [...] Pois no dia em que dela comeres/ à morte morrerás.” (Gn 2, 16-17, grifo nosso).¹³

A assonância, cúmplice da aliteração nos efeitos fonéticos, potencializa o significado do texto sagrado. Seu desempenho é perceptível no corpo das Escrituras: em “Salmos”, “É como a árvore / **Plantada à beira das águas** correntes” (Sl 1, 3); em “Isaías”, “E sobre **todos os montes altos**, e sobre **todos os outeiros elevados**” (Is 2,14); em “Gênesis”, “Farei **para** ele uma **parceira a par dele**.” (Gn 2, 18, grifos nossos) Para concluir a exemplificação, é oportuno lembrar a expressividade da figura sonora no sensual “Cântico dos Cânticos”: “Mel escorrendo de teus lábios esposa / **Mel e leite** debaixo de tua língua / e **o odor** de teu corpo como **o odor do Líbano**.” (CC 4, 11, grifos nossos).

O autor de **A estrela vermelha**, como os autores bíblicos, valeu-se dessa figura de som. A exploração desta, em “O bloqueio”, evidencia-se: “**De repente emudeceram os ruidos**.” (p. 245, grifo nosso). O mesmo ocorre em trecho já mencionado de “A lua”: “**Nem luz, nem luar**.” (grifo nosso). O texto de Rubião, por meio desse recurso linguístico, conjuga, artisticamente, escrita e sonoridade; não é só, pois, para ser lido, mas também para ser ouvido. Em “Os três nomes de Godofredo”: “**Pensei em retroceder e me contive: diante de mim [...]**” (p. 94, grifo nosso). Ecoa-se, também, em “A fila” a tonalidade vocálica: “[...] **arrancou-a de suas mãos e atirou-a longe [...]**” (p. 201, grifos nossos). O mesmo som vocálico em destaque se repete em “A flor de vidro” num parágrafo que se organiza por meio de um paralelismo sintático, tão comum na redação bíblica: “**Contemplou-a** maravilhado, **vendo-a** jovem e fresca. [...] **Agarrou-a** com sofreguidão, desejando lembrar-lhe a noite anterior. **Silenciou-o** a convicção [...]” (p. 131, grifo nosso).

Além de artifícios do campo da sonoridade, a Bíblia usa figuras do campo do pensamento. A prosopopeia, como exemplo, faz parte da literatura do texto sagrado. Como exemplo: “Vai, e grita aos ouvidos de Jerusalém, dizendo: Isto diz o Senhor.” (Jeremias 2,2). No mesmo livro a nação israelita personifica a imagem de uma mulher indecente, escrava da luxúria: “Porque semelhante a uma mulher impudica, te prostituías em todo o outeiro elevado, e debaixo de toda a árvore frondosa.” (Jer 2, 20). O recurso é evidente em “Salmos”: “Não te molestará o sol de dia,/ Nem de noite, a lua.”(Sl 120, 6). Em “Isaías” é perceptível a antropomorfização dos elementos da natureza: “Os montes rompam em alegres cantos, / pois o Senhor consolou o seu povo” (Is 49,13); “Na vossa presença, montes e outeiros / romperão em canto/e todas as árvores do campo baterão palmas” (Is 55,12).

¹³ WAJNBERG, Daisy. O ultimo Éden de Haroldo. **Revista USP**, S. Paulo, n. 67, p.324, setembro/novembro 2005.

O texto bíblico é exuberante em personificação. O recurso é ingrediente constante na fértil imaginação dos seus autores. Deste instrumento literário, o poético “Jó”, como era previsível, não abriu mão:

As casas dos ladrões abundam, e atrevidamente provocam a Deus, quando Ele lhes põe tudo nas suas mãos.
Pergunta pois aos animais, e eles te ensinarão: e às aves do céu, e elas to indicarão.
Fala com a terra, e ela te responderá: e os peixes do mar te instruirão. (Jó 12, 6-8)

Murilo Rubião, em atitude semelhante, fez da prosopopeia uma das peças do seu arsenal poético. A figura fortaleceu a ocupação da poesia no território da sua prosa. Como exemplo, pode-se mencionar esta passagem de “A lua”, em que determinados elementos do cenário noturno se personificam: “Sombras maliciosas e traiçoeiras vinham a meu encontro, forçando-me a enervantes recuos.” (p. 133). Em “Alfredo”: “A madrugada ainda nos encontrou no alto da serra.” (p. 69). Na mesma narrativa, o estado de abatimento ganha vida própria, quando a melancolia “machuca” os olhos do personagem-narrador. Já em “A flor de vidro”, o mecânico, o produto da tecnologia, adquire traços humanos: “A máquina soltava fagulhas e o apito gritava: Marialice, Marialice, Marialice.” (p. 129), e em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, o abstrato metamorfoseia-se em concreto, assumindo atitudes humanas: “A desilusão me aguardava neste porto [...] Despreocupado, a minha vida escorregava mansamente, sem que o tédio da inatividade me aborrecesse.” (p. 115). A antropomorfização, recorrente no contista mineiro, fenômeno já abordado neste trabalho, é uma demonstração de que a prosopopeia sobressai na literatura do autor. Em Kafka, no recorte em análise, convém reiterar, o procedimento também se realizou, todavia sem a intensidade que ocorreu nos contos de Rubião.

Ainda no campo do pensamento, para enfatizar a mensagem, outorgando, conseqüentemente, mais poder ao significado do texto, os autores bíblicos fizeram uso da linguagem hiperbólica. A exacerbação perpassa significativamente o *corpus* dos livros sagrados. Em “Deuteronômio”:

Para onde subiremos? os que foram mandados aterraram o nosso coração, dizendo: É muita a gente que há, e de estatura mais alta do que a nossa: as cidades são grandes, e fortificadas até ao céu, ali vimos os filhos dos enacins. (Dt 1, 28).¹⁴

¹⁴ **Enacim/enaquins**, em Deuteronômio, tinham fama de terem "pescoços cumpridos". Eram sem dúvida de estatura maior do que o povo dos hebreus, tanto que impressionaram os exploradores. Deve-se relativizar, no entanto, esse aspecto na narração do autor. Ele está preparando o terreno para contar a conquista da terra. Os hebreus não vão lutar com qualquer povo, mas com um povo de poderosos, com "gigantes". Na verdade eram pessoas normais, quem sabe só um pouco mais altas. Disponível em: < www.abiblia.org/ver.php?id=7841 > Acesso em: 04 de agosto de 2017.

Também em “Números”:

E diante dos filhos de Israel infamaram o país, que tinham visto, dizendo: A terra que fomos ver devora os seus habitantes: o povo, que vimos, é de estatura extraordinária. Aí vimos certos monstros filhos de Enac, da raça dos gigantes: comparados com os quais parecíamos nós uns gafanhotos. (Nm 13, 33-34).

Ancorada, pois, numa leitura cuja perspectiva é a da literariedade das Escrituras, é plausível a ideia de que, para impressionar seus interlocutores, os autores dos referidos livros tenham inserido no discurso uma dose de exagero.

Uma multiplicidade de exemplos pode ser destacada no Velho Testamento. Em “Jó”, “Outro porém morre em amargura da sua alma sem bens alguns: / E todavia ambos eles dormem igualmente no pó, e os bichos os comerão.” (Jó 21, 25-26). Nessa mesma retórica, assim, os salmistas, visando à proficiência linguística, poeticamente desenvolve a oração de um pecador punido por Deus: “Estou esgotado à força de gemer; / Todas as noites rego de pranto o meu leito, / E inundo, com lágrimas o lugar de meu descanso. / De tristeza escurecem os meus olhos, / E envelhecem por causa de todos os meus inimigos.” (Sl 6, 7-8).

Escrito o Novo Testamento, a tradição se mantém. A hipérbole permanece ativa. Na “Primeira Epístola de S. Paulo aos Coríntios”, “E se eu tiver o dom de profecia, e conhecer todos os mistérios, e quanto se pode saber: e se tiver toda a fé, até o ponto de transportar montes, e não tiver caridade, não sou nada.” (I Cor 13, 2); e nas palavras do próprio Cristo: “Ainda vos digo mais: Que mais fácil é passar um camelo pelo fundo duma agulha, do que entrar um rico no reino dos céus.” (Mateus, 19, 24).

Rubião, conforme já foi exposto, faz da hipérbole, tão presente na Bíblia, um dos instrumentos da sua retórica. Esse recurso operacionaliza o discurso fantástico. Além de exemplos anteriormente registrados nas narrativas “Aglaiá”, “A armadilha”, “Bárbara” e “O homem do boné cinzento”, é oportuno lembrar a narrativa “O edifício”, em que “a hipérbole como forma da expressão formaliza o conteúdo do conto, havendo um imbricamento entre o nível retórico e o seu correspondente semântico” (SCHWARTZ, 1981, p. 71), técnica não negligenciada pelo crítico Arrigucci Jr.:

O discurso ficcional também se coaduna com o princípio de construção do edifício: o conto, onde parece ecoar o mito do aprendiz de feiticeiro, permanece ironicamente aberto para um contar inacabável: enquanto o edifício ganhar altura. (1981, p. 9).

Sem ter a pretensão de esgotar a variedade de recursos da poética bíblica, é válido destacar o uso das figuras de palavras, a metonímia e a metáfora. Como se sabe, a primeira consiste na substituição de uma palavra por outra, por meio de uma relação muito próxima entre elas, a de *contiguidade*; a segunda, um dos instrumentos mais corriqueiros da literatura em geral, se estabelece por uma associação, uma *similaridade*, conhecida como “substituição significante” na formulação de Jacques Lacan.

O discurso bíblico exhibe amiúde a linguagem metonímica. Em “Provérbios”, a parte substitui o todo: “Porque os seus pés correm para o mal, e se dão pressa a derramar sangue.” (Pv 1, 16). Em “Jeremias”, a causa é usada em lugar do efeito. Os opositores de Jeremias disseram: “[...] Vinde, e firamo-lo com a língua, e não atendamos a nenhum dos seus discursos.” (Jer 18,18). Deduz-se que a língua era a causa, e as palavras o efeito. Em “Salmos”, Davi disse: “Amo-vos, Senhor, minha força” (Sl 17,2). Esta é empregada em lugar da causa (o Senhor). Já na “1ª. epístola de S. Paulo aos Coríntios” o objeto é empregado em lugar de outro semelhante: “Não podeis ser participantes da mesa do Senhor e da mesa dos demônios.” (I Cor 10, 21). Evidentemente, o redator São Paulo se refere ao que é servido (o conteúdo) e não ao objeto mesa em si. E no “Evangelho de São Marcos”, Jesus ao dizer “E se uma casa está dividida contra si mesma, não pode permanecer aquela casa” (Mc 3,25), obviamente não está tomando como referência a estrutura física da moradia.

No edifício poético de Murilo Rubião, como na Bíblia, o andar da metonímia foi garantido. Como no texto de Marcos, anteriormente mencionado, o termo “casa” na narrativa “A casa do girassol vermelho” não é empregado no sentido de habitação, refere-se aos moradores da mesma. Em “O convidado”, com uma pitada de humor, um dos personagens, o taxista, curiosamente, é chamado de Faetonte, expressão, cuja denotação é pequena carruagem de quatro rodas, ligeira e descoberta – meio de transporte no passado. Em “Bárbara” a metonímia se faz presente num jogo realizado pelo próprio protagonista, quando este processa substituições para alguns pedidos efetuados pela esposa, tentando manipulá-la. Ela lhe “pediu o oceano”, em seu lugar lhe trouxe “uma pequena garrafa contendo água do oceano” (p. 35); quando pediu um baobá, este foi substituído por “um galho da árvore”. Assim, a parte representa o todo.

A metáfora, um dos recursos linguísticos mais presentes na literatura, reforça, indiscutivelmente, o viés literário das Escrituras. Os poetas salmistas, segundo Robert Alter, “expressavam uma forte visão da realidade por meio do salto imaginativo ou metáfora.” (1997, p. 266). No emprego dessa figura, o livro “Salmos” é generoso: “Pois o Senhor é o teu refúgio, / E do Altíssimo fizeste o teu asilo.” (Sl 90,9) Segundo Wajenberg, em “Cântico dos

Cânticos” a linguagem metafórica recria “uma cartografia do corpo amado” (2005, p. 327): “O teu pescoço uma torre de marfim / Teus olhos piscinas em Hesebon / Junto ao portal de Bad-Rabim [...]” (CC 7,5). Em “Jeremias” também a metáfora se sente à vontade: “Porque dois males fez o meu povo: deixaram-me a mim, fonte de água viva, e cavaram para si cisternas, cisternas rotas, que não podem reter as águas.”(Jer 2,13). O recurso em destaque adquire grande vigor em “Jó”. Neste livro,

as imagens inovadoras permeiam o livro: a árvore cortada que se renova a partir de suas raízes (14:7-9) como um realce metafórico para a morte irrevogável do homem; o parentesco da humanidade com os vermes (17:14) e chacais (30:29) como uma imagem de alienação e isolamento [...] (GREENBERG apud ALTER; KERMODE, 1997, p. 325).

No “Evangelho de São Mateus” (5, 13), Novo Testamento, o versículo “Vós sois o sal da terra” (5, 13), do qual Rubião se “apropriou” para compor “A casa do girassol vermelho”, ao usá-lo como epígrafe do conto, confirma a presença da metáfora nos dois testamentos.

Na obra de Rubião, a metáfora também foi usada intensamente. Este recurso, conforme já foi salientado, o contista mineiro o compartilhou com Kafka. A linguagem metafórica é uma das ferramentas da poética muriliana que compõem o processo de transgressão da objetividade. Além dos exemplos registrados no capítulo anterior, outras passagens podem ser destacadas como construção metafórica. O abraço destituído de afeto que o protagonista de “O pirotécnico Zacarias” recebe da garota que o acompanhava no programa “amoroso”, assim, é descrito: “E a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmutado em longo braço metálico.” (p. 31). Em “Bruma (a estrela vermelha), a incapacidade que o irmão de Og tem de perceber as estrelas em plena luz do dia pode metaforizar a própria impossibilidade que muitos têm de fazer uma leitura adequada, além das aparências, dos próprios fatos que preenchem o cotidiano da humanidade. No conto, é atribuída apenas a Og a percepção além do senso comum: “Og parecia mesmo contemplar um espetáculo único, que a ninguém mais seria dado ver.” (p. 122). Para Schwartz, “prédios, refeitórios, trens, repartições nada mais são do que metáforas arquitetônicas da estrutura social.” (1981, p. 82). Tais signos remetem invariavelmente à situação do enclausuramento humano. Nesse artesanato lingüístico em que a metáfora se insere, valoriza-se a literatura e instaura-se a fantasticidade. Nos contos de Rubião, dessa forma, pode-se dizer que “transformada em procedimento narrativo, a metáfora pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica.” (CESERANI, 2006, p. 71).

Nesse aspecto também, o da fantasticidade, a Bíblia certamente inspirou Rubião. A criação de imagens fantásticas é recorrente no texto sagrado. Suas profecias, inscritas em diversos livros, apresentam uma elaboração fantástica, que é, segundo Alter, “intrínseca à poesia bíblica.” (1997, p. 666). O texto profético é criado, regularmente, com uma acentuada dose do visionário e do imaginário, “energia constitutiva do texto ficcional”, na percepção de Cabral e Santos (2011). Indubitavelmente, o Velho Testamento esbanja tal energia. Schökel assinala que “a elaboração de um mundo imaginativo é fortemente sentida na poesia de Isaías, como em quase todos os profetas bíblicos.” (1997, p. 185).

Nessa perspectiva, desenvolve-se o “Livro de Daniel”, cujo tecido é feito de histórias e sonhos visionários. A inclusão de Daniel como profeta ocorreu, segundo Talmon ¹⁵, em função do caráter fantástico dos capítulos 7-10. O mencionado pesquisador ainda acrescenta que o livro de “Daniel”, que inspirou “O homem do boné cinzento”, de Rubião, se enquadra mais como ficção do que propriamente história. Sobre “Ezequiel”, musa para “A diáspora”, do contista mineiro, Joel Rosenberg ¹⁶ expressa opinião semelhante:

O livro é uma ficção notável, principalmente em seu próprio contexto semântico, antecipando em poder imaginativo e em audácia de visão alegórica os grandes trabalhos de Dante, Milton e Blake, para citar três autores em que a influência de Ezequiel parece considerável. (1997, p. 211).

No Novo Testamento, um texto exemplar dessa natureza imaginária é o “Livro do Apocalipse” ¹⁷, do qual Rubião extraiu três das suas epígrafes. Conhecido como revelação Divina ao apóstolo São João, o livro exibe retórica consistente e cenário exuberante, o qual se tornou parâmetro para a literatura universal. O texto atribuído a São João consolida um gênero literário, o apocalíptico, que já tivera, segundo Kermode (1997), o mencionado “Livro de Daniel” como precursor. Segundo Bernard McGinn ¹⁸, “Apocalipse” “foi capital para o desenvolvimento da tradição visionária da literatura e misticismo ocidentais.” (1997, p. 567).

¹⁵ **Shemaryahu Talmon** (1920–2010), professor of Bible at the Hebrew University of Jerusalem and one of the world’s foremost scholars on the Dead Sea Scrolls, passed away in December at age 90. Disponível em: <www.biblicalarcheology.org/sheramaryahu_talmon> Acesso em: 27 junho 2017.

¹⁶ **Joel C. Rosenberg** (1967) is a New York Times bestselling author of 13 novels and five nonfiction books, with nearly 5 million copies in print. Ele analisa “Jeremias” e “Ezequiel” em **Guia Literário do Bíblia** (ALTER; KERMODE, 1997). Disponível em: <www.joelrosenberg.com> Acesso em: 27 de junho de 2017.

¹⁷ **Livro do Apocalipse**. Provavelmente escrito por volta do ano 95 d. C. É uma literatura própria das épocas de crise e de perseguição, em que se procura “revelar” os caminhos de Deus sobre o futuro, para consolar e encorajar os justos perseguidos, dando-lhes a certeza da vitória final. Era muito comum no fim do AT e mesmo no tempo em que foi escrito o NT, pois se vivia um ambiente apocalíptico. Disponível em: <www.capuchinhos.org/biblia/index.php/Livro_do_Apocalipse> Acesso em: 27 de junho de 2017.

¹⁸ **Bernard McGinn** (1937), teólogo americano que analisa “Apocalipse” em **Guia Literário do Bíblia** (ALTER; KERMODE, 1997).

Seu teor misterioso e alegórico provocou uma multiplicidade de interpretações desde a sua primeira edição até a contemporaneidade. E a literatura, durante esse tempo, jamais ficou indiferente ao livro, cujas imagens fantásticas alimentaram bastante a criatividade dos escritores.

Além disso, é relevante assinalar, a natureza ambígua do “Livro do Apocalipse” enriqueceu o debate sobre o texto de São João. Para McGinn:

ao estabelecer comunicação com a mina profunda do mito para dar significado à história, a literatura apocalíptica introduziu ambiguidade e polivalência, que aumentam o fascínio ao mesmo tempo que agravam a obscuridade, e que ajudam a explicar por que os teóricos modernos do simbolismo, tanto psicológico quanto literário, têm mostrado tanto interesse pelo Livro do Apocalipse. (1997, p. 568).

Como ocorre na literatura fantástica moderna de que Rubião e Kafka são representantes legítimos, a dubiedade do discurso do “Apocalipse” acabou exigindo uma leitura que ultrapassasse o sentido superficial ou aparente. Dessa maneira, tanto o “Apocalipse” das Escrituras quanto a ficção dos referidos escritores exigem um leitor atento aos sentidos mais recônditos do texto.

A ambiguidade, que será mais bem discutida no quarto capítulo deste trabalho, na Bíblia não ficou restrita ao texto de “Apocalipse”. Ela se insinuou pelo interior de outros textos sagrados. Greenberg (1997), em seu estudo sobre “Jó”, a partir do original em hebraico, destaca a sua abundante ambiguidade verbal. O texto, segundo o pesquisador, “permite possibilidades múltiplas de interpretação, correspondendo à visão da realidade aberta e não resolvida do autor.” (1997, p. 326). Para Alter, “o Salmo 12 (...) ilustra com nitidez a consciência da natureza dupla do discurso.” (1997, p. 281). O estudioso ainda ressalta que, nas Escrituras, é perceptível “a técnica narrativa de reticências intencionais, que cria um jogo recíproco de ambiguidades sugestivamente articuladas [...]” (ALTER, 2007, p. 191).

Essa breve abordagem não tem a pretensão de concluir o assunto, apenas pontua alguns elementos capazes de ampliar a discussão sobre a profícua relação entre a literatura de Murilo Rubião e a poética das Escrituras.

2.4 A (des)esperança: da policromia ao cinza

A partir ainda do referencial bíblico, desenvolver-se-á uma discussão, tendo como objetivo a elucidação de outro distanciamento entre a prosa muriliana e a kafkiana. Esta dessemelhança se traduz esteticamente pela natureza das cores que marcam as imagens da ficção dos autores. Nesse enfoque, discutir-se-á o potencial semântico que cada nuance cromática apresenta. Em Rubião, em vários contos, há cenas em que a policromia se faz presente, sinalizando uma expectativa positiva. Já em Kafka, tal perspectiva é substituída pelo cenário notadamente turvo ou cinza, sugerindo a melancolia e a desesperança.

Além dessa discussão sobre o aspecto cromático, também será debatido o significado da presença do mar em vários contos de Murilo Rubião. Explorando o potencial semântico da imagem do oceano, pode-se perceber que ele, ao assumir uma função idêntica à da policromia, representa também uma forma de escapar do contexto tedioso e negativo.

2.4.1 A esperança e a evasão

“E quando eu tiver coberto o céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco” (Gênesis 9, 14). Por meio desta epígrafe Murilo Rubião abre o seu primeiro livro, **O ex-mágico** (1947). O microtexto, extraído também do primeiro livro da Bíblia, segundo Schwartz (1981), funciona como uma espécie de epígrafe matriz, que não se refere a um conto em particular, uma vez que gera e inclui as outras epígrafes em conformidade com os seus significados.

O arco, em destaque no fragmento do livro de Gênesis, numa concepção teológica, sinaliza a aliança de Deus com os seres vivos de que não haveria mais dilúvio. Para os místicos, o arco-íris é um símbolo universal do caminho e da mediação entre este mundo e o outro. Também representa a misericórdia de Deus sobre a terra e sobre o seu povo.

Visível no firmamento, o arco se distingue pela policromia, ostentando as cores: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil, violeta. Essa policromia transmite a exuberância e a beleza da natureza. Os significados das variadas cores são diversos, entre eles: amor, harmonia, alegria, espiritualidade e esperança. As ideias sobre tais cores estão no campo otimista; não há, portanto, entre elas, sinais negativistas.

Murilo Rubião é conhecido como criador de histórias cujos personagens são marcados pelo desencontro, melancolia e desespero. Todavia, materializando o diálogo com a epígrafe em destaque, há alguns contos em que a imagem multicolorida do arco se faz presente, sinalizando a mensagem de esperança. O muro da atmosfera opressiva que cerca o indivíduo parece ser aberto por algumas frestas pelas quais ele possa evadir-se por meio de seus sonhos e devaneios.

Essa perspectiva otimista, sugerida pela policromia do arco-íris, não é hegemônica na literatura de Rubião. Aparece, principalmente, no primeiro livro, apenas nos contos: “O ex-mágico da Taberna Minhota” e “O pirotécnico Zacarias”. Além destes, a policromia aparece em “Bruma (a estrela vermelha)”, no livro **A estrela vermelha** (1953), e também, em “O bloqueio”, no livro **O convidado** (1974). Há ainda neste livro, em “Epidólia”, uma breve alusão ao arco, quando se nomeia uma farmácia: “Fora na porta da Farmácia Arco-Íris, de propriedade de um tio dela.” (p. 176).

No primeiro conto, mencionado anteriormente, o protagonista vive uma situação de melancolia e frustração, mas no epílogo do texto se deixa levar pela imaginação que lhe traria algum alívio para o seu sofrimento: “Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a terra de um extremo a outro.” (p. 13). O sinal da aliança divina com a humanidade se repete em “O pirotécnico Zacarias”: “(Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco-íris.)” (p. 27). O desfecho da narrativa reafirma, poeticamente, a esperança, valendo-se da policromia:

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmutou em cores [...] (p. 32).

No final de “O bloqueio”, o protagonista, em seu desespero, com medo de ser aniquilado por uma estranha máquina, ainda vislumbra uma imagem que produz alguma expectativa positiva: “Pelos frinchas continuavam a entrar luzes coloridas, formando e desfazendo no ar um contínuo arco-íris: teria tempo de contemplá-la na plenitude de suas cores?” (p. 251). No final de “Bruma (a estrela vermelha)”, sem menção direta ao arco, mas indicando a policromia, há uma cena que sugere a fugacidade do real, protagonizada pelo personagem Godofredo: “Ao me levantar, prestes a findar a tarde, estendia-se na minha frente uma estrela vermelha. Pouco a pouco, ela se desdobrou em cores. Todas as cores.” (p. 124).

Além da imagem notadamente alentadora do arco-íris, há outras que podem representar um mecanismo de fuga do contexto melancólico em que, com recorrência, os

personagens murilianos estão inseridos. Como as imagens do arco-íris, também representam apenas alguns momentos da ficção do escritor. Não surgem, pois, regularmente em sua prosa.

Essas novas cenas colocam em evidência a presença do mar. Este, como se sabe, é cercado de misticismo e plurissignificação. O mar pela sua imensidão se qualifica como um convite ao mistério, à aventura e ao devaneio. Nessa perspectiva, o narrador-personagem do conto “Ofélia, meu cachimbo e o mar” embarca para driblar o seu tédio, ao narrar suas histórias a uma cadela, por lhe faltar companhia humana. A imagem na abertura da narrativa confirma a ideia: “Gosto de conversar com Ofélia na varanda após o jantar, cachimbo entre os dentes, e o oceano enegrecido pela noite estendendo-se à nossa frente.” (p. 113).

Para o personagem, a visão do mar lhe alivia o fastio e o faz escapar, momentaneamente, do contexto opressivo. O sofrido Teleco, em “Teleco, o Coelhoinho”, não abre mão de tal fugacidade: “Não se zangue. E, por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.” (p. 143.) Depois da exaustiva e angustiante espera de Pererico em “A fila”, na tentativa frustrada de falar com o gerente de uma empresa, a sua amiga Galimene lhe propõe algo para fazê-lo escapar um pouco do desapontamento. Assim, a amiga de Pererico sugere: “– Você conhece o mar?” (p. 207). Em “Aglaiá”, por motivo semelhante, o oceano se apresenta como um bálsamo para o personagem Colebra e sua esposa: “Após a cansativa cerimônia nupcial e uma viagem aérea, os dois olhavam o mar da janela do hotel.” (p. 188). O mar, dessa maneira, é, simultaneamente, evasão e encanto. Epidólia, no conto homônimo, nas suas escapadas, não resiste também à sedução marítima, confirmada na fala do farmacêutico: “Ela some e reaparece a cada experiência sentimental. Não resiste ao sortilégio do mar e a ele retorna sempre.” (p. 177).

Dessa forma, embora em Rubião predomine a inexistência de alternativas para o sofrimento que teima em continuar indefinidamente para os seus infelizes personagens, há, em certos momentos, como se demonstrou, a construção de imagens, marcadas pela vivacidade da policromia e pelo deslumbramento do mar, capazes de atenuar a sensação de angústia ou de sinalizar alguma expectativa de superação da dor. Esta que, conforme já foi exposto, na visão de Schopenhauer (2001), demonstra ser a essência da vida, o que a ficção de Murilo Rubião demonstra ratificar.

2.4.2 *As imagens sombrias*

Já em Kafka, especificamente nas obras que são objeto deste trabalho, não há um instante em que se visualize algum sinal de esperança ou de evasão. Não há “frinchas” pelas quais entram “luzes coloridas.” O emparedamento é pleno. Todas as passagens que poderiam permitir algum tipo de fuga estão vedadas, o que promove a sintonia entre a obra de Kafka e a de Rubião, na maioria dos seus contos. Os autores, inquestionavelmente, se notabilizaram na construção da poética da desesperança, tema que será aprofundado no capítulo seguinte.

Todavia, em nenhum dos textos kafkianos há o entusiasmo e o esplendor do arco-íris. Sua vivaz policromia é substituída pela cor cinza. Esta aparece, com certa regularidade, sinalizando a tristeza, a ruína e o sombrio, o que legitima a idéia de Chevalier e Gheerbrant: “[...] essa cor simboliza a nulidade ligada à vida humana, é a cor do que resta depois do fogo da vida.” (1990, p. 64).

Nessa perspectiva de apagamento da vida, a natureza se apresenta em Kafka. Ela é destituída de seu esplendor. Não se vê na prosa kafkiana, segundo Sartre (2012), a presença de florestas, prados e colinas. A natureza de Kafka é “colorida” com a tinta que reflete a alma melancólica dos seus personagens.

Em Rubião, o cinzento, como imagem negativa, também existe, só que de forma muito discreta. Gérion, em “O bloqueio”, ao abrir a porta, tentando escapar de uma estranha destruição, depara com uma cena catastrófica: “Nos cantos da parede começava a acumular-se um pó cinzento e fino.” (p. 251). Em “O homem do boné cinzento”, o personagem Artur, ao visualizar o firmamento, constata: “Nervoso, afirmava que as casas começavam a tremer e apontava-me o céu, onde se revezavam o branco e o cinzento.” (p. 71-72). A tonalidade cinzenta não chega, no entanto, a ser recorrente como acontece na prosa de Kafka.

No autor de **O processo**, a elaboração de criativas imagens cinzentas sobressai, pois, como uma das características da sua poética. Elas aparecem ao longo da sua obra, como pano de fundo do enredo que se constrói sob a lógica pessimista da condição humana. Não há um raio de esperança; invariavelmente, o que ocorre é o desenho de um cenário sinistro.

Assim, o leitor registra uma das imagens iniciais de **O castelo**, que demonstra antecipar o tom dos acontecimentos que vão se desenrolar no transcurso da obra. Nela, o termo cinzento (ou cinza) não está explícito, mas sugerido: “Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo.” (KAFKA, 2006a, p. 9). Por intermédio dessa visão, fica implícita a ideia da indefinição,

associada à do mau pressentimento. O panorama acinzentado, nem um pouco animador, também é perceptível em **O processo**, sinalizando a angustiante peregrinação de Joseph K. pelas repartições da justiça: “O domingo apresentou-se com o tempo nublado e triste.” (KAFKA, 2006b, p. 69).

Em Kafka, a natureza jamais se embeleza para receber os personagens. A fisionomia carrancuda dela espelha o mal-estar dos indivíduos. O tempo não alivia a exaustão de Joseph K. em **O processo**: “Uma manhã de inverno – fora caía neve em meio de uma luz acinzentada – K. estava sentado em seu escritório e, apesar da hora matutina, achava-se extremamente fatigado.” (KAFKA, 2006b, p. 143). Essa imagem, inscrita no parágrafo inicial do sétimo capítulo, funciona como um prenúncio negativo dos episódios subsequentes.

Em **A metamorfose**, Gregor, antes de ser exilado pelos próprios familiares em sua casa, tem diante de si um cenário que não evocava bons presságios: “[...] do outro lado da rua aparecia, nítido, um recorte do interminável edifício **cinza-negro** da frente – era um hospital – com as janelas regulares que rompiam duramente a fachada [...]” (KAFKA, 2000a, p. 25, grifo nosso). Como ocorreu com os protagonistas de **O processo** e de **O castelo**, é negada a Gregor a plenitude das cores, vedando-lhe a possibilidade de alcance de algo positivo.

Brod (1954) destaca a peculiaridade de Kafka em produzir imagens. Estas se transformam em autênticos quadros em que se expõe a criatividade do autor. Ainda em **A metamorfose**, há um instante em que o protagonista, em seu melancólico isolamento, registra este recorte acinzentado, pintado por Kafka: “[...] da sua janela estava olhando para um deserto, no qual o céu cinzento e a terra cinzenta se uniam sem se distinguirem um do outro.” (KAFKA, 2000a, p. 44).

Além da tonalidade cromática em pauta, o cinza, associado à ideia da tristeza e do apagamento, não se pode negligenciar a fusão entre as dimensões, a terra e o céu, que, segundo Garaudy, “não formam mais que um só mundo.” (1966, p. 147). A indistinção sinaliza que a perspectiva de uma vida diferente no céu inexistente; não há, como ocorre em algumas narrativas de Murilo Rubião, a possibilidade da aliança entre Deus e os homens. Perdida a conexão com Ele, lembrando Kierkegaard (1952), fica interdita a única via para a superação da angústia e do desespero. E, assim, o sombrio impera na terra e no céu e a desesperança em ambas as dimensões fica evidente, o que confirma o próprio pensamento de Kafka: “Existe esperança, esperança infinita – mas não para nós.”

Baseado nisso, Löwy percebe no autor de **O processo** uma espécie de “teologia negativa”. Segundo o crítico, “A ‘teologia’ de Kafka – se esse termo couber – é, pois, negativa num sentido preciso: seu objeto é a não-presença de Deus no mundo e a não-

redenção dos homens.” (LÖWY, 2005, p. 132). Dessa forma, os homens, isolados e desamparados, sem qualquer hipótese de se redimirem, não veem diante de si quaisquer vestígios de esperança.

Kafka, dessa maneira, desenvolve sua ficção. A idéia permanente de fencimento e de desolação, sinalizada pelas imagens cinzentas, caracteriza sua literatura, cujos personagens se encontram permanentemente numa condição labiríntica. Tal situação é corriqueira também em Rubião; só que neste, às vezes, como ficou evidente, visualizam-se algumas válvulas de escape. Em Kafka, diferentemente, todas elas estão obstruídas.

2.5 O desnudamento da Justiça

Essa perspectiva negativista da vida humana, salientada anteriormente, é motivada por diversas razões. Uma delas, indubitavelmente, é a disfuncionalidade do sistema judiciário. O olhar irônico dos autores em pauta em relação às autoridades, abordado em tópico anterior, já sugere esse funcionamento deturpado da justiça. Essa instituição, criada teoricamente sob o princípio moral que exige conduta justa, deve assegurar o respeito ao direito e à equidade entre os indivíduos, conforme preconiza o filósofo Immanuel Kant em **A Metafísica dos Costumes**. Todavia, conforme a ótica kafkiana e muriliana, na prática, a justiça não faz o exercício adequado dos seus preceitos. E, assim, destrói-se a última trincheira que poderia proteger o indivíduo das ações frequentes e hostis contra a sua integridade física e moral.

Sem acolhimento das diversas instituições que fazem parte do universo social, a começar da própria família, a justiça seria o último recurso que o indivíduo teria para fazer valer seus direitos, impedindo-o de ser alvo de atos truculentos e arbitrários. A justiça, alicerçada na ética e na imparcialidade, representaria, inclusive, uma garantia de que o fraco poderia se proteger do forte. O fracasso da referida instituição significaria o fracasso da humanidade. “Se a justiça desaparecer não haverá mais valor algum na vida dos seres humanos sobre a terra.” (KANT, 2010, p. 119). No entanto, o sistema judiciário, contrariando seus princípios e sua fundamentação teórica, às vezes, se transforma num aparelho cruel e opressor, levando os indivíduos, sobretudo os mais humildes, ao sofrimento e ao desespero.

Essa desvirtuação do aparelho da justiça se torna mais comum em regimes políticos autoritários. Neles, o sistema judiciário, longe de atender o requisito da igualdade, caro à efetiva justiça, se apresenta como ferramenta para atender interesses escusos de um

governante déspota ou de uma orientação ideológica de uma classe social específica. A leitura desse comportamento negativo da justiça, por meio da linguagem literária, é perceptível tanto em Kafka quanto em Rubião. No primeiro, bem mais saliente, até pelo fato de ter conhecido de perto como advogado os bastidores da lei. Kafka tinha, segundo Carvalho (1973), conhecimento dos procedimentos sinuosos da justiça criminal do seu país. O tema da justiça ocupa, pois, um espaço expressivo em seus textos, como **Na colônia penal, O castelo** e, sobretudo, **O processo**, legítima sátira do aparelho judiciário. Já em Rubião, a temática não é tão recorrente, todavia ela aparece de forma muito significativa nos contos: “Mariazinha”, “Botão-de-Rosa” e “A cidade”.

Nas obras mencionadas, a justiça, efetivamente, se despe da sua aparência de seriedade, ética e competência. O leitor, por intermédio da ficção dos autores, principalmente em **O processo**, se inteira do real funcionamento do aparelho judiciário, desvendando os seus mais recônditos meandros.

2.5.1 A desconstituição da defesa

Dentro da normalidade do estado em que as leis são respeitadas, é necessário que qualquer indivíduo, quando acusado, tenha assegurado o seu direito de defesa. E o denunciante, para legitimar seu ato, deve apresentar o ônus da prova. Além disso, a detenção de qualquer acusado deve ser formalizada por meio de mandado judicial. Tais procedimentos são regras básicas de um estado de direito, fundamentadas na Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948).

Nas obras murilianas e kafkianas, mencionadas anteriormente, tais formalidades são ignoradas. Em “A cidade”, conto de Murilo Rubião, o personagem Cariba é vítima de uma detenção estranha, sem mandado judicial e sem que seus acusadores apresentassem quaisquer provas. A fala de um deles sintetiza a fragilidade da denúncia: “– Não. Nunca o vi antes, mas tenho a impressão de que foi ele quem me abordou na rua.” (p. 59). A fala da autoridade reforça a ideia: “– O telegrama da Chefia de Polícia não esclarece nada sobre a nacionalidade do delinquente, sua aparência, idade e quais os crimes cometeu.” (p. 61). O prisioneiro Cariba refuta facilmente a peça acusatória, porém sua argumentação é plenamente negligenciada pelas autoridades. Estas, mesmo cientes da inconsistência da acusação, prendem Cariba sem qualquer definição de liberdade para o mesmo. A passagem registra a absurdez da situação

dele: “A resposta do delegado desanimou-o: ficaria encarcerado até a captura do verdadeiro criminoso./ E se o culpado não existisse?” (p. 62). O princípio basilar do direito penal *in dubio pro reo*¹⁹ é ignorado, o que predomina é a vontade da autoridade. Assim, viola-se o fundamento de que a justiça deva prevalecer sobre o arbítrio.

Outra situação de comportamento absurdo da justiça é perceptível em “Botão-de-Rosa”, de Murilo Rubião. Nessa narrativa, o personagem homônimo do conto é detido, acusado de estuprar as mulheres de uma cidade. No decurso do processo, evidenciam-se incongruências gritantes. O advogado, apenas “designado exclusivamente para dar aparência de legalidade ao processo” (p. 225), se surpreende com a mudança de acusação do seu cliente de estuprador para traficante de drogas e questiona o delegado. Este o adverte de sua ingenuidade e cinicamente faz a previsão: “– O seu constituinte não tem muitas chances de sobreviver. Alguém cuidará dele. A justiça ou o povo.” (p. 226). Também não disfarça a parcialidade processual: “[...] aqui só prevalece a vontade do juiz [...]” (p. 225). Na sequência, o advogado detecta uma série de irregularidades que contrariam as normas legais, como, por exemplo, a ausência do auto de prisão em flagrante. Em seguida descobre, com perplexidade, a adulteração do texto constitucional, que, praticamente, inviabilizava a defesa dos transgressores da lei, além da instituição da pena capital para traficante de entorpecentes, dispositivo abolido há cem anos.

Além de todo esse processo de fragilização da defesa, para acentuar a gravidade do quadro, o próprio advogado “também recebia constantes ameaças pelo telefone e cartas anônimas” (p. 228) e os interrogatórios mudavam, conforme os caprichos do juiz. Mesmo assim, realiza-se a defesa de Botão, mas este, como era previsto, é condenado à morte. O caso, no entanto, era passível de apelação para a Suprema Corte, tendo esta o poder de transformar a sentença de morte em prisão perpétua. Todavia, o advogado é induzido a desistir do recurso. Em compensação, o juiz, praticamente dono da cidade, incluindo no seu extenso patrimônio a funerária local, sendo assim interessado na morte de Botão, lhe promete “uma rendosa banca de advocacia” (p. 232). Dessa forma, coopta-se o defensor público e prevalece a vontade do juiz, o que configura a prática autoritária. O processo corrompido de que Botão foi vítima não difere muito dos praticados no país em regimes de exceção,

¹⁹ *In dubio pro reo*: também conhecido como princípio do *favor rei*, esse princípio implica que a dúvida milita em favor do acusado, uma vez que a garantia da liberdade deve prevalecer sobre a pretensão punitiva do Estado. Sendo assim, não havendo provas suficientes da materialidade e autoria do crime, o juiz deverá absolver o acusado, isto é, *in dubio pro reo*. Disponível em: <www.direitonet.com.br/dicionario/exibir/1345/In-dubio-pro-reo> Acesso em: 27 out. 2016.

pautados pela flagrante agressão a princípios básicos do direito. Além disso, é nítida a desvirtuação da justiça em função da sua submissão ao poder econômico, ironicamente representado pela figura do magistrado.

Outra imagem da ação da justiça ocorre no conto “Mariazinha”, de Rubião. Nesta narrativa narra-se a história de uma cidadezinha governada por um bispo déspota de perfil inquisidor, o que faz remeter o texto ao período medieval, quando a igreja detinha o poder de executar as pessoas. Acusado de seduzir a personagem Mariazinha, Zaragota é enforcado por decreto da eminente autoridade. A execução sumária se faz, sem que fosse realizado sequer o julgamento do acusado.

Em Kafka, o exercício da justiça se torna cada vez mais inconcebível. Nele há o desprezo das formalidades que constituem normalmente a fase processual. Em **Na colônia penal**, um soldado é condenado por infringir uma estúpida ordem: a “de se levantar a cada hora que soa e bater continência diante da porta do capitão” (KAFKA, 1998a, p. 38). Privado de qualquer defesa e sem conhecer a própria sentença, o militar é preso e condenado a uma morte lenta e cruel em um estranho aparelho, situação já abordada neste trabalho. Sua pena é decretada por um comandante, cujo poder era absoluto, como o juiz do conto “Botão-de-Rosa”, uma vez que, na colônia, reunia, simultaneamente, as funções de desenhista, químico, construtor, soldado e juiz. A natureza brutal e autoritária do processo, traduzida como “medidas excepcionais”, segundo o próprio comandante, reflete o perfil de regimes totalitários, que ferem profundamente as cláusulas do estado de direito.

Em **O castelo**, de Franz Kafka, não há o exercício do livre-arbítrio, nem qualquer respeito às garantias individuais dos moradores da aldeia, plenamente subservientes às autoridades do castelo, exceção feita à personagem Amália. Além da insubmissão desta, o único personagem que questiona o autoritarismo no romance é o protagonista K. As autoridades, endeusadas pelos próprios moradores, representam a lei e a moldam, segundo sua conveniência pessoal. Assim, a ofensa praticada por Sortini contra a honra pessoal de Amália, incrivelmente, se transforma em crime, severamente punido pelo secretário. Para agravar, toda a família sofre os efeitos da penalidade. Em geral, é dessa forma que funciona a justiça em **O castelo**, sem permitir às pessoas humildes qualquer mecanismo legal de defesa. Elas são de fato prisioneiras de um poder totalitário em que é indefensável qualquer agressão à sua individualidade. Em síntese, segundo Robert (1963), nesse romance a miséria das pessoas é tão acentuada que lhes é negada a justiça de um modo geral.

Nessa lógica do confisco das garantias individuais, a obra kafkiana mais emblemática em relação ao tema é o romance **O processo**. Enquanto que nas outras obras mencionadas

percebe-se uma leitura crítica mais geral da justiça, detectando suas contradições e mazelas, nesse romance há uma verdadeira radiografia do sistema jurídico por meio da qual se aprofunda a leitura do funcionamento do judiciário, deixando evidente que o escritor tcheco não nutria muito respeito pela legalidade imposta pelo poder. Garaudy assinala que Kafka tinha uma aversão pelas autoridades opressivas e pela “sua pretensão de receberem de Deus o seu poder.” (1966, p. 193).

Neste romance kafkiano, Joseph K. é vítima de uma “condução coercitiva” ao amanhecer, sem que houvesse qualquer mandado judicial contra a sua pessoa. O personagem questiona a razão de sua detenção, mas ouve do responsável pela ação policial que não lhe cabia dar explicação. A dona da pensão onde K. hospedava-se, ao comentar a prisão do mesmo, lhe confessa: “[...] o senhor está detido, mas **não detido como um ladrão** [...] esta detenção [...] se trata de **algo especial**.” (KAFKA, 2006b, p. 56, grifo nosso), o que sugere uma ação de regimes ditatoriais. Erna, prima de K., em carta ao tio, também alerta sobre o caso: “[...] se tratava de um processo e, mais ainda, de um processo grave.” (KAFKA, 2006b, p. 124). O próprio K. reconhece a excepcionalidade do seu problema com as autoridades, quando afirma para o seu tio: “[...] quero preveni-lo de que não se trata de um processo no qual intervenha a justiça comum.” (KAFKA, 2006b, p. 126).

Logo após essa detenção, K. é liberado e, ao refletir sobre o inusitado ocorrido, deixa transparecer ainda a sua confiança no sistema judiciário: “K. vivia em um Estado Constitucional no qual reinava a paz, no qual todas as leis estavam em vigor [...]” (KAFKA, 2006b, p. 42). Mais adiante, ratifica a sua segurança em relação à lei: “Desta vez a justiça ia tropeçar com um acusado que saberia fazer valer seus direitos.” (KAFKA, 2006b, p. 156). A fala do personagem soa, entretanto, como ironia, diante da constatação de todas as contradições e mazelas do aparelho da justiça ao longo de toda a narrativa. E a expectativa positiva de K. se transforma numa angustiante frustração.

A primeira intimação do protagonista, realizada por telefone, sem definição de horário e local, já dava sinais do tipo de instituição que o acusado iria enfrentar. As audiências seriam, surpreendentemente, aos domingos, o que já promovia o confisco de expressiva parcela do seu repouso semanal. Uma das primeiras manifestações verbais do juiz de instrução na primeira audiência já incorre num incompreensível equívoco. A autoridade, em vez de reconhecer K. como o procurador de um banco, descreve-o como pintor de parede.

Nesse estranho processo, o advogado que cuida da defesa de K., embora se qualificando como experiente e competente, é incapaz de fazer o processo evoluir no aparelho da justiça, o qual se revela um complicado emaranhado de que era impossível escapar.

Estranhamente, quem mais esclarece K. sobre o procedimento da justiça não é o advogado, mas sim um humilde pintor, chamado Titorelli, que fazia quadros de juízes. O artista plástico, íntimo de algumas autoridades, em sua explanação jurídica, reafirma a K. a intransigência da justiça, uma vez que diante dela não adiantava a apresentação de argumentação ou provas. Outrora, Joseph já tomara conhecimento de que “no fundo a lei não admitia nenhuma defesa, mas tão-somente a tolerava.” (KAFKA, 2006b, p. 145). Formulada a acusação, a instituição, segundo Titorelli, “sempre termina por descobrir um grande delito onde de modo algum o havia.” (KAFKA, 2006b, p. 176). Dessa forma, a defesa, como ficou evidente também em **Na colônia penal** e nos contos murilianos, revela-se inócua.

Joseph K., depois da conversa com o pintor, retira do advogado Dr. Huld a condição legal de defendê-lo. Desfeito o compromisso, Joseph tenta por si mesmo fazer a sua defesa, mas fracassa. O seu caso acaba sendo mais bizarro que os processos realizados nas narrativas de Murilo Rubião. Nelas, os acusados, ao menos, conheciam o teor da denúncia; já, em **O processo**, o indiciado desconhecia o crime que supostamente teria praticado.

A justiça em Kafka, além de iníqua é inacessível:

É certo que os tribunais dispõem de códigos. Mas eles não podem ser vistos. ‘... faz parte da natureza desse sistema judicial condenar não apenas réus inocentes, mas também réus ignorantes’, presume K.” (BENJAMIN, 1993, p. 150).

Em **O processo**, a imagem mais emblemática da inacessibilidade à lei está na parábola “Diante da lei”, em que é vedado ao camponês o seu ingresso na referida instituição. “Por sua situação, o homem do campo não conhece a lei, que é sempre lei da cidade, lei das vilas e dos edifícios [...] dos espaços fechados por portas.” (DERRIDA apud LÖWY, 2005, p. 136). Até mesmo certos advogados eram inacessíveis. Já inteirado dos bastidores da justiça, o comerciante Block, ao falar sobre a existência de grandes advogados comenta com Joseph K.:

Não existe quase nenhum acusado que depois de ter-se inteirado da existência de tais advogados não passe um bom tempo sonhando com eles. É melhor que você não se deixe seduzir por essa ideia. Quais sejam os grandes advogados é coisa que eu ignoro; quanto a chegar a eles é igualmente impossível. (KAFKA, 2006b, p. 205)

A atuação deles é bastante limitada. Segundo Block, “apenas defendem aqueles que querem.”

E a ignorância de Joseph K., em relação ao seu suposto crime, se estende ao leitor. No final, K. é barbaramente executado, sem advogado, sem julgamento e sem qualquer acesso ao tribunal que permanece misterioso.

2.5.2 *As imagens da degradação*

O processo, de Kafka, pelo próprio tempo discursivo e pela ênfase que trata a temática da justiça, indicada no próprio nome da obra, é, seguramente, no recorte deste trabalho, a obra que mais sugeriu o debate sobre a natureza da magistratura. Em função do que já foi exposto até aqui, não é difícil deduzir que a leitura que o autor tcheco faz da justiça não é positiva. Para ele,

toda a justiça, terrestre ou celeste, vacila. Tudo nela parece sórdido: como que sob uma vara mágica, as suas salas de audiência tornaram-se pardieiros, os seus julgamentos cortes de efeitos cujas causas escapam à razão humana, sentenças ocultas são pronunciadas em sótãos por juízes invisíveis, e jamais alcançam o acusado. (GARAUDY, 1966, p. 173).

A impressão subjetiva da justiça reconfigura a sua estrutura física. A imponência dos palácios da justiça é convertida em sótãos, em salas pequenas sem nenhum conforto e em corredores escuros, imagem abordada anteriormente. Toda a infraestrutura é situada em localizações periféricas. O prédio que Joseph K. deveria procurar para a sua primeira audiência estava “situado num longínquo arrabalde da cidade onde K. jamais estivera.” (KAFKA, 2006b, p. 67). Quando busca a sala de sessões do tribunal, ele a encontra num ambiente semelhante a um cortiço. O recinto não era nem um pouco acolhedor:

[...] a chegada de K. – e dos mais diferentes tipos enchia uma sala, de proporções médias com duas janelas, rodeada, muito perto do teto, por uma galeria do mesmo modo completamente lotada, onde a gente encurvando se podia ficar ali com a cabeça e as costas coladas ao teto. (KAFKA, 2006b, p. 72).

Também em **O castelo**, estranhamente, inquéritos e audiências se realizam em quartos ou no interior de uma humilde hospedaria.

Essa deformação do aspecto físico das repartições sugere a degradação moral que caracteriza o sistema. O discurso, notadamente ambíguo, promove a fusão entre a descrição objetiva e a subjetiva, como se pode observar nesta imagem: “O sol esquenta muito a armadura do teto, e as vigas de madeira também quentes são as que fazem com que este ar seja tão denso e pesado.” (KAFKA, 2006b, p. 100). No plano da denotação, aparentemente, pode-se dizer que a ideia é de descrever um local abafado; todavia o ar pesado, quase irrespirável para K, no plano da conotação, pode remeter à ideia de sensação de estar num

lugar hostil e acentuadamente deteriorado em relação à ética. A literatura, é oportuno dizer, não tem compromisso com a objetividade, que é uma peculiaridade do texto de natureza informativa, como o trabalho científico ou jornalístico. A mesma duplicidade semântica, perceptível na cena anterior, verifica-se nesta passagem, quando K. fala sobre uma repartição da justiça que lhe é apresentada pela esposa de um serventuário do sistema: “– Que sujeito está tudo aqui! – disse K., meneando a cabeça.” (KAFKA, 2006b, p. 85). A imundície aqui, certamente, não se restringe ao aspecto físico da sala e de seus respectivos livros.

Toda a encenação e cerimônia do ritual dos magistrados são desmitificadas sob a sua estética criativa de relevante qualidade sugestiva. Em **O processo**, o próprio protagonista é que operacionaliza essa desconstrução na primeira vista de sua causa. Quando interrogado, metamorfoseia-se num denunciante, legítimo procurador da justiça, porta-voz do interesse público. Transforma a sua primeira audiência de instrução em contundente desqualificação da estrutura judiciária. Denuncia a truculência policial em sua detenção preventiva, além da corrupção dos guardas, que se apoderavam dos pertences dos acusados. Atitude, inclusive, que fazia parte da cultura da instituição: “Mas a tradição é que a roupa íntima dos detidos fique para os guardas.” (KAFKA, 2006b, p. 116). Sobre tal comportamento, os próprios agentes responsáveis pela detenção de K. já haviam revelado:

[...] frequentemente no depósito acontecem fraudes e, além do mais, costuma-se ali, depois de certo tempo, vender tudo sem que ninguém se incomode em verificar se o inquérito em questão terminou ou não. (KAFKA, 2006b, p. 41).

Na sequência, o protagonista expõe a farsa da produção de inúmeras detenções e processos para alimentar uma gigantesca corporação:

[...] por trás de minha detenção e do interrogatório de hoje, move-se uma grande organização, uma organização que não somente emprega guardas subornáveis, inspetores e juizes de instrução petulantes, senão que, além disso, sustenta um corpo de juizes de alta hierarquia com um cortejo inumerável e indispensável de criados, amanuenses, agentes de polícia e outras potências auxiliares, e porventura também verdugos. (KAFKA, 2006b, p. 80).

Fica óbvio, pois, segundo a ótica kafkiana, que a macroestrutura da justiça não é feita para atender as demandas da população; ela é construída para satisfazer seus próprios interesses. K, então, no seu discurso, denuncia que a justiça, paradoxalmente, é parasitária da corrupção, e, assim, radicalmente, sintetiza o grande sistema: “– Tudo isto não vale nada.” (KAFKA, 2006b, p. 76).

Quando se fala na figura do juiz, bastante cultuada até hoje, exige-se dele caráter ímpoluto, ética e imparcialidade. Tais predicados são pilares indispensáveis para o exercício da magistratura. Nos juízes kafkianos, e também no juiz prepotente do conto muriliano “Botão-de-Rosa” (já discutido), as qualidades mencionadas, efetivamente, desaparecem. O juiz de instrução, em **O processo**, que, à noite, penetra sorrateiramente na casa de um funcionário da justiça e tece elogios à sua esposa, junto à cama da mesma, não é um bom exemplo de moralidade. O humilde servidor da justiça, para garantir seu emprego, é obrigado, inclusive, a tolerar que um jovem postulante a cargo jurídico, com a conivência do juiz, se aproveite também da sua mulher.

A leitura kafkiana, inquestionavelmente, redimensiona o real. O suposto material de trabalho do juiz se transforma em texto obscuro. Ao abrir um dos livros na sala de sessões no ambiente forense Joseph K. se surpreende: “[...] diante dos olhos apareceu-lhe um desenho indecente. Tratava-se de um homem e de uma mulher despidos e sentados em um canapé [...]” (KAFKA, 2006b, p. 85). K., no seu discurso, que, a rigor, acabou sendo a sua única defesa, não se omite. Questiona de forma incisiva e irônica a idoneidade moral dos magistrados: “E estes são os homens que terão de me julgar!” (KAFKA, 2006b, p. 86).

Outro princípio consagrado no âmbito do direito é o da imparcialidade. É ele que garante a legitimidade do processo e garante o equilíbrio entre as partes conflitantes. Tal concepção se fundamenta na própria Declaração Universal dos Direitos Humanos, em seu artigo 10, quando assim dispõe:

Toda pessoa tem direito, em condições de plena igualdade, a ser ouvida publicamente e com justiça por um tribunal independente e imparcial, para a determinação de seus direitos e obrigações ou para o exame de qualquer acusação contra ela em matéria penal.

Em **O processo** não se respeita tal princípio. O critério impessoal cede seu lugar ao princípio regido pelo grau de aproximação pessoal com o magistrado. Dessa maneira, “o ‘contato’ com a justiça, a contigüidade, substitui a hierarquia da lei.” (DELEUZE, GUATTARI, 2015, p. 96). Titorelli lembra a Joseph K. que para conseguir uma decisão favorável da justiça era necessário que o acusado e seu colaborador, sobretudo o último, mantivessem ininterruptamente um contato pessoal com a justiça. O pintor é enfático nisso:

É preciso não perder de vista o processo; tem-se de visitar regularmente o juiz que instrui a causa, é preciso vê-lo em ocasiões especiais e procurar por todos os meios conservar sua amizade; se não se conhece pessoalmente o juiz, é preciso influir sobre ele por intermédio de outros juízes conhecidos [...] (KAFKA, 2006b, p. 186).

Em “Botão-de-Rosa”, como ficou explícito, não havia qualquer isenção no processo, apenas a vontade do juiz era soberana. A arbitrariedade reina absoluta. Fazendo valer esse tipo de expediente, inquestionavelmente, a magistratura não consegue fazer justiça e ignora os preceitos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, além de ferir mortalmente o princípio da equidade como pressuposto processual. Além disso, o Estado que, teoricamente, tem o dever de gerar justiça social, abdica de seu papel em função do procedimento injusto do seu aparelho judiciário.

Quando indiciado inexplicavelmente pela justiça, Joseph K. tentou conduzir o seu processo dentro da maior discrição possível. Além disso, “K. não devia deixar de tomar em consideração que o inquérito não era público; ainda que a justiça alguma vez julgasse necessário fazê-lo público, a lei não descrevia tal publicidade.” (KAFKA, 2006b, p. 145). Para garantir tal direito, evitava, inclusive, “pedir a menor ajuda alheia neste assunto que apenas a ele concernia.” (KAFKA, 2006b, p. 69).

Todavia os cuidados de Joseph K. foram inúteis. Esse direito foi também retirado dele. Morreu sem conhecer o tribunal e o crime de que fora acusado, mas o seu processo “especial” parecia até que fora divulgado em meio de comunicação de massa, tamanha era a sua publicidade. Para a surpresa do protagonista, todos tinham ciência do processo dele, a partir de seu tio e de sua prima Erna, passando por diversas pessoas, como o contínuo do banco e o fabricante (cliente da instituição financeira), o pintor, a enfermeira do Dr. Huld, até chegar ao capelão do presídio.

Ainda em relação à degradação da justiça, a ineficiência representa outro aspecto relevante que depõe contra a qualidade do sistema judiciário. A incompetência, já abordada, começa a partir do erro crasso do juiz ao confundir a profissão de K. em **O processo**. Nesta obra, a longa exposição que o pintor Titorelli faz a K. revela um procedimento incompreensível da justiça que não cabe em qualquer argumentação lógica. O tema central da explanação de Titorelli gira em torno das alternativas possíveis para uma suposta absolvição de K, assim resumidas: 1. absolvição real; 2. absolvição aparente; 3. dilação indefinida. Ao final da exposição, a única coisa que ficou cristalina para K. foi a sensação de impossibilidade de se safar da justiça em qualquer uma das opções. Além disso, sua tortura seria inevitável em qualquer uma das alternativas. Depois do seu exaustivo depoimento, Titorelli afirma: “Tive de me constranger a abreviar muito minha exposição. Contudo espero que você me tenha compreendido.” (KAFKA, 2006b, p. 187), o que deixa explícita a ironia. O fragmento seguinte sinaliza que o conteúdo exposto é incompatível com a razão: “– Oh! sim – disse K., que sentia dor de cabeça pelos esforços realizados ao tratar de entender o outro.” (KAFKA,

2006b, p. 188). Ininteligível também é a ação da justiça que impera sobre os moradores no conto “A cidade”, de Rubião. Nessa narrativa, o procedimento das autoridades não cabia também num universo lógico.

Löwy ainda vê nas ações da justiça, sob a ótica kafkiana, a absurdez aliada à crueldade. Para ele, essas “explicações embrulhadas que elas dão do funcionamento do sistema ilustram o olhar irônico do autor sobre a lógica perversa da burocracia judiciária.” (LÖWY, 2005, p. 120). Além disso, os textos volumosos, confusos e contraditórios dos processos, frequentes em ambos os romances kafkianos, só serviam para fazer girar a máquina da justiça, mas na prática se revelavam nulos. Os interrogatórios, repetitivos e exaustivos, são apenas peças de um ritual sem sentido ou objetivo definido.

No sistema da justiça, Kafka também não poupa a ação dos advogados. Seus escritos, segundo o narrador, se preocupavam mais com a roupagem linguística do que propriamente seu conteúdo:

É certo que era um documento cheio de erudição, mas a dizer a verdade carecente de substância. Antes de tudo, havia nele muito latinório, que eu não compreendo; depois, ao longo de páginas e páginas, apelos gerais à justiça; depois, adulações destinadas a determinados funcionários [...] (KAFKA, 2006b, p. 203).

Os indiciados, além da impossibilidade de se desvencilharem do processo, não se livravam também dos advogados, cujo trabalho demonstrava ineficiência. O comerciante Block, num processo que se arrastava há cinco anos e que já corroera parte substancial do seu patrimônio, além do advogado Dr. Huld, contrata ainda vários rábulas. Isso é feito na tentativa de dar agilidade à sua causa, mas a atitude acaba se revelando infrutífera.

Em síntese, especialmente em Kafka, o comportamento da estrutura judiciária transforma-se numa verdadeira encenação, num ritual sem sentido ou num legítimo fazer de conta. O julgamento de Botão-de-Rosa, no conto homônimo de Rubião, ilustra bem esse fazer de conta, uma vez que o resultado já era previsível em função da parcialidade do Juiz. Em Kafka, essa natureza teatral da justiça é mais evidente. As cenas descritas pela estética kafkiana revelam uma verdadeira dramatização do absurdo. Kafka, fazendo fluir sua ironia, em **O processo**, vê as ações do sistema judiciário no preâmbulo e no epílogo do romance como uma representação. Infere-se a partir disso que todo o desenrolar do processo de Joseph K. cabe numa grande comédia. Surpreendido pelos guardas na sua condução coercitiva, Joseph K. imaginava que só poderia tratar-se de uma comédia em que “ele também queria representar o seu papel.” (KAFKA, 2006b, p.42). No final, quando abordado pelos dois guardas encarregados da sua execução, K. os descreve como “velhos atores de segunda

ordem” e ainda encontra força e humor para indagar-lhes: “– Em que teatro vocês representam?” (KAFKA, 2006b, p. 248).

A própria lei, nesse ambiente de farsa, se revela desprovida de fundamento. Para Deleuze e Guattari, “os textos célebres do **Processo** (e também da **Colônia penal...**) pressentem a lei como pura forma vazia e sem conteúdo [...]” (2015, p. 81, grifo nosso). Sartre, sobre o autor, não difere dessa opinião sobre a legalidade: “Ela não tem por finalidade conservar a ordem ou regulamentar as relações humanas; ela é a lei, sem objetivo, sem significado, sem conteúdo, e ninguém pode lhe escapar.” (SARTRE, 2005, p. 143).

E, dessa maneira, a justiça procede, tentando transmitir a imagem de seriedade e respeito às leis, mas, essencialmente, seu comportamento não passa de uma mera teatralização. Da mesma forma que âncoras de telejornais atuais, ao se apresentarem bem vestidos com ternos escuros, exibindo postura e expressão austeras, vendem a imagem de seriedade e imparcialidade na abordagem dos fatos, a justiça também tem o seu ritual sem sentido, apenas para produzir enganosamente um quadro de isenção e correção na aplicação das leis.

Embora a prisão inicial de K. tivesse ocorrido sem o formal mandado, os guardas que o abordaram exigiram que ele vestisse uma roupa preta para ser interrogado pelo inspetor que conduzia a diligência. Mais adiante, em **O processo**, um dos próprios funcionários da justiça, ao explicar ao protagonista sobre os ritos da justiça, acaba retirando dela o véu de hipocrisia que a circunda. A garbosidade da indumentária não passava de um mero disfarce. Segundo o serventuário, “precisava vestir-se elegantemente para produzir no público uma primeira impressão de dignidade.” (KAFKA, 2006b, p. 102).

Partindo do pressuposto de que o próprio texto literário se distingue como encenação do real, a literatura kafkiana acaba produzindo um trabalho de reencenação. O real, já preliminarmente encenado, sofre uma nova representação, por meio do exercício criativo do autor. E, dessa maneira, a justiça se comporta, num perpétuo ritual em que prevalece o jogo das aparências, realizado em um universo que se transforma num grande teatro.

Nessa teatralidade, não há, essencialmente, comunicabilidade entre o justo e o verdadeiro. Os homens se revelam incapazes de promover tal diálogo, o que faz lembrar Pascal: “A justiça e a verdade são duas pontas tão sutis que nossos instrumentos se revelam demasiado grosseiros para as tocar exatamente. Se porventura o conseguem, desaguçam-nas, e apoiam-se em torno, mais sobre o falso do que sobre o verdadeiro.” (1973, p. 76). Além disso, o aparelho judiciário, supostamente composto por pessoas competentes e íntegras, ao fracassar profundamente em seus preceitos básicos, expõe o desencanto com a humanidade

em geral, expresso pela arte de Rubião e Kafka. Assim, a literatura dos autores em discussão assume um viés pessimista em relação à humanidade e ao aparato institucional criado pela mesma.

2.6 A (des)individualização

Conforme foi exposto, a justiça, em Kafka e em Rubião, ao suprimir dos indivíduos suas garantias, fragiliza-os. Destituídos de direitos básicos, como o acesso a uma defesa, eles veem sua individualidade corroer-se. Neste tópico, aprofundar-se-á a discussão sobre o trabalho de individualização e desindividualização dos personagens, realizado pela estética dos autores em pauta. Será demonstrado como a literatura de cada autor, em sua respectiva especificidade, constrói o indivíduo e, ao mesmo tempo, demonstra o seu aniquilamento e sua fragilização.

A nomeação dos personagens pelos escritores é uma forma básica de conferir uma individualidade a cada personagem. O fato de cada “herói” receber um nome próprio, inquestionavelmente, é uma maneira de atribuir-lhe uma identidade. Ambos os ficcionistas assim o fazem, porém apresentando algumas divergências. As confluências e inconfluências no processo de identificação dos indivíduos serão expostas a seguir.

2.6.1 A onomástica muriliana

A nomeação de personagens na literatura muriliana, de um modo geral, não é fortuita. A significância dos nomes mantém, regularmente, relação com o conteúdo da narrativa. Na literatura, tal procedimento não representa uma novidade. Inúmeros autores já fizeram uso dessa técnica, que associa a enunciação ao enunciado. Hoffmann²⁰, um dos clássicos do gênero fantástico, por exemplo, no seu conto “O homem de areia”, dá aos nomes dos personagens um valor simbólico. Nessa narrativa a personagem Clara apresenta um comportamento de equilíbrio, de racionalidade, que coaduna com os significados reais do seu nome: razão, iluminada. A boneca Olímpia, na qualidade daquela que vem do Olimpo, linda,

²⁰ HUBER, Valburga. **A simbologia do olhar no conto de *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann**. Disponível em: <www.filologia.org.br/viiienlf/anais/caderno09-02.html> Acesso em: 09 novembro 2016.

perfeita, revela traços que se ajustam à sua imagem, que no texto é capaz de seduzir, em função de sua beleza, o protagonista Natanael. Os nomes *Coppelius* (do latim) e *Coppola* (do italiano), atribuídos a outros personagens do conto, possuem o radical *cop*, que em italiano, significa tanto copo quanto cavidade ocular. Através da última acepção, pode-se estabelecer uma associação entre os nomes e o conteúdo da história, uma vez que o primeiro (*Coppelius*) é aquele que ameaça Natanael com a perda dos olhos, enquanto que o segundo (*Coppola*) é o vendedor de óculos, expressão semanticamente ligada a olho.

Em Rubião, esse procedimento ocorre de forma semelhante. São diversas situações em que o trabalho dele lembra a técnica do autor de “O homem de areia”. O conto “A cidade”, do seu primeiro livro **O ex-mágico**, por exemplo, narra a história de Cariba, que é, estranhamente, preso, pela sua “exagerada curiosidade”. A atitude do referido personagem destoa da suposta normalidade do lugar onde fora detido. Essa situação se revela nesta resposta que o guarda lhe dá: “Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade.” (p.63). Cariba, variante de caraíba²¹, expressão de origem tupi, que significa coisa sobrenatural, era a designação dada ao homem branco pelos índios. Assim, o termo se encaixa, de forma irônica, semanticamente, ao contexto da história. No mesmo livro, no conto “A noiva da casa azul”, a personagem Dalila, que lembra a figura homônima bíblica que, segundo o Antigo Testamento, traiu Sansão e o entregou aos filisteus, faz valer, semanticamente, sua tradição de infiel, sutilmente, sugerida nesta passagem: “A culpa era de Dalila. Que necessidade tinha de me escrever que na véspera de partir do Rio dançara algumas vezes com o ex-noivo?” (p. 51). Ainda tendo como referência o texto bíblico, o “Livro de Zacarias”, em seus primeiros capítulos, traz uma série de visões alusivas à história do seu tempo pós-exílio. O personagem Zacarias, no conto “O pirotécnico Zacarias”, apresenta, também suas insólitas visões, já expostas neste trabalho.

Noutro conto, “Alfredo”, esse ajuste da forma com a semântica é patente. A expressão destacada, de origem anglo-saxônica, que significa conselheiro sábio ou bondoso, reflete, plenamente, o comportamento dócil e terno da personagem homônima do conto. Da mesma forma, a expressão Hebe, que na mitologia grega (uma das fontes de inspiração muriliana) significa a personificação da juventude, revela-se adequada para nomear a personagem homônima no conto “Os comensais”, uma vez que ela, de forma insólita, numa passagem da narrativa, demonstra a mesma formosura que exibira na sua adolescência, por meio da fala do protagonista Jadon: “Mantinha os olhos presos à figura grácil de Hebe e a contemplava com

²¹ CARAÍBA: **caraíba** (ca.ra:í.ba) sm. Bras. Homem branco ou europeu, na denominação dos índios brasileiros. Disponível em:< www.aulete.com.br/caraiba> Acesso em: 08 nov. 2016.

igual encantamento de três decênios passados.” (p. 259). Extraída também da mitologia greco-romana, Astélope, que significa uma das Plêiades, sete irmãs na constelação que formou esse nome, é a expressão que nomeia uma das personagens femininas do conto “O convidado”. A associação forma-conteúdo, assim se realiza, uma vez que o perfil de Astélope, exibindo as qualidades de estrela, o autor se encarrega de pintá-lo brilhantemente: “[...] uma bela mulher. Alta, vestida de veludo escuro, o rosto muito claro, o cabelo entre o negro e o castanho, parecia nascer da noite.” (p. 218).

Em “Bárbara”, outro conto de Rubião, o recurso linguístico é perceptível também. Na história, a personagem que dá nome ao conto, regularmente, faz estranhos pedidos ao seu marido, cada um mais extravagante que o outro, enquanto engorda exageradamente. Assim, a personagem, ironicamente, faz jus ao seu nome, cujo significado pode ser associado a algo espetacular ou grosseiro. Outra figura feminina, Bruma, também do conto homônimo, ajusta seu desempenho na história ao nome, que denota ausência de nitidez. Isso se confirma na indefinição das atitudes de Bruma, como nesta passagem: “– Você o põe louco, Bruma! Ela nunca respondia.” (p. 119), ou nesta: “– E você, Bruma, consegue ver esse astro? – Ainda não – respondeu, erguendo a cabeça em direção às grossas nuvens que cobriam o céu.” (p. 122).

Em “A diáspora”, último conto publicado de Rubião, na coletânea **Murilo Rubião Contos Reunidos**, de 1999, essa articulação forma-conteúdo persiste para individualizar o personagem. O autor mantém a coerência do seu projeto estético. No conto, ocorre um embate entre uma comunidade de perfil democrático e respeitador do meio ambiente e uma empresa que representa o progresso, responsável pela degradação social e ambiental. O personagem Hebron liderava a primeira; Roque Diadema, a segunda. Dessa forma, é concluído o confronto: “Roque Diadema experimentava pela primeira vez, naqueles anos em que exercitara à exaustão a sua capacidade de transigir e esperar, o gosto da vitória.” (p. 272). Essa supremacia do representante empresarial é sugerida, ironicamente, no seu próprio nome, uma vez que o termo Diadema significa faixa ornamental com que os soberanos cingem a cabeça.

Em Murilo Rubião, efetivamente, a atividade lúdica se manifesta sob a forma de linguagem. Seu texto em certa medida reflete o brincar infantil, o que faz lembrar Freud (1976), em “Escritores criativos e devaneios”, quando ele associa o exercício literário à brincadeira de criança. Assim, o adulto Rubião resgata a atmosfera divertida da infância, aliando a criatividade ao humor. Neste espírito se desenvolve a narrativa “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”, em que o artista nomeia criteriosamente os personagens, conjugando a forma com o conteúdo. O prenome do personagem-narrador, Pedro, é uma

expressão de origem latina que significa rocha ou pedra. O estilo da narração de Pedro Inácio faz sobressair o caráter mercantilista das suas relações amorosas, como neste período, “O amor de Jandira me custou sessenta mil-réis de bonde, quarenta de correspondência [...]” (p.105) ou neste: “[...] meu noivado com Aspásia. (Como é dispendioso um noivado! Até hoje não sei em quanto me ficou esse meu desafortunado romance).” (p. 106). Tais sentenças refletem a epígrafe machadiana que está inserida na composição do texto: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.” (M. de Assis, **Memórias póstumas de Brás Cubas**). Esse procedimento sugere uma situação de **petrificação** do relacionamento humano, o que acaba, dessa forma, fazendo jus ao prenome do protagonista da narrativa (grifo nosso). O seu sobrenome “Inácio”, suposto nome de família, não pode ser negligenciado. A expressão, também, de origem latina, que remete ao significado de ardente ou de fogo, sinaliza, metaforicamente, a intensa vida sensual, “fogosa”, herdada dos seus antepassados. Várias passagens comprovam essa situação. Seu tataravô, homônimo do narrador, “morrera gloriosamente, buscando o amor, entre queijos e cebolas”. (p. 108) A sua rica descendência de “fogo” e paixão, em síntese, justifica-se, assim: Seu ancestral, José Antônio da Câmara Bulhões e Couto, “foi o seu único membro que não desapareceu vitimado pelo amor.” (p. 107).

Essa nomeação dos personagens, que afirma a individualidade deles, arditamente arquitetada, frequentemente é recheada de humor. No conto “Epidólia”, o personagem Manfredo, à procura da personagem homônima do conto, pede ajuda a um velho guarda que o acompanhara em toda sua vida escolar. Seu nome, Arquimedes, proeminente **sábio** grego, justifica-se, uma vez que ele, “deveria **saber** o rumo que ela tomara.” (p.169, grifo nosso).

O autor, nesse trabalho artesanal de nomeação de seus personagens, num movimento incessante, parece perseguir os limites de todas as possibilidades permitidas pela linguagem. As articulações não se submetem a uma determinada tendência, elas se diversificam. Esse jogo com a linguagem, às vezes, através de ajustes na forma do próprio termo original, proporciona a criação de neologismos. No conto “A fila”, a expressão “Pererico”, derivação regressiva criada pelo autor a partir do verbo “pererecar”, que significa desorientar-se, desnortear-se, serve para nomear, adequadamente, o personagem principal. Isso se comprova realmente, uma vez que o protagonista, na história, se sente bastante atrapalhado ou desorientado, na sua frustrada tentativa de falar com o gerente da companhia.

No conto “Botão-de-Rosa”, além da alteração dos nomes dos apóstolos de Cristo para adaptá-los ao contexto de banda musical, situação abordada anteriormente, há outras manipulações com o significante, implicando diversas sugestões. Como exemplo, o nome

Botão-de-Rosa sugere a imagem de uma flor, um dos símbolos do movimento *hippie*, incorporado pela figura do referido personagem, através do uso de cabelos longos, de sandálias, túnica e da filosofia do amor livre.

No conto “Bruma”, tendo como foco esse dinâmico trabalho com a linguagem, constata-se a existência de uma tensão entre as personagens Og e Godô, “a partir de suas percepções de mundo diametralmente opostas.” (SCHWARTZ, 1981, p.25). A serenidade do primeiro (Og) contrasta com a hostilidade do segundo (Godô), que afirma: “Jamais se magoava com a minha agressividade.” (p. 120). Essa situação conflituosa é sugerida pelo narrador, segundo o crítico, no nível da escrita: OG-GOdô.

Já em “O convidado”, o ajustamento da forma ao conteúdo se dá de outra forma. O significado da expressão “Alferes” (sobrenome do protagonista), antiga patente militar, não guarda nenhum vínculo com a semântica do texto. O termo mencionado evoca a imagem do personagem Jacobina, do conto “O espelho”, de Machado de Assis, que, na trama dessa narrativa se torna exatamente um alferes. Nesse conto, o personagem machadiano, investido do cargo, passa a usufruir de inúmeras cortesias, transformando-se noutra pessoa, segundo a percepção social. Situação semelhante ocorre no conto muriliano. Nele, o personagem José Alferes, numa cerimônia social, é cercado de gentilezas, em função, exclusivamente, do seu traje, o que caracteriza uma transmutação de personalidade, como ocorrera com Jacobina. Tanto este, como José Alferes, do conto de Rubião, padecem da ação do contexto sociocultural que corrói a subjetividade, uma vez que ambos passam a representar a imagem construída pelas aparências. O primeiro, pelo brilho do posto; o segundo, exclusivamente pela indumentária. Assim, figuras do universo fictício de Machado acabam, sugestivamente, povoando a literatura de Murilo Rubião da mesma forma que o contista mineiro faz com o referencial bíblico e mitológico. Nesse jogo com a linguagem, que evidencia mais uma face da intertextualidade da obra de Rubião, exige-se do leitor uma atenção redobrada para que se percebam os diferentes papéis cumpridos pelo significante.

Ainda nesse mesmo conto, o autor recorre à metonímia para materializar o seu permanente jogo com a linguagem. Conforme já foi mencionado, nomeia-se um dos personagens do conto, o taxista, de Faetonte, expressão, que significa carruagem ligeira descoberta e de quatro rodas.

Nesse trabalho com a linguagem, Murilo Rubião vale-se, também, da ironia retórica, que lida com a ambiguidade da mensagem, permitindo a sua potencial compreensão divergente. O “pequeno mentecapto” (idiota) é nomeado, ironicamente, no conto “O lodo”, como Zeus, expressão que designa o deus maior da mitologia grega. O ajuste semântico do

nome ao contexto se dá, assim, de forma inversa. O mesmo recurso se repete no conto “Os dragões” com a expressão homônima do conto. Na narrativa, os dragões, figuras mitológicas que têm o significado de monstros fabulosos representados, em geral, com caudas de serpente, no nível denotativo, ou de pessoas de má índole, no nível conotativo, ironicamente, assumem um sentido contrário, uma vez que são dotados “de aparência dócil e meiga.” (p. 137) O jogo com a oposição semântica, por meio do termo dragão, propositadamente, ocorre no intuito de redimensionar a estranheza que há nos seres humanos, supostamente considerados normais. O texto muriliano, no seu trabalho de personalização, em função das recorrentes conexões com o universo bíblico ou com o da mitologia greco-latina, desempenha competentemente o papel de mediador que reitera o processo de valorização do leitor. Essa dinâmica se efetiva, uma vez que, frequentemente, exige que o receptor, numa leitura mais adequada do texto, mobilize o arsenal do conhecimento da história, da Bíblia e da mitologia clássica.

Nesse processo criativo que individualiza os personagens, não há parcimônia. Às vezes, em Rubião, o seu trabalho de personalização não fica restrito a apelidos ou prenomes; abrange também o nome completo do “herói.”. Como exemplos, podemos mencionar: Simplício Santana de Alvarenga, de “O pirotécnico Zacarias”; Josefino Maria Albuquerque Pereira da Silva, de “Marizinha”; Joaquim Boaventura, de “Alfredo”; Basílio da Câmara Bulhões e Couto, de “Memórias do contabilista Pedro Inácio; Danilo José Rodrigues, de “D. José não era” e Alexandre Saldanha Ribeiro, de “A Armadilha.” Para explicar o sentido de um deles, o protagonista de “A armadilha”, no seu sobrenome evoca tradicionais nomes de famílias de origem portuguesa; o seu prenome, Alexandre ²², de origem grega, significa “defensor da raça humana.” Patente aqui, novamente, o olhar irônico muriliano, uma vez que o “herói” da narrativa mencionada revela-se incompetente para defender até mesmo a si próprio.

Assim a individualização dos personagens de Murilo Rubião se processa, explorando toda a potencialidade do signo linguístico, conjugando, poeticamente, forma e conteúdo, arte e conhecimento. Suas narrativas se distinguem como legítimos poemas, pela capacidade de exploração do poder criativo da linguagem, fazendo dos seus contos belos exemplares de uma estética que se caracteriza pelo jogo da sugestão.

Além desse trabalho onomástico, Rubião, para singularizar seus personagens, constrói imagens em que os mesmos se destacam em sua unicidade. Dessa forma, Cariba, em “A

²² ALEXANDRE: um nome masculino que se originou do grego e significa: Alexandros, “defensor da raça humana”. É o resultado da justaposição do verbo aléksein (“defender”) e do substantivo andrós (“homem”). Disponível em: <www.sonhos.com.br/significado-dos-nomes/alexandre> Acesso em: 07 de novembro de 2016.

cidade”, era “o único passageiro do trem”; Pererico, em “A fila”, escolheu “o último banco para assentar-se”; Gérion, em “O bloqueio”, fica sabendo por intermédio do síndico do prédio que era o único inquilino do mesmo, enquanto que Jadon, de “Os comensais”, no estranho refeitório era “sempre o último a tomar assento entre” os clientes. O psicótico protagonista, de “Os três nomes de Godofredo”, é flagrado também em situação similar: “[...] na mesa onde por quinze anos seguidos fui o único ocupante.” (p. 87).

2.6.2 A onomástica kafkiana

Kafka, nesse processo de personalização, não faz uso de todo esse malabarismo linguístico usado por Rubião em que se procura explorar a íntegra da potencialidade do signo. Não há, por exemplo, na obra kafkiana, recorte deste trabalho, a criação de neologismos para distinguir seus personagens. Seus “heróis” ou figuras são nomeados, predominantemente, por termos de origem germânica. A maioria dos nomes espalhados pelos romances e pela novela **A metamorfose** são do próprio idioma usado pelo autor para escrever seus textos, o alemão. Nos romances, principalmente, há uma multiplicidade deles: Bertold, Bürstner, Block, Frieda, Hans, Seemann, Schwarzen, Klamm, dentre outros. Diferentemente de Rubião, no entanto, esse exercício onomástico kafkiano não abrange integralmente suas obras; exclui uma de suas novelas, **Na colônia penal**. A inexistência de nomes próprios nesta narrativa será discutida posteriormente neste tópico.

A personalização, no autor tcheco, fica mais circunscrita ao universo da denotação. Segundo Jorge, “os nomes próprios em Kafka são sempre um elo com a realidade.” (1968, p. 186). Em **O processo**, a enfermeira do advogado Huld, Leni, tinha o costume de envolver-se afetivamente com os clientes do patrão. Sua atitude carinhosa servia como um bálsamo para atenuar o suplício deles, vítimas de processos torturantes. Assim, o comportamento de Leni²³ não destoia semanticamente do próprio nome, de origem latina, *lenitus*, cujo significado é aquele que abranda ou que alivia. Gregor, em **A metamorfose**, é condenado a um exílio familiar, ao “passar noites inteiras” insones, atento a qualquer movimento na sua casa. Essa situação reflete de forma inequívoca o sentido do próprio nome, uma vez que Gregor, termo de origem grega, *gregorien*, tem o significado de vigilante ou aquele que fica alerta. Em **O**

²³ LENI: Tem origem no latim: lenimentum: alívio, conforto. V. lenir (abrandar, suavizar.), conforme **Grande Dicionário Sacconi**, Ed. Nova Geração, 2010.

castelo há o personagem Barnabás que é um humilde trabalhador que serve às autoridades como mensageiro. O nome próprio dele é uma variante hebraica de Barnabé que, atualmente, de forma pejorativa, significa funcionário público de modesta categoria. Dessa forma, fica evidente, também, a correlação entre o prenome do personagem e o desempenho dele no enredo do romance.

Como ocorre em Rubião, Kafka se inspira também na mitologia clássica para construir seu processo de individualização, inserindo o componente irônico, recorrente em sua literatura. Segundo a tradição clássica, sabe-se que Momus²⁴ era um dáimon, filho de Nix, que personificava o sarcasmo, o ridículo, o deboche, a paródia e a crítica lancinante. Morava no Olimpo junto aos deuses, mas em função de suas críticas e deboches terríveis, foi minando a simpatia deles. Por meio de sua crítica mordaz, acabava revelando os defeitos que encontrava em cada um deles. Em **O castelo**, Momus era subordinado ao poderoso Klammm, já destacado neste trabalho. Na qualidade de secretário de aldeia, Momus fazia um trabalho análogo a um dáimon. Este era intermediário entre os deuses e os mortais; aquele, elo entre os aldeões e as “divindades” do castelo. Submisso a Klammm, não deixava de reverenciá-lo; no entanto, em sua fala, acabou deixando escapar um autêntico deboche sobre o superior. Ao responder a K. sobre a possibilidade de Klammm ler o protocolo relativo ao agrimensor, Momus lhe responde: “ – Não. [...] Por que haveria de fazê-lo? Klammm não pode ler todos os protocolos, na verdade não lê absolutamente nenhum. ‘Tire de perto de mim esses seus protocolos!’, ele costuma dizer.” (KAFKA, 2006a, p. 174). Independentemente do propósito ou não do emissor, o texto, em sua autonomia, transmite eficazmente a ideia da inutilidade do trabalho de Klammm.

A ironia retórica, presente na estética de Murilo Rubião, também é acolhida pela ficção kafkiana. Nesta também existe a linguagem que subverte o sentido real da palavra. Recurso que, é válido reafirmar, cobra do leitor uma atenção reduplicada no que se refere ao texto. Frieda, em **O castelo**, a princípio parecia representar equilíbrio e proteção para o agrimensor K, mas com o decorrer do tempo, a relação entre ela e K. se revela tensa e conflituosa, chegando à ruptura, o que faz acentuar o processo de desorientação por que o protagonista passava. O nome Frieda, derivado do alemão *frieden*, associa-se à ideia de paz e tranquilidade, condições estas de que, efetivamente, K. não desfrutou. No mesmo romance, há também a história de Pepi, singela criada de quarto na Hospedaria dos Senhores que um dia sonhara em ascender na hierarquia social, preenchendo a função de simples servente de

²⁴ MOMO (G. *Momos*) O sarcasmo acrimonioso personificado, filho de Nix (a Noite) e irmão das Hespérides, conforme **Dicionário de Mitologia grega e romana**, de Mário da Gama Kury.

balcão de bebidas. Sua vida é cercada de opressão e sofrimento. Ancorado numa leitura a partir de dados imanentes do texto, pode-se imaginar que o prenome atribuído a Pepi soa como ironia, uma vez que tal designação faz lembrar importante personalidade da história do Egito ²⁵, Pepi, terceiro rei da VI dinastia egípcia. A biografia de imponência e elevada projeção social do monarca contrasta, indubitavelmente, com o universo da criada Pepi, caracterizado pela opressão e pela absoluta invisibilidade social.

Todavia esse trabalho de personalização em Kafka por meio da designação de nomes próprios assume configurações diferentes. Há instantes em que o nome em si é apenas um mero acessório; apenas as iniciais, de forma lúdica, podem insinuar alguma coisa. Segundo Robert (1963), Kafka anota em seu diário as iniciais F. B. que seriam da heroína Fraulein Bürstner de **O processo**. As letras em destaque são exatamente as mesmas que iniciam o nome da sua ex-noiva Felice Bauer com quem romperia o noivado no ano em que havia começado a escrever o romance, em 1914. Já em **O castelo** minimiza-se o nome. O protagonista é conhecido apenas por K., cujo sentido oscila entre a individualização e a desindividualização. Admitindo a primeira hipótese, K. poderia estar sugerindo o sobrenome do próprio autor o que daria à obra um viés autobiográfico, assunto que será desenvolvido em tópico posterior. Considerando a outra hipótese, a da despersonalização, o ponto que se posiciona logo após a letra K não finaliza, sugere uma ideia de uma infinidade de pessoas.

2.6.3 A despersonalização: o aniquilamento do sujeito

E, assim, a partir dessa sugestiva construção pode-se pensar no processo de despersonalização. Aliás, Kafka chama mais atenção pelo seu processo de desindividualização do que propriamente pelo processo da individualização. Ainda em relação à expressão “K.”, não se pode ignorar o seu uso em outro personagem importante do autor, Joseph K., de **O processo**. Além do “K.” sugerir uma pluralidade, o próprio prenome pode evocar não propriamente um indivíduo, mas sim uma coletividade. Tal pensamento se baseia

²⁵ **DOSSIÊ EGITO: O BERÇO DOS FARAÓS.** Pepi I, representante da VI dinastia, reina por mais de 50 anos. Ele é também um grande construtor de pirâmides (Bubastis, Abydos, Dendérah). Pepi II sobe ao trono aos seis anos de idade e nele permanece por 94 anos. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/dossie_egito_o_berco_dos_faraos.html> Acesso em: 08 nov. 2016.

na própria etimologia do termo. A palavra Joseph é a variante inglesa, francesa e alemã de José, um dos nomes próprios masculinos mais comuns. O termo deriva do hebraico *Yosef*, que quer dizer “Ele acrescentará” ou “Deus Multiplica.” Baseado em tais acepções, é plausível a concepção da ideia da pluralidade, esvaziando, dessa forma, a ideia da individualidade. Joseph K., na realidade, representaria inúmeras pessoas, vítimas de um sistema cruel e totalitário. Essa reconfiguração do personagem não deixa de revelar uma tendência da própria literatura kafkiana, a de revelar o drama de uma categoria social e, simultaneamente, de expor também o processo que deteriora o indivíduo. Deleuze e Guattari chegaram a dizer que em Kafka “não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação.” (2015, p. 38). Os personagens não agem ou falam em nome de si mesmos, mas sim de um segmento social.

Em Kafka, os personagens, mesmo identificados pelos seus respectivos nomes, deixam de se realizarem como pessoas e são reduzidos a meros profissionais. A profissão, literalmente, absorve o indivíduo. Às vezes, o indivíduo chega até a se confundir com o próprio objeto do seu ofício. Barnabás, em **O castelo**, “não tinha conhecimento do conteúdo das cartas que devia entregar, mas seu olhar, seu sorriso, seu andar pareciam também uma mensagem, mesmo que não soubesse nada acerca dela.” (KAFKA, 2006a, p. 47)

Os personagens, nesse universo alienante, são plenamente subservientes a um poder absurdo, jamais são sujeitos da sua própria existência. Desse sistema, não há como escapar, uma vez que o indivíduo se encontra num mundo em que o poder absoluto se revela “totalitariamente institucionalizado”, lembrando a feliz expressão de Anders (2007).

K., em **O castelo**, ao chegar à aldeia, na condição de estranho e sem função definida no sistema local, naturalmente representava uma nulidade. Gardena, proprietária do albergue, faz questão de lembrar isso a K.: “O senhor não é do castelo, o senhor não é da aldeia, o senhor não é nada.” (KAFKA, 2006a, p. 80). Até a humilde Pepi, criada de quarto, referenda o raciocínio de Gardena: “K. não é absolutamente nada, é uma coisa lastimável presenciar sua situação.” (KAFKA, 2006a, p. 437). Embora houvesse o reconhecimento da formação de K. como agrimensor, no entanto sua competência se revelava inútil no contexto aldeia-castelo, uma vez que os espaços geográficos, urbanos e sociais já estavam plena e totalitariamente demarcados. Dessa forma, sem ter o que fazer, K. se invalidava, conforme a fala de Pepi: “[...] quando não se consegue fazer nada com o que se sabe, não se é nada outra vez.” (KAFKA, 2006a, p. 437).

A vida, portanto, em **O castelo**, se reduz à condição de ser funcionário. Nessa perspectiva, o próprio K. reflete: “Em lugar nenhum K. tinha visto antes, como ali, as funções administrativas e a vida tão entrelaçadas – de tal maneira entrelaçadas que às vezes podia

parecer que a função oficial e a vida tinham trocado de lugar.” (KAFKA, 2006a, p. 92-93). Não há livre-arbítrio, nem a vida se realiza fora da hierarquia. Percebe-se que há uma vontade inata do indivíduo para incorporar-se ao aparelho administrativo e aceitar passivamente o controle sobre si mesmo. Atitude esta que Nietzsche a entendeu como fruto de uma doutrinação: “A moral ensina ao homem a ser função do rebanho, e a se atribuir valor somente como função.” (NIETZSCHE, 2003, p. 111). Segundo o filósofo alemão, o efeito dessa moral no indivíduo justifica sua “extrema propensão e vontade em querer tornar-se funções.” (NIETZSCHE, 2003, p. 112). Essa tendência, inquestionavelmente, faz parte do perfil dos personagens kafkianos, exceção feita a poucos, como, por exemplo, o protagonista K. de **O castelo**.

O sonho de qualquer um, prisioneiro desse sistema, seria o de ascender na escala hierárquica, mesmo que a função fosse humilde e indigna, porém sempre estaria acima de outra mais aviltante. Dessa forma, em **O castelo**, o desejo de Pepi era chegar à condição de servente de balcão, saindo da função invisível de criada de quarto. Frieda, gabando-se de sua “privilegiada” função de servente de balcão, confessa a K. que havia iniciado sua carreira profissional em função bem inferior, “criada de estrebria no Albergue da Ponte.” E ainda revela que a obtenção de tal promoção foi algo extraordinário.

O relacionamento entre as pessoas no interior da administração não preservava o sentimento comunitário ou solidário, era pautado pela frieza e impessoalidade. Além disso, o avanço de um simples degrau na hierarquia era motivo para que o promovido desprezasse o inferior. Quando K., em **O castelo**, se torna auxiliar de serviços numa escola, não é saudado de forma tão respeitosa por um suposto superior:

Schwarzer, o conhecido de K. na primeira noite de sua chegada, o havia cumprimentado com uma mistura de timidez, explicável naquela noite, e incomensurável desprezo, como cabe a um servente de escola [...] (KAFKA, 2006a, p.246).

A família de Amália, ao regredir na escala hierárquica, sofre o menosprezo de todos que estavam numa condição superior a ela, por mais que a função deles fosse humilde. A própria Olga, irmã de Amália, imersa na alienação, aceita passivamente tal desdém: “Frieda pode nos desprezar, corresponde ao seu posto, são as relações efetivas que o forçam. Quem, no entanto, não nos despreza?” (KAFKA, 2006a, p. 298).

Em **O castelo**, à exceção do “herói”, os demais personagens são funcionários.

Longe de ser simplesmente uma atividade profissional, a função substitui o próprio indivíduo, que deixa de existir enquanto tal e já não age, mas executa mecanicamente gestos abstratos cujas consequências lhe escapam. (ROBERT, 1963, p. 101)

No interior dessa sociedade hierarquizada, sufocado em sua individualidade, o homem se transforma num mero cargo, coisificando-se. Assim, as pessoas se anulam e as profissões é que se destacam. A existência humana, inclusive, não está condicionada ao pensamento, como assinalou René Descartes; ela está, pois, condicionada à vinculação à estrutura hierárquica. É esta que determina o existir. Este apagamento do indivíduo, quando não se tem uma função específica na estrutura, acabou soando como uma sombria premonição: “Nos campos de extermínio pereceram aqueles a quem não se quis ou não se pôde atribuir uma função definida.” (ANDERS, 2007, p. 62). O indivíduo, pois, ao não preencher um lugar no aparelho hierárquico ou burocrático está sujeito à eliminação, em função de sua suposta inutilidade.

Em **O processo** a situação não é diferente. As profissões se sobrepõem às individualidades. Como ocorre no romance mencionado anteriormente, há uma diversidade de atividades profissionais: rábulas, advogados, oficial de justiça, juiz de instrução, guarda, açoitador, pintor, enfermeira, inspetor, comerciante, contínuo, capelão. Às vezes nem se nomeia o personagem, este é distinguido apenas pela sua profissão, como, por exemplo, os três mencionados por último. De forma análoga a **O castelo**, os anseios em **O processo** só se realizam por meio de alguma ascensão dentro de uma estrutura hierárquica. Fora dela inexistente qualquer saída para algum tipo de realização pessoal. Os humildes guardas, por exemplo, que atuaram na detenção preventiva de Joseph K., revelam o seu sonho de crescimento profissional: a assunção do estranho cargo de açoitador, presente na estrutura hierárquica da justiça.

Em **A metamorfose**, o protagonista Gregor Samsa se sente corroído pela sua própria família, uma vez que esta sobrevive à custa do trabalho dele. Sua vida acaba sendo em função dos interesses familiares, o que produz o confisco da plenitude do seu existir. Quando se transforma em inseto, sendo, conseqüentemente, impedido de trabalhar, seu aniquilamento aumenta de forma avassaladora. Em vez de receber acolhimento e compreensão dos seus entes “queridos”, estes o condenam ao isolamento e à incomunicabilidade. Literalmente transformado em parasita e inseto pela família, Gregor sucumbe inexoravelmente, sendo o fato, inclusive, comemorado pelos familiares.

Já em **Na colônia penal** o trabalho de despersonalização radicaliza-se. Não há qualquer designação de nomes próprios. Os personagens são conhecidos apenas por funções do universo militar: condenado, soldado, juiz, comandante, oficial. Até mesmo o visitante

estrangeiro que observa os procedimentos de uma prisão em zona rural é conhecido apenas como explorador. A novela, dessa forma, se credencia como o melhor exemplo do exercício do “agenciamento coletivo”, salientado por Deleuze e Guattari. Fica óbvia, portanto, a ênfase à despersonalização do indivíduo.

O próprio contexto militar favorece tal processo. O sistema militar é essencialmente marcado pela impessoalidade. Os soldados costumam ser identificados por algarismos ou funções. Quando a tropa se envolve em combate, a perda de vidas humanas é transformada em baixas pela fria contabilidade militar.

Em geral, a atmosfera militar naturalmente oprime os indivíduos, subordinando-os, muitas vezes, a estranhas exigências, incompatíveis com qualquer princípio lógico. O dever de se levantar a cada hora “e bater continência diante da porta do capitão” imposto ao soldado em **Na colônia penal**, fato já abordado neste trabalho, nega o indivíduo, transformando-o num autêntico autômato. A punição severa pela desobediência a essa ordem absurda conclui o massacre da individualidade.

A reverência exacerbada exigida para o superior na hierarquia militar é outro componente profundamente agressivo ao indivíduo. Não se exige respeito, o que seria humano e não afetaria a integralidade do indivíduo. Exige-se uma subordinação que oprime e humilha. Várias imagens na novela transmitem essa ideia, como se pode ver neste exemplo: “[...] o condenado parecia de uma sujeição tão canina [...]” (KAFKA, 1998a, p. 29). Diante do superior, o condenado, mesmo injustiçado, mantinha-se sempre cabisbaixo, demonstrando absoluta submissão. O quadro, portanto, principalmente quando associa o personagem ao cão, destituiu-lhe a plena condição de ser humano. A imagem degradante concretiza, inquestionavelmente, o processo de despersonalização.

Em Murilo Rubião há, indubitavelmente, o olhar irônico em relação às autoridades e, sobretudo, em relação ao autoritarismo, que tanto agride o indivíduo. Em vários contos do autor o tema é desenvolvido. Pôde-se observar a absurdez no comportamento das autoridades em “A cidade”, o despotismo do bispo Delfim em “Mariazinha” e a onipotência descabida do juiz em “Botão-de-Rosa.” Além dessas narrativas, pode-se ressaltar o despotismo do velho Simeão em “A casa do girassol vermelho”. Porém, não há no autor mineiro a ênfase à estrutura hierárquica como instrumento que promove a degradação humana e individual. Esse foco à hierarquia como elemento que confisca a individualidade, não evidente em Rubião, Kafka o fez de forma incisiva, conforme foi exposto anteriormente. Sua literatura, inegavelmente, tornou-se ícone universal na leitura do homem moderno, prisioneiro do poder hierárquico que o controla e o aniquila.

A presença prepotente da autoridade e da hierarquia, na realidade, são dois pilares importantes na estruturação do sistema da burocracia. Sustentada por tais esteios, já abordados, a burocracia acabou se firmando, inevitavelmente, como uma organização essencialmente autoritária e opressora.

Max Weber (1864-1920), jurista, economista e considerado um dos fundadores da sociologia, foi o pioneiro na teorização sobre o sistema burocrático. O economista assinalou que, desde os tempos mais antigos até a contemporaneidade, a burocracia sempre existiu, porém foi no período do estado moderno e da ordem legal que ela conseguiu o seu mais elevado grau de racionalidade. Com o intenso desenvolvimento dos estados e, conseqüentemente, a complexificação dos mesmos, a burocracia se instalou supostamente para garantir a organização e o funcionamento da estrutura governamental.

O alemão Max Weber, no seu estudo, definiu o sistema como um aparato técnico-administrativo, formado por profissionais especializados, selecionados segundo critérios racionais e que se encarregavam de inúmeras atribuições relevantes no interior do sistema, dando ênfase ao critério da eficiência. Essa visão positiva não o impediu, entretanto, de enxergar no aparelho burocrático não apenas uma forma avançada de organização administrativa, mas também uma legítima forma de dominação.

Mais tarde, seu irmão caçula Alfred Weber, também economista e sociólogo alemão, amplia essa visão negativa da burocracia, ao denunciá-la como

‘um gigantesco aparelho (*Apparat*) que se eleva em nossa vida’, um ‘mecanismo morto’ monótono e aborrecido, que suprime a independência dos indivíduos, que tem uma necessidade ilimitada de autoridade e que é objeto de uma verdadeira idolatria (*Götzendienst vor dem Beamtentum*). (WEBER apud LÖWY, 2005, p. 168).

Com o passar dos tempos, o próprio sistema, no seu exercício, foi ganhando novos significados, afastando-se, gradativamente, da percepção positiva de Max Weber. Atualmente o termo é compreendido como administração de funcionários públicos que segue uma rotina inflexível e exerce significativa e desproporcionada influência na vida de uma nação. A tramitação exagerada de papéis nas repartições públicas, na qual tudo depende da assinatura de muitos funcionários, também é outra ideia pejorativa que caracteriza a burocracia hodierna. O sistema, assim, foi perdendo, paulatinamente, a eficiência e a racionalidade preconizada por Max Weber. No Brasil, inclusive, em 1979, foi criado o Ministério da Desburocratização ²⁶

²⁶ **MINISTÉRIO DA DESBUROCRATIZAÇÃO** é criado para reduzir os tentáculos do Estado no país. O Plano Nacional contra a Burocracia chegou a reduzir movimentos em cartórios, em 1979. Entre outras medidas, o ministro Hélio Beltrão eliminou o reconhecimento de firmas e atestados. Disponível em: <

com o objetivo de diminuir o impacto da estrutura burocrática na economia e vida social brasileira. A instituição que combatia a burocracia só se extinguiu em 1986.

Já em relação a esse tema específico, Kafka e Rubião não se distanciam, eles convergem entre si. O estreitamento da correlação semântica é tão óbvio que, às vezes, a narrativa empírica de um confunde-se com a narrativa ficcional do outro. Kafka, em conversa com Janouch, confessou, “tenho remorsos só de pensar que afogo a minha vida numa existência de funcionário.” (KAFKA apud ROBERT, 1963, p. 266). A declaração parece pertencer ao ex-mágico, protagonista de “O ex-mágico da taberna Minhota”, de Murilo Rubião. Seu sentimento em relação ao serviço burocrático se identifica com o pensamento kafkiano: “Não me encontrava em condições de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado.” (p. 11).

A visão de sofrimento e fracasso que as imagens evocam reafirma o caráter negativo da burocracia, acentuadamente marcada por relações impessoais, regulamentos rígidos e uma rotina inflexível, capaz de esvaziar o sentido da existência humana, tornando-a repetitiva e tediosa. Ambos os escritores, plenamente identificados, fazem, literariamente, a representação de um mundo em que o homem sacrifica sua individualidade perante o poder massacrante do aparelho burocrático. Especificamente no conto de Rubião, a expressão “o ex-mágico”, que intitula a narrativa, sugere a figura de alguém que, na verdade, se anula, ficando impedido de ter uma vida plena, o que justifica o “suicídio”, refletido nesta passagem: “Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia.” (p. 13). Tal cerceamento da atividade artística, em “ano amargo” de autoritarismo, se torna mais significativo. A imagem, inegavelmente, dialoga com a denúncia de Alfred Weber, mencionada anteriormente.

Ainda dentro dessa perspectiva de negação do indivíduo, há que se ressaltar a ineficiência do sistema, que desconstrói um dos pressupostos básicos da estrutura burocrática definida por Max Weber, a competência técnica. Pererico, em “A fila”, de Rubião, é vítima de uma ação absurda da burocracia de uma companhia. Sai do interior para falar com o gerente de uma empresa. Para concretizar seu objetivo, se submete à permanência numa longa fila. À medida que o tempo passa, ao invés de se aproximar do seu objetivo, estranhamente, ele se distancia cada vez mais dele. Por mais que tentasse, jamais Pererico conseguiu o que almejava, uma vez que se negou a satisfazer as exigências do porteiro, que se caracterizavam

como tráfico de influência e suborno. Tais procedimentos, comuns na estrutura burocrática, retiram dela o componente ético. Sem este, mesmo sendo necessária aos governos e empresas, a burocracia, além de incompetente, inegavelmente, se transforma num aparelho perverso e implacável.

Em Kafka, em diversos momentos, percebe-se a imperícia do sistema burocrático. O erro grosseiro do juiz de instrução na primeira sessão de Joseph K., em **O processo**, e a negligência de Klamm, em **O castelo**, em relação aos protocolos que lhe eram destinados, episódios já abordados anteriormente, ilustram a ineficácia burocrática. O “divino” Klamm, em outra passagem, peca por ineficiência ao enviar por intermédio de Barnabás uma mensagem a K., recheada de contradições, demonstrando total desarticulação com a realidade. No mesmo romance, o prefeito, ao conversar com K., faz questão de ressaltar a eficiência da máquina burocrática: “Chego agora a uma característica especial do nosso aparelho administrativo. Correspondendo à sua precisão ele é extremamente sensível.” (KAFKA, 2006a, p. 107). Todavia, no decurso da sua exposição, a própria afirmação é contradita: “Sordini teve de reconhecer que não era competente neste caso e, certamente sem culpa, tinha produzido todo aquele trabalho inútil e enervante.” (KAFKA, 2006a, p. 109). Sobre esse trabalho excessivo e insignificante, o próprio autor já chamara atenção: “As correntes da humanidade torturada são feitas de inútil papelada.” (KAFKA apud JANOUGH, 2008, p. 139). A ineficácia administrativa fere o indivíduo K., o que ele próprio reconhece: “[...] aqui se comete um abuso atroz contra mim, talvez até contra as leis.” (KAFKA, 2006a, p. 109). Além disso, o próprio K. testemunha uma distribuição indevida de inúmeros processos e toma conhecimento da troca vã de correspondências entre o prefeito e o funcionário Sordini. Tais atividades são imagens insofismáveis da inépcia burocrática.

Além da ineficiência, o sistema se caracteriza como irracional, o que também desestabiliza um dos princípios básicos da teorização de Max Weber sobre o tema em pauta. A racionalidade, sob a ótica da estética muriliana e kafkiana, não representa, efetivamente, um dos pilares da burocracia. O poder da máquina burocrática sobrepõe-se, estranhamente, até mesmo às próprias autoridades. Dessa forma, em “A cidade”, de Murilo Rubião,

o poder não é exercido por nenhuma autoridade constituída ou convencional e a burocracia acaba sendo mais verdadeira do que a palavra do próprio indivíduo, revelando a dissociação entre o homem e o meio no qual vive, do qual sente-se separado pelos mecanismos administrativos cujos fios e engrenagem desconhece. (BATALHA, 2003, p. 107).

Plenamente descabidos são também os inúmeros protocolos realizados por Momus, em **O castelo**, enviados a Klamm, que nem sequer os lê.

No referido romance kafkiano, K. é a voz isolada que questiona a absurdez da burocracia, ao se recusar a ser interrogado pelo secretário Momus. A atitude transgressora do protagonista é censurada pelo gerente da hospedaria: “– O senhor não devia ter feito isso.” (KAFKA, 2006a, p. 177). Tal expressão não é essencialmente individual, pois ela representa o inconsciente coletivo de uma comunidade imersa na alienação, circunscrita a um mundo mecanizado, destituído de qualquer sentido. A contestação solitária de K. é, indubitavelmente, a voz que resiste à irracionalidade.

Sob essa perspectiva de apagamento do indivíduo não se pode ignorar o olhar crítico em relação ao sistema capitalista. Em uma sociedade regida pelo capital, as pessoas são valorizadas pelo que têm e não por aquilo que são. Assim, as características intrínsecas dos indivíduos são aniquiladas, e estes se transformam em coisas. Neste contexto, as relações entre os indivíduos deixam de ser essencialmente humanas para se tornarem petrificadas.

O olhar crítico sobre a sociedade capitalista está presente em Kafka e Rubião. No primeiro, tal visão é mais desenvolvida no seu romance **América**, que não está no foco deste trabalho. Todavia, em **A metamorfose**, o autor explora também o tema. A família de Gregor só o valoriza, quando fazia uso dele como apenas uma fonte de recursos para custear as suas despesas, situação já abordada anteriormente. Destituído do seu caráter de provedor da família, Gregor se coisifica, radicalmente, transformando-se num inseto repudiado por todos.

Rubião desenvolve, sem tragicidade, o tema em “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, conto recheado de inventividade, humor e ironia fina que lembra o mestre Machado de Assis. O narrador-protagonista reduz as suas relações “amorosas” a um autêntico balanço financeiro, contábil, como se pode observar nesta passagem:

Dora me ficou barato. Algumas dúzias de chicletes, cinco bilhetes de festivais de caridade, onde – devo confessar – ela dançou divinamente; uma caixa de orquídeas e apenas dois envelopes de aspirina. Tudo por oitenta mil-réis. (p. 106).

Nesse universo, o indivíduo, em sua imanência afetiva e passional, se degenera, se despersonaliza. O amor, como essência da alma, desvirtua-se. Segundo Schwartz, “a relação de troca petrifica qualquer possibilidade de ‘humanização’ do indivíduo.” (1981, p. 36). Este, dessa forma, se reduz a um mero produto mercantil.

No sistema dominado pelo capital, coisa e ser humano se confundem. Chauí ressalta “que no modo de produção capitalista os homens realmente são transformados em coisas e as

coisas são realmente transformadas em ‘gente’”. (2001, p. 56). Em Rubião, especialmente, essa leitura é desenvolvida. O ser humano, em “Aglaiá”, assume traços das máquinas, no processo de gestação da personagem que dá nome ao conto. O procedimento é idêntico à produção industrial:

Nasciam com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação. Jamais vinham sozinhos, mas em ninhadas de quatro e cinco. Do tamanho de uma cobaia, cresciam com rapidez, logo atingindo o desenvolvimento dos meninos normais. (p. 193)

Em outra narrativa, “O bloqueio”, a máquina incorpora características humanas, como se pode observar nesta passagem: “Imobilizou-se na cama, em agônica espera: emitiria a máquina vozes humanas?” (p. 250) Assim, o produto tecnológico, dínamo do capital, e o ser humano trocam de lugar. A permuta, inquestionavelmente, retira as qualidades humanas inerentes ao indivíduo.

O conto “Bárbara”, de Rubião, é outro texto que, sugestivamente, expõe outra agressão do capitalismo à individualidade humana. Bárbara ilustra a figura do sujeito que, segundo a percepção psicanalítica, na busca da realização dos seus desejos, revela-se eternamente insatisfeito. O capitalismo moderno, ciente disso, cria esse sujeito, operacionalizado pela publicidade, incorporado metaforicamente por Bárbara, cuja razão de existir está nos objetos de consumo criados pela tecnologia. Assim, a “heroína” anula-se como sujeito que se nutre de afeto, de sentimento, para transformar-se em insaciável consumidor, exemplar perfeito daquele que é seduzido pelo mundo simbólico do capitalismo que lhe impõe uma série interminável de futilidades como objetos necessários à vida e, supostamente, fundamentais para a sua felicidade.

O capitalismo, estruturado na industrialização, acelerou o processo de urbanização. Este promove uma aglomeração exacerbada de pessoas em centros urbanos, mas fragiliza as relações pessoais. O espaço de convivência humana se transforma em lugares de consumo, frios e padronizados. A automação, conquista da modernidade, reflete-se no comportamento humano circunscrito a um mundo mecanizado, tema que será aprofundado em capítulo posterior.

O conto “Os comensais”, de Rubião, faz uma criativa leitura desse aspecto da modernidade. Análogo a um pesadelo, o texto mostra o protagonista Jadon, num refeitório, cercado por comensais sentados “sempre na mesma posição” e servidos por garçons que substituem mecânica e ininterruptamente os pratos que nem sequer eram usados. Com o decorrer dos dias, sem que houvesse qualquer alteração das pessoas que se sentavam à mesa

no restaurante, Jadon sente-se incomodado e rebela-se. Inconformado com a situação, ele chega até a agredir os colegas de refeitório, sem, entretanto, receber deles qualquer reação:

Ultrapassado o limite suportável do aborrecimento, desinibia-se nos vizinhos mais próximos, dando-lhes pontapés por debaixo da mesa, à espera de que reagissem ou retrucassem com um palavrão. Em nenhuma oportunidade, percebeu neles o menor sinal de constrangimento. (p. 254-255).

A imagem dos comensais é de absoluta desindividualização. Até mesmo dois corpos pareciam ocupar o mesmo espaço, segundo a observação de Jadon: “Durante algum tempo insistiria na decisão de desvendar, a todo custo, a maneira pela qual se processava o aumento progressivo de comensais sem que se multiplicasse o número de cadeiras.” (p. 256).

Depois de vários dias, Jadon, ao tentar fugir da rotina tediosa do restaurante (cena já inserida na introdução deste trabalho) descobre, entre os comensais, a presença de Hebe, sua primeira namorada, esquecida por ele em função do fascínio da cidade grande. Tenta retirá-la do recinto, mas fracassa, uma vez que ela já estava definitivamente integrada ao frio contexto: “Pálpebras cerradas, os braços pendentes, Hebe parecia refugiar-se na mesma solidão dos outros.” (p. 258). Na sequência, Jadon tenta evadir-se do local, mas não é exitoso. Desmaia, retorna ao refeitório e se incorpora ao agrupamento impessoal do ambiente: “[...] caminhou até a grande mesa de refeições, assentando-se descuidadamente numa das cadeiras. Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio.” (p. 263). Assim, o protagonista despersonaliza-se e sua inserção neste movimento coletivo de alienação resulta na anulação de sua individualidade.

Dessa forma, o texto se impõe, sugestivamente, como uma exemplar metáfora da esterilidade da vida interior no processo da petrificação extrema das relações humanas, produzida pela moderna sociedade capitalista. O sentimento amoroso, experimentado por Hebe e Jadon, num contexto mais simples e natural, interrompe-se, diante da atitude do último que “prometera voltar, mas em breve esqueceria a promessa, rendido ao alumbramento da grande cidade, a fêmeas mais adestradas para o amor.” (p. 259).

No universo desumano dos enormes núcleos urbanos, não se pode ignorar que o amor se transforma numa questão de “adestramento” e não de sentimento, e a mulher se reconfigura. Esta sai da sua condição sensível e assume sua condição animalesca, por meio da expressão “fêmeas.” Além disso, o contexto citadino apaga o sentimento de Jadon, fazendo-lhe aflorar o sadismo e a insensibilidade.

O filósofo Jean-Jacques Rousseau, apologista da vida simples e natural do campo, ainda no século XVIII, expressou seu desapeço ao crescimento das cidades, antevendo, no fenômeno da urbanização, uma atmosfera favorável à degradação humana dos indivíduos. Com a revolução industrial, motor da expansão urbana, o processo de deterioração dos indivíduos se agrava. A vida comunitária, perceptível ainda no ambiente campestre e nas cidades pequenas, esvazia-se, sendo substituída pela vida massificada, aniquiladora implacável da individualidade humana. E essa deterioração, própria do contexto urbano, foi muito bem traduzida em “Os comensais” pela arte de Murilo Rubião.

E, assim, Rubião e Kafka, cada um na sua poética específica, atentos à despersonalização, produziram textos que se revelaram essencialmente humanistas. O labor estético, em ambos os ficcionistas, em função do que já foi até apresentado, valoriza, inquestionavelmente, a sua literatura. Mas tal qualidade ainda é insuficiente para precisar a real dimensão dos autores. O profundo valor de uma obra se sobrepõe à dimensão puramente técnica. O texto kafkiano e o muriliano, conjugando habilmente criatividade e conteúdo, garantem a inclusão dos seus autores no quadro da literatura que se impõe como resistência ao processo de desumanização.

2.7 A autorreferencialidade

Ainda nesse movimento simultâneo de aproximação e de distanciamento entre os autores, será discutido, na sequência, o gesto que a literatura faz de dobrar sobre si mesma e o de projetar a própria vida do autor. O primeiro se distingue pela materialidade do discurso metalinguístico, enquanto que o segundo se caracteriza pela presença do viés autobiográfico.

Em vários contos de Murilo Rubião, que serão discutidos na sequência, pode-se inferir a discussão do próprio labor estético do autor ou da arquitetura de sua obra. Já em Kafka, o movimento autorreferencial ocorre em outra dimensão. Seus escritos não sugerem propriamente o debate da poética do autor, mas sim o da sua própria existência. Dessa forma, o foco temático da obra de Kafka acaba incidindo sobre si mesmo.

2.7.1 A metalinguagem

Feito o percurso pelas obras de Franz Kafka, objeto desta pesquisa, e também por diversos textos de relevantes intérpretes de sua obra, como Robert, Adorno, Benjamin, Anders, Garaudy, Löwy, dentre outros, não é evidente na aludida ficção a presença do discurso metaliterário. A literatura do autor de **A metamorfose** sempre esteve vinculada essencialmente ao conteúdo humano e social.

Nos romances de Kafka não se trata da escrita como tal, mas da relação entre o indivíduo e o mundo. É verdade que uma novela ou outra pode ter por objeto a própria obra literária; é muito provável que seja o caso na figura de Odradek na célebre parábola ‘A preocupação do pai de família’, conforme a brilhante demonstração de Marthe Robert em *Seul comme Kafka*. Mas seria vão aplicar essa grade de leitura aos seus romances e ao conjunto dos seus escritos. (LÖWY, 2005, p. 10).

Sendo assim, é absolutamente plausível a ideia de que nos romances e nas novelas em pauta, o autor não deixou nítida qualquer profissão de fé ou alegoria sobre a sua estética. E se, assim o fizesse, não seria algo tão simples, em função da própria dificuldade de classificar a sua literatura.

Em função, no entanto, da multiplicidade de exegeses da prosa kafkiana, desenvolvidas em diversas linhas de pensamento, é possível que se faça leitura no campo metalinguístico, como a que foi realizada por Marthe Robert. Até mesmo em função da tese da “morte do autor” e, conseqüentemente, da liberdade concedida ao leitor, pode-se dizer que haja interpretação nesse viés, mas, certamente, não constitui uma leitura tão consistente, conforme Michael Löwy refletiu. Carone (2010), por exemplo, sinalizou sutilmente a metalinguagem na narrativa **A construção**, que está fora do recorte deste trabalho. Segundo o crítico, há legitimidade em “considerar essa novela como testamento literário de Kafka e de sua geração [...]” (CARONE, 2010, p. 113).

Já em Murilo Rubião não ocorre exatamente o mesmo. Sua composição não se restringe aos dramas da existência humana. Seu olhar crítico abrange também o seu próprio labor poético. Seu texto se volta, às vezes, para a especificidade da sua própria escritura, com o objetivo de discuti-la. A própria ficção fantástica de que Rubião é digno representante, “por sua própria natureza de obra aberta, oferece ao escritor a possibilidade de encenação desse diálogo e permite recolocar em xeque as margens da criação literária.” (BATALHA, 2003, p. 100).

Alguns contos de Rubião, indubitavelmente, firmaram-se como criativas metáforas de seu próprio trabalho estético, o que não deixa de ser um fator que enriquece sua literatura. Um deles, um dos mais reverenciados em sua fortuna crítica é “O edifício”, considerado uma alegoria criativa da construção ficcional. Contando com a observação atenta do leitor, logo no início da narrativa, sugere-se uma alusão ao embate entre a tradição e modernidade:

As especificações técnicas, cálculos e plantas, eram perfeitas, não obstante o ceticismo com que o catedrático da Faculdade de Engenharia encarava o assunto. Obrigado a se manifestar sobre a matéria, por alunos insatisfeitos com o tom reticencioso do mestre, resvalava para a malícia afirmando tratar-se de “vagas experiências de outra escola de concretagem.” (p. 159).

“Catedrático” e “tom reticencioso” são expressões que sinalizam, respectivamente, tradição e cautela, estas inerentes ao conservadorismo. Por outro lado, “alunos insatisfeitos” já sugerem rebeldia e inovação. Além disso, “experiências [...] de concretagem.”, ironicamente, aludem ao movimento inovador do Concretismo dos anos 1960, recebido, inclusive, na época, com muitas críticas. É válido lembrar, a publicação deste conto no livro **Os dragões e outros contos** (1965) coincide com a publicação de **Teoria da Poesia Concreta**. A nova poesia, na ocasião, não foi bem acolhida pelos críticos, os “catedráticos.” Ao justificar a publicação desse livro sobre o Concretismo, Augusto de Campos afirmou: “a teoria não passa de um taca-pe de emergência a que o poeta se vê obrigado a recorrer, ante a incompetência dos críticos, para abrir a cabeça do público (a deles é invulnerável)” (CAMPOS apud GOULART, 1995, p. 79).

É oportuno também dizer que os próprios contos de Rubião, publicados anteriormente, concebidos sob a ótica do fantástico, foram negligenciados pela crítica conservadora. (Vale lembrar aqui a dificuldade que o autor teve para se firmar no cenário da literatura nacional).

Dessa forma, a narrativa em análise, além de uma alegoria do ato de criação, representa também uma crítica ao conservadorismo, inflexível às inovações estéticas. O próprio protagonista João Gaspar, atento “às instruções dos conselheiros” que lhe davam “ampla liberdade, condicionando-a apenas a duas ou três normas, que deveriam ser corretamente observadas” (p. 160) sugere a imagem da literatura submissa a determinados padrões respeitados, sobretudo, até o final do século XIX. Sua natureza meticulosa, inimiga de improvisações, traduz o comedimento que caracterizava a estética tradicional. E Gaspar, ao “fiscalizar, organizar tabelas de salários e elaborar um boletim destinado a registrar as ocorrências do dia” (p. 161), supunha que sua obra seria concluída com êxito. Nessa

perspectiva metalinguística, a imagem constitui-se numa criativa metáfora da produção realista, que tanto marcou a literatura brasileira.

Por outro lado, Gaspar toma conhecimento por meio do conselho que “a sua missão não seria somente exercer funções de natureza técnica. Envolveria toda a complexidade de um organismo singular.” (p. 160). Sugere-se, assim, a abertura da obra de arte, revelando a sua insubmissão à rigidez técnica. Na sequência, fica patente outra característica intrínseca do texto literário, a duplicidade de sentidos: “Houve, todavia, uma hora em que se perturbou ligeiramente, gaguejando uma frase ambígua.” (p. 160). Assim, a obra se reconhece como integrante da modernidade, assumindo a sua incapacidade de precisão e unicidade semânticas.

No decurso dessa narrativa, o protagonista, já mencionado, se empenha na construção de um edifício ao qual se podem acrescentar sempre novos andares, atividade assumida com entusiasmo e determinação. Entretanto, chega um instante em que ele, repentinamente, perde o controle de sua criação. A obra, dessa forma, ganha autonomia, uma vez que os operários não obedeciam mais a Gaspar.

Dessa imagem, podem-se fazer algumas inferências. O engenheiro, como o escritor, chega a um ponto que não tem mais domínio de sua própria obra. Sinaliza-se, assim, um descompasso autor/leitor, quando se verifica a impossibilidade de que o criador da obra seja proprietário absoluto dela, uma vez que ele não é solitário no processo de significação.

Nessa ótica, ratifica-se a tese do francês Roland Barthes²⁷ de que a “morte do autor é o nascimento do leitor.” Segundo o filósofo, na ausência da ideia de um “autor-Deus”, para controlar o significado de determinado trabalho, os horizontes interpretativos estão abertos para o leitor ativo. Assim, este, “e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem.” (COMPAGNON, 1999, p. 51). Tal raciocínio, assim, contempla a probabilidade de leituras diversas sobre os textos.

Nessa visão, da mesma maneira que as tentativas de Gaspar no sentido de persuadir os operários se revelam inócuas, o escritor também fracassa, caso este tenha a pretensão de que o seu leitor dê um sentido exclusivo ao texto, atribuído por ele mesmo, o autor. O narrador muriliano, ironicamente, sinaliza que o criador não é soberano diante de sua criatura. Os operários, supostamente os leitores, trabalham na construção do edifício, ou seja, na elaboração de sentido do texto. Circunscrito a essa visão, o processo de reconfiguração

²⁷ Roland Barthes (1915 — 1980): crítico, lingüista e semiólogo francês. Destaca a falta de importância da biografia do autor de um determinado texto, comparado com as convenções textuais e culturais pré-existentes, Barthes afirma que o escritor não tem passado, pois nasce com o texto. Com base no texto: “A tese da morte do autor”, do livro **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**, de A. Compagnon.

textual, operacionalizado pelos leitores diversos, torna palpável a ideia da pluralidade semântica.

O discurso metalinguístico é perceptível, também, em outro de seus contos mais recheados de sugestões, “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Nele, narra-se a história de um frustrado “mágico”, termo que, para o autor, é “o protótipo do artista, do narrador.” A partir disso, pode-se pensar que a magia a que o narrador se refere é o seu próprio labor estético ou a sua própria literatura.

Essa fascinação, a sua própria arte, encontra-se ameaçada diante do quadro político ditatorial, lembrado pela inserção de datas memoráveis (1930, 1931) da história do país, já mencionadas no trabalho. A burocracia estatal, que se agiganta em tempos de autoritarismo, promove, normalmente, o cerceamento da arte, cujo conteúdo fica inevitavelmente comprometido. Sua confissão de derrota diante da máquina burocrática confirma a anulação de suas “mágicas.” Nessa circunstância, tolhe-se a liberdade do criador, fato tangível nessa irônica declaração do narrador: “Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago [...]” (p. 13). A imagem, materializada pela estética autoral, traduz a crise dos intelectuais dos anos 1930.

A esse confisco da liberdade artística no Brasil, efetivada no Estado Novo, e, lamentavelmente, repetida no Regime Militar, iniciado em 1964, o próprio autor se refere, quando indagado se o fantástico era uma forma de expressar uma realidade política disfarçadamente:

Dentro dessa literatura há sempre uma crítica social, um inconformismo com os regimes políticos vigentes que dominam a maior parte do mundo no momento [...] Hoje estamos contra ditaduras, contra governos que não permitem liberdade de pensamento e de expressão. [...] Uns lutam nas selvas e outros escrevem. (RUBIÃO, 2007, p. 2).

No final do conto, a autoironia é plausível: “Sou visto muitas vezes procurando retirar com os dedos, do interior da roupa, qualquer coisa que ninguém enxerga, por mais que atente a vista.” (p. 13). Neste trecho, valendo-se do fino humor do mestre Machado de Assis, o texto suscita a “miopia” dos críticos da época, que negligenciavam o valor artístico dos seus contos, “coisa que ninguém enxerga”. Tal atitude é confessada, inclusive, por Antônio Cândido, mencionado na introdução deste trabalho.

E a ironia se desenvolve mais ainda: “Pensam que estou louco, principalmente quando atiro ao ar essas pequeninas coisas.” (p. 13). Além de reafirmar a incompreensão da recepção crítica ao mencionar o termo “loucura”, refere-se, também, simbolicamente, às suas narrativas

de urdidura simplificada ou reduzida, ou seja, aos seus “arbustos”. Esta metáfora foi empregada pelo próprio contista, em entrevista, para designar os seus próprios contos.

Sob outro olhar, permitido pela pluralidade semântica do texto de Rubião, há outra leitura aceitável em “O ex-mágico da Taberna Minhota”. O fato de o protagonista “não ter criado todo um mundo mágico” leva o leitor mais atento a pensar nos próprios limites da criatividade literária. O mágico-escritor fica “consciente de que o criador não poderá nunca levar a cabo a obra completa de transfiguração da realidade.” (BATALHA, 2003, p. 101). O autor, dessa maneira, expõe sua própria impotência de se realizar plenamente.

Nessa perspectiva da metalinguagem, outra leitura interessante não pode ser ignorada no conto “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. Neste, como o autor já fizera em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, fica cristalina a ironia romântica. Por meio desta, o texto,

em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação [...]. (DUARTE, 2006, p. 40).

Expõe-se, portanto, o próprio jogo da enunciação. Assim, o narrador deixa evidente o faz-de-conta do exercício ficcional, além de ironizar a verossimilhança da literatura:

Olho distraído para seu lado e vou reiniciar a mesma história do mar, interrompida instantes atrás, porém me detenho diante do seu olhar desaprovador. Sei que ela espera por uma das minhas habituais fantasias [...]. (p. 117-118).

Na conclusão, reafirma-se a natureza eminentemente ilusória da narrativa literária: “– Perdoe-me, Ofélia, não sei por que insisto em proceder desta maneira. Mas gostaria tanto se aquele meu bisavô marinheiro tivesse existido!” (p. 118). Em outro conto de Rubião, “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, o autor não disfarça a ficcionalidade do seu relato: “E numa tarde brumosa – a descrição vai por conta da minha imaginação –, entre juncos, papoulas e flores de lótus, faleceu murmurando o nome da paganíssima Lu-chu-tzé.” (p. 107).

Dessa forma, pode-se perceber que, em diversos momentos dos textos mencionados, a metalinguagem é sugerida. Todavia, o conto de Murilo Rubião em que melhor se caracteriza a dimensão metalinguística é “Marina, a Intangível.” Neste, o exercício literário do autor, em sua singularidade, é amplamente indicado de forma bastante original. A existência de tal narrativa, inclusive, “possibilita inferir uma teoria da criação poética peculiar a Murilo Rubião.” (SCHWARTZ, 1981, p. 84).

Na sua abertura, José Ambrósio, reconfiguração do próprio autor, exhibe sua angustiante luta no processo de criação artística. A inspiração dele vem personificada na figura de Marina:

Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina. (p. 77)

Assim é composta a alegoria da construção poética: de um lado, o criador, na redação, na figura de José Ambrósio; de outro, o texto aguardando a sua tessitura, a imagem de Marina. A angústia, peculiar no seu exercício de enunciação, o próprio autor a confessara em entrevista a J.A. de Granville Ponce (RUBIÃO, 1982, p. 4).

Essa aflição, em parágrafo subsequente, é patente:

Movia-me, desinquiado, na cadeira, olhando com impotência as brancas folhas de papel, nas quais rabiscara umas poucas linhas desconexas. Além da sensação de inutilidade, o meu cérebro seguia vazio e não abrigava nenhuma esperança de que alguém pudesse me ajudar. (p. 78)

Além disso, a intranquilidade do autor se traduz em empecilho para a sua criatividade: “Entretanto, o desespero só fez crescer a dificuldade de expressar-me.” (p. 78).

Nesse discurso metalinguístico, o autor não se conforma em questionar apenas a enunciação, discute também o enunciado, ou seja, o produto de sua elaboração estética. Nessa reflexão sobre o ato criativo, a produção literária se revela inútil. O absurdo se impõe, uma vez que o produzir e o não-produzir se equivalem: “Tentei ainda persuadir-me de que, escrevendo ou não, o resultado seria o mesmo.” (p. 78). O caráter ilusório da escrita – parâmetro da modernidade – não é ignorado pelo narrador: “Lindos e invisíveis versos!/ – Estão prontos – declarou com firmeza. – Agora é só compô-los. Mirei o papel sem uma linha escrita, porém não tive coragem de contradizê-lo [...]” (p. 82). A imagem do vazio, expressa pelas folhas em branco, revela a própria impossibilidade da escrita fantástica, além de sugerir a crise de representação que perturbou a modernidade. Essa sensação de esterilidade não fica restrita ao aspecto verbal; abrange, também, o aspecto fonético:

Tocavam os seus instrumentos separadamente e sem música. Simplesmente soprados. Encheram a noite de sons agudos, desconexos, selvagens. O coral dos homens de caras murchas veio em seguida. Seus componentes escancaravam a boca como se desejassem cantar e nenhum som emitiam. (p. 84).

A literatura muriliana, como a kafkiana, se revela altamente polissêmica. É recheada de sugestões, cobrando a atenção do leitor em cada frase, em cada expressão. “Marina, a Intangível”, fazendo a narrativa voltar para si mesma, reflete, ironicamente, a incompreensão sofrida pelo autor no início de sua carreira: “[...] arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais **caótica e absurda.**” (p. 78, grifo nosso). Em outra passagem, reafirma-se essa ideia da ilogicidade, além de sugerir a ideia da fragmentação, presente no fantástico moderno: “[...] o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos.” (p. 85).

O próprio termo “Marina”, como Maria da Conceição, já remete à ideia de concepção ou da produção do texto literário. O adjetivo “intangível” que acompanha o termo mencionado, nessa ótica da metalinguagem, não é aleatório. Seu significado, aquele que não apresenta características para ser percebido ou entendido, que tende a enganar a percepção, além de remeter à crise de representação, já assinalada, sugere também a própria dubiedade e absurdez do discurso fantástico.

Em cada vocábulo, em cada sentença, pode estar implícita alguma ideia que estabeleça conexão com o ato da criação artística. Na visão de Ehrenzweig (1977) a concepção da arte se inicia na mente profunda, em suas formas conhecidas como inarticuladas. A partir delas, o artista, em sua mente de superfície, faz a articulação delas, num processo chamado de elaboração secundária, manifestando, assim, o produto artístico. No processo criativo do conto em evidência, José Ambrósio, de posse do material para iniciar a escrita da narrativa, desloca-se para um lugar latente do imóvel onde estava: “Mirei o papel sem uma linha escrita, porém não tive coragem de contradizê-lo e o segui, casa adentro, em direção aos **fundos** do prédio.” (p. 82, grifo nosso). A expressão em destaque indica, metaforicamente, a camada mais profunda da mente, o inconsciente, instância onde se realiza a fase primária da concepção artística.

Assim, “Marina, a Intangível”, numa linguagem subjetiva e repleta de sugestões, encena o trabalho do escritor, revelando suas particularidades. Uma delas, bastante conhecida, é a atitude regular de abrir e fechar a Bíblia, uma vez que fragmentos dela são usados sistematicamente como epígrafes dos textos ficcionais. De tal gesto, o conto focalizado não se descuida: “De novo abri a Bíblia [...]. Poucas páginas havia lido e descobri o assunto procurado. Iria falar do mistério de Marina, A Intangível, também conhecida como Maria da Conceição.” (p. 79). Na sequência, o vínculo da ficção com as Escrituras Sagradas se reforça: “– Você os escreverá./ – Mas se eu apenas faço poemas bíblicos?” (p. 82).

No desfecho, não se minimiza a imaginação na construção poética do próprio ato da escrita. Um fantástico cortejo, tendo Marina como destaque, alegoriza a elaboração do produto artístico, sem deixar de sugerir o prazer que ele proporciona ao seu criador. Este sentimento se expressa por intermédio da sensualidade e do erotismo:

Os lábios, excessivamente pintados e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com ternura. Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, bem-feitas. Hesitei, um instante, entre os olhos e as pernas. (p. 84)

O conto, para chegar ao leitor, é necessário que seja publicado. E esta publicação se fazia pela mídia impressa. Para concluir, então, o texto, sem abrir mão da poeticidade que atravessa toda a narrativa, se materializa em imagens que remetem à impressão gráfica:

Os linotipos vinham voando junto aos obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais. Os impressores, caminhando com o auxílio de compridas pernas de pau, encheram de papel o quintal. (p. 85).

São esses anônimos operários que viabilizam a migração do texto do espaço privado do autor para o espaço público do leitor. E a partir desse movimento, o autor, inevitavelmente, mesmo que se conteste a sua “morte”, perde a autoridade sobre a sua criação artística.

2.7.2 O viés autobiográfico

Ainda sobre o conto “Marina, a Intangível”, há alguns trechos nele que podem fazer íntima ligação com a própria vida profissional do autor. Em tais passagens, então, pode-se dizer que há uma nuance autobiográfica. Nesta narrativa e nas demais discutidas anteriormente, quando se faz referência à especificidade da estética de Rubião, não deixa de haver neles uma autobiografia, autoirônica, pois, afinal, a literatura ocupou parte relevante na vida do autor. No entanto, como foi adiantado em “Marina, a Intangível”, se expõem dados muito claros da trajetória profissional do autor.

Na narrativa em pauta, há a figura de um homem simples, de “corpo franzino, vestido de brim ordinário”, que se propõe a publicar um poema no jornal em que José Ambrósio era redator. Este o adverte de que a publicação era inviável, pois “toda e qualquer modalidade

poética foge à linha do jornal” (p. 81), o que faz firmar o pragmatismo comercial da mídia impressa. O poeta não desiste, sugerindo ao jornalista “uma edição extraordinária do vespertino.” (p. 81). O segundo acaba acatando a sugestão do primeiro, apenas fazendo um questionamento: “– E o pessoal para compor e imprimir o tabloide?” (p. 82). Na sequência, se esclarece como o problema seria resolvido.

Essa sinopse, indubitavelmente, remete à própria criação do suplemento literário, em 1966, por Murilo Rubião, no jornal oficial do Estado de Minas. O caderno especial ou “tabloide”, termo mencionado no conto, foi o espaço que deu visibilidade a vários artistas mineiros que tinham dificuldade em aparecer em centros como o Rio de Janeiro ou São Paulo. Assim, Rubião, o autor empírico, cumpre o papel que José Ambrósio fizera na ficção.

Para contestar tal leitura, pode-se dizer que há uma contradição temporal. “Marina, a Intangível”, foi publicada em 1947, e o tabloide real, de Murilo Rubião, só estreou em 1966. Todavia não se pode desprezar a ideia de que a produção do caderno especial poderia ser um projeto que estava na mente do autor e que este, de fato, só teve oportunidade de concretizá-lo em 1966, quando recebeu a incumbência oficial de organizar o suplemento literário.

Já em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, o autor deixa de fazer referência ao seu modo de produção literária para inserir recortes geográficos da sua vida pessoal. O narrador-protagonista, falando de si mesmo, revela: “Nem ao menos nasci numa cidade litorânea. Sou de um vilarejo de Minas, agoniado nas fraldas da Mantiqueira.” (p. 114). A descrição coincide com as características reais da cidadezinha do interior do sul de Minas, Carmo de Minas²⁸, onde, efetivamente, Murilo Rubião nasceu. Na mesma narrativa, registram-se novas menções ao estado de Minas Gerais, berço do autor. Além disso, a presença consistente da imagem marítima nos devaneios do narrador sugere a própria nostalgia mineira em relação ao mar que o próprio autor representa, uma vez que Minas Gerais (sua terra) faz parte da minoria dos estados brasileiros que não têm acesso ao oceano.

E, dessa maneira, numa narrativa em que se mesclam ficção e realidade, além de humor e melancolia, Rubião, de forma criativa, promove aquilo que Freud (1976) assinala como característica da obra de arte, a aproximação com o brincar infantil, aspecto já mencionado anteriormente. Para o pai da psicanálise, após décadas de árduo enfrentamento da

²⁸ **Carmo de Minas**, cidade natal de Murilo Rubião. Conhecida por suas fontes de águas minerais, a região da Serra da Mantiqueira – onde está localizada a pequena cidade de Carmo de Minas – possui também terras de grande fertilidade. Disponível em <www.institutoestradaareal.com.br/cidades/carmo-de-minas/43> Acesso em: 18 out. 2016.

realidade, a criança “pode-se colocar certo dia numa situação mental em que mais uma vez desaparece essa oposição entre o brincar e a realidade.” (FREUD, 1976, p. 150). Dessa maneira, depois de décadas de existência, Rubião pôde-se livrar, ao menos momentaneamente, do peso da vida e buscar o prazer pelo humor na concepção de suas narrativas.

Já em Kafka o viés autobiográfico é mais consistente, pois ele não se restringe a passagens esporádicas, como acontece em Rubião. Tal tendência acabou se tornando uma vertente da sua extensa fortuna crítica. Jorge (1968) destaca que as matizes principais da exegese da obra kafkiana são estas: a teológica, a existencialista, a filosófica (metafísica), a psicanalítica e a autobiográfica. Löwy (2005) amplia a classificação das leituras, organizando-a em seis correntes: 1. literárias, presas ao texto, ignorando o contexto; 2. biográficas, psicológicas e psicanalíticas; 3. teológicas, metafísicas e religiosas; 4. interpretadas, segundo a identidade judaica; 5. sociopolíticas; 6. pós-modernas, que optam pelo “indecidível” da prosa do autor. Fica evidente, pois, que a projeção do mundo interior do próprio autor realizada por ele mesmo representa, indubitavelmente, uma das faces da sua ficção.

Um breve percurso sobre análises da obra kafkiana permite a constatação dessa peculiaridade da estética do autor. Robert reflete: “[...] a despeito do seu tom impessoal e objetivo, é só de si, é de si em primeiro lugar, que Kafka fala nos seus livros.” (1963, p. 61). Jorge reitera esse ponto de vista, pois considera “que todos os elementos que compõem a sua obra são os do seu drama interior.” (1968, p. 172). Konder não foge também dessa linha de raciocínio: “[...] pode-se dizer que a obra de Kafka é toda autobiográfica. Todos os seus personagens centrais são, com as ligeiras modificações impostas pela ficção, representações dele mesmo.” (1968, p. 60).

Kafka, em sua célebre **Carta ao pai**, reclama de que este o considerava um inseto ou um parasita, uma vez que ele, seu filho, não preenchia os requisitos exigidos pelo pragmatismo paterno. Em situação parecida, Gregor Samsa, em **A metamorfose**, incapaz de ser útil no ponto de vista financeiro para os familiares, se transforma num bizarro inseto. A partir daí, como parasita, Gregor experimenta solidão e desprezo familiar, sobretudo da figura do pai.

Dessa forma, ficção e realidade dialogam entre si. Na carta mencionada, o autor tcheco não omite a interlocução: “Meus escritos tratavam de você, neles eu expunha as queixas que não podia fazer no seu peito.” (KAFKA, 1997, p. 52). O despotismo, tema recorrente em Kafka, é a imagem reconfigurada do seu autoritário pai, com quem teve uma relação conflituosa. A prepotência paterna, assim como o sistema judiciário, também nega ao

indivíduo a prerrogativa de defesa. A plausibilidade de tal inferência é indicada por este fragmento, também extraído de **Carta ao pai**: “Mas você desfechava sem mais as suas, não se condoía de ninguém, nem durante nem depois, contra você estava-se completamente sem defesa.” (KAFKA, 1997, p. 18).

Conforme já foi exposto, um dos temas que ocupam um grande espaço na ficção kafkiana é a justiça. **O processo**, principalmente, transformou-se numa sátira contundente do sistema judiciário. A formação de Kafka em direito e sua experiência como advogado, aliadas ao seu olhar crítico, inquestionavelmente, foram ferramentas que ajudaram na elaboração dos seus textos que desqualificam o aparelho da legalidade. Os caminhos sinuosos, opressivos, quase irrespiráveis, comuns em **O processo** e também em **O castelo**, reconfiguram a rotina sufocante de Kafka no Instituto do Seguro Operário contra Acidentes do Trabalho. O local de trabalho com “seus corredores tortuosos e abafados constituíam, no conjunto, um ambiente de pesadelo do qual Kafka jamais se esqueceu.” (KONDER, 1968, p. 33). O fato de Kafka, segundo Brod (1954), nutrir certa aversão pelo próprio curso de direito que ele fez reforça o cunho autobiográfico e crítico da sua literatura.

Outro tema que identifica a obra kafkiana é o da solidão, que foi intrínseco à vida do autor. Sabe-se, sobretudo, por meio dos estudos psicanalíticos, a importância que a infância tem para o indivíduo na sua vida adulta. “A infância de Franz [...] deve ser considerada, segundo todos os relatos, como incomensuravelmente só.” (BROD, 1954, p. 7). De sua mãe, por exemplo, não teve muita atenção, pois, segundo Brod, ela estava sempre ocupada durante o dia na loja e, à noite, se entretinha com o marido em jogos de cartas. Assim, o espectro da solidão, trazido dos tempos de criança, reconfigura-se nas imagens de isolamento dos protagonistas kafkianos.

Outro fator da experiência de vida de Kafka corrobora essa ideia da solidão na sua obra. “A sua situação de judeu de língua alemã, vivendo em país checo, sob a dominação austro-húngara, exasperou nele o sentimento da solidão e do desenraizamento.” (GARAUDY, 1966, p. 151). O próprio Kafka em seu diário resume essa sensação de isolamento: “Vivo mais estranho que um estrangeiro.” (KAFKA apud GARAUDY, 1966, p. 151). Para agravar a situação, devem-se registrar os motins antissemitas que certamente o jovem Franz vivenciou em território austríaco. Até pela natureza subjetiva da sua literatura, é plenamente plausível a leitura de que essa imagem de profundo desconforto pessoal, experimentada pelo escritor, se projetasse no tecido de seus escritos.

Essa imagem do “estranho” de que o autor tcheco fala nenhuma obra a traduziu melhor do que o romance **O castelo**. A colossal obra se caracteriza como “a imensa balada

do estranho desterrado que procura radicar-se na terra da sua escolha, mas não o consegue.” (BROD, 1954, p. 210). Além desse enfoque do desconhecido, o romance em destaque produz uma ácida crítica à irracional hierarquia e à burocracia, aspectos já discutidos em tópico anterior.

A associação desses temas à sua vida é palpável. O colégio onde Kafka estudou “acostumava seus alunos a fazerem imensos volumes de trabalho imensamente inútil. Treinava-os a temerem seus superiores e a desprezarem seus inferiores.” (PAWEL, 1986, p. 387). A ineficácia da extensa papelada que operacionaliza as atividades dos secretários de **O castelo** espelha a inutilidade dos trabalhos escolares do colégio de Kafka, e a relação dos personagens do romance com os seus superiores e inferiores parece refletir a cartilha dos alunos do colégio que Pawel mencionou. A dona do albergue, como exemplo, em **O castelo**, reconhecia sua inferioridade em relação aos secretários. Diante deles, possuía temor e profunda reverência. Porém, em relação a Olga e a seus familiares, “amaldiçoados” pela “falha” de Amália, a proprietária da humilde hospedaria tinha por eles grande desprezo. Esse mesmo sentimento é compartilhado pelos demais moradores da aldeia.

As recorrentes imagens de humilhação e exploração presentes na obra kafkiana podem dialogar com a experiência profissional do autor. No seu trabalho na companhia de seguros e na empresa do próprio pai, ele testemunhou cenas semelhantes ocorridas com os humildes trabalhadores. Estes, em sua simplicidade e opressão, parecem ganhar vida nas diversas figuras criadas por Kafka que povoam principalmente o romance **O castelo**.

Ainda neste romance, K., em condição infinitamente inferior, uma vez que ele como estrangeiro estava hierarquicamente abaixo dos próprios aldeãos, não é poupado pela proprietária do albergue. Esta o reduz a “nada”, conforme já foi abordado. O próprio uso exclusivo dessa consoante K para nomear o protagonista é uma forma irônica que o autor encontrou para sugerir-se a si mesmo, Franz Kafka, uma vez que a sua situação, apontada por ele mesmo, se identificava com o personagem fictício.

Todavia a mesma letra acompanhada de um ponto pode indicar a pluralidade. “K.” pode ser o próprio Kafka, mas pode representar, também, milhões de pessoas que, como ele, experimentaram os mesmos dissabores e dramas. E este é o brilhantismo da obra kafkiana, pois a sua suposta autobiografia é capaz de, simultaneamente, fazer a leitura de si mesmo e do seu mundo ou, mais adequadamente, do nosso mundo. Nessa ótica, identifica-se com “Jó”, em cujos discursos “o infortúnio particular governa sua visão do geral; seu sofrimento imerecido abre-lhe os olhos à injustiça patente na sociedade em geral.” (GREENBERG, 1997, p. 310) Fazer, portanto, da leitura de Kafka uma curiosidade sobre peculiaridades de sua vida pessoal

seria subestimar bastante o seu valor estético. O drama da sua solidão pessoal consegue atingir uma dimensão capaz de traduzir de forma poética e eficaz o drama do século XX que vai se aprofundando no século subsequente. Daí decorre a sua natureza antecipadora dos fatos. Embora ele mesmo confessasse a sua autobiografia em seus textos, irônico, sensível e atento como foi em relação às desgraças do seu tempo, não é conveniente afirmar que o foco do seu texto se reduza apenas à sua experiência pessoal.

2.8 A (i) mobilidade da narrativa

O que se fez até aqui foi o levantamento de tópicos que permitiram a discussão de aproximações e distanciamentos entre os autores em destaque. Essa análise comparativa das obras de Kafka e Rubião, buscando nelas pontos de convergência e divergência é um trabalho que se revela praticamente inesgotável, uma vez que a literatura deles, rica em sugestões, é sempre um convite a novas experiências e descobertas, a partir de cada leitura que se faz dela.

Nesta parte final deste capítulo, far-se-á a discussão de um dos pontos em que as estéticas mencionadas mais se distinguem entre si. O elemento em pauta será a dinâmica da narrativa, aspecto que revela de forma inequívoca um distanciamento significativo entre a literatura de Murilo Rubião e a de Franz Kafka.

Para facilitar a discussão, este trabalho dará maior ênfase aos contos do primeiro e as novelas do segundo, em função da aproximação do tempo discursivo entre os mencionados gêneros. O romance, independentemente da autoria, é um gênero que tradicionalmente tem um ritmo diferente da novela e, sobretudo, do conto. Nos dois últimos, em razão do seu espaço limitado, geralmente há uma tendência à síntese e à agilidade narrativa; já o romance, constituído de uma dimensão temporal e discursiva maior, permite ao autor um detalhamento maior do ambiente e dos personagens e um desenvolvimento mais amplo dos tópicos frasais, o que torna a execução do enredo mais lenta.

Começando por Rubião, ele é conhecido como um autor que sempre buscou a concisão linguística. Por levar tão a sério isso, toda sua produção artística publicada se materializou sob a forma de contos, gênero que normalmente se caracteriza pela condensação e fluidez narrativa. O próprio autor, em entrevista a Elizabeth Lowe, admitiu essa opção: “Dada a minha sobriedade de linguagem, a necessidade de concisão, fui levado a fazer contos.” (RUBIÃO, 2007, p. 3).

Rubião, além de ser muito conhecido como autor de contos fantásticos, notabilizou-se pelo trabalho de reescrita dos seus textos, mesmo depois de publicados. E nessa reelaboração estética, um dos objetivos perseguidos pelo autor eram exatamente a brevidade e a precisão da linguagem.

O conto “Marina, a Intangível”, de Rubião, em sua edição de estreia (1947), foi aberto com o seguinte parágrafo:

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

Reescrita em 1982, no livro **Murilo Rubião Literatura Comentada**, a narrativa apresenta claramente o exercício da concisão. O aprimoramento em direção à sobriedade é palpável, como se pode observar a seguir:

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

Na primeira frase ocorre a elipse do pronome pessoal “eu” e a supressão do advérbio “completamente.” A expressão “minha própria respiração” fica reduzida a “bater do coração”. A prolixidade da construção “Fechei a Bíblia, estendida na minha frente” é corrigida, quando ela se transforma em “Afastei da minha frente a Bíblia.” A última frase também sofre o processo de enxugamento ao suprimir o aposto “a Intangível.”

Procedimento semelhante ocorre noutro parágrafo do referido conto. Também na edição original, de 1947, havia esta construção:

Ele as foi desfolhando, uma a uma, muito compenetrado de seu trabalho. Rasgou cuidadosamente as pétalas e colocou-as no chão. Formou, com elas, nomes que não cheguei a decifrar, para depois dizer, numa voz baixa e firme.

Refeita, a condensação é cristalina: “Ele as foi desfolhando com certa lentidão, muito compenetrado do trabalho. Rasgou as pétalas, pela metade, e colocou-as no chão. Formou palavras que não cheguei a decifrar e, em voz baixa, concluiu.” (RUBIÃO, 1982, p. 31). Percebe-se que, além de algumas substituições, objetivando a clareza, como “com certa lentidão” em lugar de “uma a uma”, excluem-se os termos “com elas” e “firme” e a expressão “para depois dizer” se resume em “concluiu”. A última frase do conto não passa incólume do

trabalho de sintetização. O período “Feito de pétalas de rosas (miseráveis pétalas recortadas), e de sons estúpidos”, da edição original, se torna mais leve na republicação em 1982: “Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos.” (RUBIÃO, 1982, p. 32).

A republicação dos contos de Murilo, portanto, é pontuada por múltiplas alterações em que o trabalho de abreviamento é perceptível. Em “Os comensais” (publicação de 1982), o prolixo período “E a atitude de permanente alheamento que assumiam na sua presença, ele a recebeu como possível advertência à conduta que deveria manter no seio daquela comunidade” dá lugar à sóbria construção: “E a atitude de permanente alheamento que assumiam na sua presença, ele a recebeu como possível advertência.” (p. 253). O conto “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, em seu terceiro capítulo, traz o período: “Mas o que poderia fazer um homem aleijado, com a vocação de navegante, depois que lhe roubaram o mar?” (RUBIÃO, 1982, p. 41). Em reedição posterior, a frase adquire mais mobilidade, por meio da perda da conjunção “mas” e do substantivo “homem”, além da supressão de uma das vírgulas: “O que poderia fazer um aleijado com a vocação de navegante, depois que lhe roubaram o mar?” (p. 115).

Essa frequente reelaboração textual, segundo Goulart (2006b), resulta num refinamento que facilita a trama. Sobre tal dinâmica, o próprio Murilo Rubião assinalou em entrevista a J.A. de Granville Ponce: “Com a linguagem mais depurada, a intriga flui naturalmente.” (RUBIÃO, 1982, p. 4). Nesse exercício de brevíloquência, realiza-se a economia de expressão, técnica que se identifica com a da narração oral que, segundo Calvino, “na tradição popular obedece a critérios de funcionalidade” e “negligencia os detalhes inúteis.” (2007, p. 49).

A mobilidade narrativa do autor de **O ex-mágico**, às vezes, se identifica também com o dinamismo da linguagem dos movimentos de vanguarda. Em “O pirotécnico Zacarias” há uma justaposição de imagens, supostamente desconexas. O procedimento dispensa os elementos de encadeamento textual e produz um espelhamento da fragmentação típica da narrativa fílmica, imprimindo um ritmo através de uma sequência de imagens, desvinculadas com a linearidade do tempo. Tal construção é perceptível nesta passagem:

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.

...

- Simplício Santana de Alvarenga!

- Presente!

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se faltasse o apoio do solo. (p. 26)

A cena do atropelamento, do primeiro período, é intercalada por uma cena distinta do contexto inicial, em que ocorre uma espécie de chamada, inserida na narrativa sem quaisquer conectivos. Logo na sequência a imagem do acidente é retomada.

Tal repetição incorpora o movimento reiterativo que também faz parte da técnica tradicional e popular da narração oral. Tal recurso linguístico revela-se análogo à linguagem poética: “Assim como nas poesias e nas canções as rimas escandem o ritmo, nas narrativas em prosa há acontecimentos que rimam entre si.” (CALVINO, 2007, p. 49). A reiteração fica explícita na retomada da frase “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro.” (p. 28) e também na menção em duas oportunidades do nome “Simplício Santana de Alvarenga!”. Dessa forma, o texto, por meio desse processo, demonstra uma mobilidade que lembra a dinâmica narrativa de **Mil e uma noites** e da própria Bíblia, conforme já foi exposto. Tais livros foram, indubitavelmente, fontes de inspiração de Murilo Rubião.

Nessa perspectiva do movimento, a ação é hegemônica e o enredo sobrepõe-se às personagens. Rubião entra no assunto, abstando-se de descrições desnecessárias e desenvolve suas narrativas numa ágil sucessão de fatos, buscando o melhor da eficácia narrativa, sem abster-se da poeticidade. E o uso predominante do pretérito perfeito do indicativo operacionaliza essa dinâmica, como se pode observar neste parágrafo de “Bárbara”: “Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la.” (p. 39), ou neste de “A diáspora”: “Diadema quis retrucar, porém se arrependeu e afastou-se. Se não convencido, pelo menos impassível.” (p. 268).

O trabalho estético de Rubião, dessa maneira, se credencia como exemplo da “rapidez” e “exatidão” que Calvino defendeu em seu livro **Seis propostas para o próximo milênio**. Mais leve, veloz e condensada, a narrativa flui, ininterruptamente, adequando-se à tendência da contemporaneidade, destacada, assim, pelo crítico italiano: “Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento.” (CALVINO, 2007, p. 64).

Kafka procede de forma diferente. Enquanto em Rubião existe uma inclinação à redução e à brevidade do discurso, o autor de **O processo** optou por ampliar, gradativamente, o espaço da sua escrita. Conforme já foi salientado, o autor começou com a simplicidade dos aforismos e dos pequenos contos, passou pelas novelas até atingir um romance da magnitude de **O castelo**. A velocidade, hegemônica no enredo muriliano, em Kafka desacelera-se. Não há a mobilidade que caracteriza as tramas tradicionais. Para Carvalhal não há propriamente,

em Kafka, um enredo; o que existe é “mais uma atmosfera e um clima.” (CARVALHAL et al, 1973, p. 31).

Nas obras kafkianas mais sucintas do recorte deste trabalho, as novelas **A metamorfose** e **Na colônia penal**, percebe-se uma flagrante diferença em relação aos contos de Rubião. Neste, os diálogos travados pelos personagens são geralmente constituídos de frases curtas e períodos de sintaxe simplificada. Em Kafka, é recorrente a presença de diálogos cujas falas são marcadas pela presença de um grande número de períodos. Como exemplo, pode-se mencionar uma fala de Gregor ao gerente em **A metamorfose**, elaborada em dezoito períodos, sendo que alguns deles se revelam complexos, como este:

O senhor sabe muito bem que o caixeiro viajante, que fica quase o ano inteiro fora da firma, pode assim se tornar facilmente vítima de mexericos, casualidades e queixas infundadas, contra as quais é completamente impossível se defender, uma vez que na maioria das vezes ele não fica sabendo delas e só o faz quando, exausto, termina uma viagem e já em casa sente na própria carne as consequências nefastas cujas origens não podem mais ser descobertas. (KAFKA, 2000a, p. 26).

Em **Na colônia penal** a situação é a mesma. O oficial tagarela não é nem um pouco parcimonioso no seu diálogo com o explorador, o visitante da sinistra colônia. Uma de suas falas se estrutura em vinte e três períodos, sendo que a maioria deles é formada por períodos compostos. Nessa verborragia do militar, o explorador, seu interlocutor, é reduzido, às vezes, à condição de narratário. Nesta passagem tal situação é perceptível, sem que se passe despercebido o humor kafkiano: “O senhor já ouviu falar do nosso antigo comandante? Não? Bem, não estou falando demais quando digo que a instalação de toda a colônia penal é obra sua.” (KAFKA, 1998a, p. 31).

A recorrência de períodos de sintaxe complexa na fala dos personagens, verificada em **A metamorfose**, também é flagrante em **Na colônia penal**. Para ilustrar, pode-se recortar esta passagem:

Antigamente era o comandante que costumava dá-las, mas o novo furtou-se a esse dever de honra; que ele no entanto, a um visitante tão ilustre – o explorador tentou repelir a homenagem com ambas as mãos, mas o oficial insistiu na expressão –, que a um visitante tão ilustre ele não informe nem mesmo sobre a forma da sentença, é outra inovação que – [...] (KAFKA, 1998a, p. 35).

Na sequência, retirado também do longo discurso do oficial, outro período exemplifica bem essa tendência que retarda o movimento da narrativa:

Se não for diretamente perguntado, não deve de modo algum se pronunciar; mas suas declarações precisam ser breves e indefinidas; as pessoas devem perceber que lhe é difícil falar sobre esse assunto, que o senhor está amargurado, que caso devesse falar abertamente irromperia em claras imprecações. (KAFKA, 1998a, p. 55).

Especialmente, em **A metamorfose**, há um momento em que os mencionados diálogos sofrem uma redução. Isso ocorre porque o personagem principal, Gregor, transformado em inseto, é condenado à incomunicabilidade. Mas tal fenômeno não altera o ritmo do texto, notadamente mais vagaroso que as histórias de Murilo Rubião. No lugar das conversas alternadas, preenchidas por longas manifestações orais, o texto apresenta reflexões de Gregor, em forma de solilóquios cuja estrutura sintática mantém o padrão verificado em muitos dos diálogos. Em síntese, a estrutura em geral dos períodos kafkianos se faz por meio de uma sintaxe bem mais complexa do que a que se verifica na ficção muriliana, notadamente mais leve e mais simples.

Outro fator que demonstra a menor mobilidade do relato é a paragrafação kafkiana. No escritor tcheco, o tópico frasal de cada parágrafo, em geral, é mais desenvolvido do que em Rubião. Há uma tendência em Kafka em expandir o discurso. Assim, seus parágrafos são mais densos, enquanto que os murilianos são mais enxutos.

Nas novelas kafkianas em análise, é oportuno pontuar, não há cortes cinematográficos como aqueles que ocorrem em “O pirotécnico Zacarias.” E, além disso, suas descrições, em geral, são mais extensas, como esta na abertura de **Na colônia penal**:

Pelo menos aqui no pequeno vale, profundo e arenoso, cercado de encostas nuas por todos os lados, estavam presentes, além do oficial e do explorador, apenas o condenado, uma pessoa de ar estúpido, boca larga, cabelo e rosto em desalinho, e um soldado que segurava a pesada corrente de onde partiam as correntes menores, com as quais o condenado estava agrilhado pelos pulsos e cotovelos bem como pelo pescoço e que também se uniam umas às outras por cadeias de ligação. Aliás o condenado parecia de uma sujeição tão canina que a impressão que dava era a de que se poderia deixá-lo vagar livremente pelas encostas, sendo preciso apenas que se assobiasse no começo da execução para que ele viesse. (KAFKA, 1998a, p. 29-30).

Esse autêntico quadro pintado pela poética kafkiana ilustra bem a sua cadência narrativa. Em outra passagem da novela, o oficial, em sua prolongada explicação sobre o funcionamento do aparelho, numa de suas intervenções verbais, faz uso de vinte e três períodos.

Nesse ritmo também, assim se desenha a figura paterna de Gregor em **A metamorfose**:

Agora porém ele estava muito ereto, vestido com um uniforme azul justo, de botões dourados, como usam os contínuos de instituições bancárias; sobre o colarinho alto e duro do casaco se desdobrava o forte queixo duplo; sob as sobranceiras cerradas os olhos escuros emitiam olhares vívidos e atentos; o cabelo branco, outrora desgrenhado, estava penteado com uma risca escrupulosamente exata e luzidia. (KAFKA, 2000a, p. 56).

Em Rubião, descrições desenvolvidas como essas são mais escassas. Normalmente, suas descrições são breves, sem prejuízo, no entanto, da expressividade. Esporadicamente elas se alongam, como esta sobre a personagem Elisa, do conto homônimo:

Bela, mesma no desencanto, no seu meio-sorriso. Alta, a pele clara, de um branco pálido, quase transparente, e uma magreza que acusava profundo abatimento. Os olhos eram castanhos, mas não desejo falar deles. Jamais me abandonaram. (p. 48)

Na mesma dimensão, pode-se também registrar a que o narrador faz da personagem Marina, no antepenúltimo parágrafo do conto “Marina, a Intangível”. Estabelecendo uma analogia entre a linguagem literária e a fílmica (ou televisiva), resguardadas as adequadas proporções, pode-se dizer que enquanto as novelas kafkianas incorporam o ritmo de uma telenovela brasileira, os contos de Murilo Rubião seguem a mobilidade do moderno cinema americano.

Como já foi destacado, à medida que Kafka amadurecia na literatura, aumentava o espaço para o seu processo verbal. O romance, inegavelmente, representou o último estágio dessa evolução. Nesse gênero, como era de se esperar, o escritor amplia o grau de sua lentidão narrativa. O enredo, inquestionavelmente, não se sobrepõe aos tipos ou personagens criados por Kafka. São seus discursos que prevalecem ao longo da obra. Em **O processo**, o personagem Dr. Huld, advogado de Joseph K., em conversa com o mesmo, não poupa o vocabulário ao explicar o funcionamento da justiça. Sua acentuada exposição oral, assim, é resumida pelo próprio narrador, Joseph K.: “O doutor Huld era inesgotável nestes ou em idênticos discursos que repetia em cada uma das visitas que K. lhe fazia.” (KAFKA, 2006b, p. 153). Titorelli, explicando a K. sobre o mesmo tema, faz um trabalho similar, e, como o assunto era processo judicial, sua fala se transforma num autêntico depoimento. Em um só fôlego, sobre a natureza das absolvições, produz um texto de quinze períodos, sendo alguns de complexa estrutura. Ao final da sua dilatada exposição, a ironia é patente, como é normal em Kafka. Ao despedir-se de Joseph K. declara: “[...] Lamento-o muito. Ter-lhe-ia dito ainda muitas coisas. Tive de me constranger a abreviar muito minha exposição.” (KAFKA, 2006b, p. 187).

Em **O castelo**, uma de suas últimas obras, o autor aperfeiçoa o recurso. As intervenções verbais dos personagens se tornam cada vez mais amplas. Não há propriamente diálogos, como ocorrem normalmente nos contos de Rubião ou até mesmo em vários momentos nas novelas kafkianas; há autênticas exposições em que o emissor as desenvolve sob a forma de um relato cuja extensão trava o fluxo narrativo. O prefeito ao discorrer sobre a burocracia do castelo, em apenas uma fala, confusa e ininterrupta, constrói um texto maçante de vinte e um períodos, predominantemente complexos sintaticamente. De estrutura parecida, são as explicações do secretário Bürgel ao próprio K. sobre a dinâmica administrativa.

A criada de quarto Pepi vive na invisibilidade social, mas seu discurso reluz no tecido narrativo de **O castelo**. Seu longo extravasamento, mais monólogo do que diálogo, tendo o solitário K. como ouvinte, ocupa um significativo espaço no final do romance. O suposto colóquio entre Frieda e K., ocorrido após a ruptura do relacionamento entre eles, transforma-se num debate sobre a sua própria crise conjugal, pautado por acentuadas argumentações e contra-argumentações.

Vários personagens kafkianos revelam, assim, uma propensão à fala, ou mais do que isso, ao desabafo. Reiterando o viés autobiográfico da obra em pauta, os personagens falantes parecem espelhar a atitude compulsiva de expressão do próprio autor, que foi capaz de escrever a novela **O veredicto** “de um só fôlego, na noite de 22 para 23 de setembro de 1912, das dez da noite às seis da manhã.” (CARONE, 1998, p. 75-76), além de, em apenas seis meses, ter construído a monumental obra **O castelo**.

Em proporção inversa produziu-se a literatura de Murilo Rubião, o qual, segundo Andrade (1999), gastou vários anos, por exemplo, na reescrita do conto “A diáspora”, embora deva levar-se em consideração a perda do original pronto dessa narrativa pelo autor, o que provocou, inevitavelmente, a demora na sua publicação.

Em relação a Kafka, este se extravasava e se preenchia por meio da escrita; seus “heróis”, sobretudo em **O castelo**, por meio da oralidade. Além da sua robusta produção literária, o autor tcheco escreveu também muitas cartas. No seu namoro, por exemplo, com Milena Jesenská, não restringia o verbo, uma vez que “os dois se escreviam pelo menos uma carta diária [...]” (PAWEL, 1986, p. 387).

Ainda em relação a **O castelo**, uma de suas “heroínas” mais loquazes é a personagem Olga. Na passagem que abre o capítulo vinte, “Planos de Olga.”, em conversa com K., a referida personagem produz um dos seus extensos relatos, discorrendo sobre a “culpa” da sua família, sua relação com os criados da aldeia e sobre o funcionamento da administração do castelo. O autêntico “depoimento” cuja audiência era apenas K. é marcado pela contradição e

monotonia, o que o torna ainda mais cansativo. Para se ter uma dimensão precisa da exposição, essa manifestação oral, sem sofrer qualquer bloqueio do seu interlocutor, ocupa um tempo discursivo superior à maioria dos contos de Murilo Rubião.

Adorno, sobre a prosa kafkiana, chegou a dizer que “entre as falhas evidentes de seus grandes romances, a mais sensível é a da monotonia.” (1998, p. 8). Indubitavelmente, essa crítica traduz o efeito das fatigantes e monótonas manifestações verbais dos diversos personagens, capazes de exaurir, simultaneamente, o ouvinte fictício e o próprio leitor empírico. Este, porém, atento à ironia kafkiana, pode depreender que tal situação representa mais um ardil do autor, capaz de associar a forma ao conteúdo. Desenvolvida no ambiente tedioso e opressivo da burocracia e da administração, a loquacidade extenuante e supostamente estéril de determinados personagens pode ser o reflexo desse contexto cansativo e irracional. Além disso, não se pode desprezar a ideia de que a escrita kafkiana procura registrar, de forma autêntica, a oralidade dos seus personagens, sujeita a repetições enfadonhas e a incongruências semânticas.

3 O MATIZ EXPRESSIONISTA

O período correspondente à passagem do século XIX para o século XX é marcado por importantes acontecimentos em diversos setores da atividade humana. A ciência e a tecnologia impõem avanços significativos que promovem a industrialização e o progresso econômico, responsável por um estado de conforto e bem-estar. No entanto, essa condição positiva não atinge o conjunto da sociedade, uma vez que a euforia gerada pelo mencionado progresso contempla apenas poucos segmentos da sociedade. Milhões de pessoas, em especial da classe proletária, viviam insatisfeitas à margem do processo. Decorrente disso emerge uma tensão entre trabalhadores e detentores dos meios de produção.

Nesse ambiente conflituoso, questiona-se a existência do sentimento humano na civilização industrial e constata-se um descompasso entre as propostas da razão moderna e a realidade, tal como ela se apresentava de fato. Esse problema estava no pensamento de vários expoentes da filosofia contemporânea, como Karl Marx, Arthur Schopenhauer e Sören Kierkegaard.

Ainda no âmbito filosófico, nesse período não se pode ignorar o bombardeio sofrido pela noção de sujeito até então hegemônica na cultura ocidental. Diversas correntes filosóficas desconstruíram a ideia de indivisibilidade, de unicidade do ser humano e da noção de que ele tinha, por meio da razão, o controle de si mesmo e de sua história. O homem, na visão de Marx, seria senhor das suas ações, mediante certas condições socioeconômicas; na concepção de Freud, atitudes humanas fugiam do controle da racionalidade e se submetiam ao seu inconsciente, enquanto que com base na linguística o ser humano se revelava submisso em relação à linguagem. Dessa forma, “o homem uno, indivisível, senhor de sua identidade, é substituído pelo homem múltiplo, fragmentado, que não sabe exatamente quem é.” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 24). Tradicionais conceitos de verdade e validade são relativizados. Em consequência disso, um estado de grande insegurança em relação a referências cerca esse momento de transição.

Nessa atmosfera, surgiram na Europa as tendências artísticas, conhecidas como vanguardas. Cada uma tinha suas peculiaridades, no entanto elas se aproximavam em relação ao sentimento de liberdade de criação, à proposta de rejeição dos padrões e concepções do passado e também em relação à ideia de expressão da interioridade, ancorada num determinado irracionalismo. Tais movimentos, em função de seu posicionamento radical de

ruptura, representaram, seguramente, o processo de maior transformação da arte de um modo geral, que resultou na fase chamada de modernidade.

Entre esses movimentos vanguardistas, este trabalho, com o propósito de diálogo com a obra de Murilo Rubião e a de Franz Kafka, coloca em destaque o Expressionismo, que elege a imagem do ser humano, inserida num universo em crise, como centro do seu pensamento. Em sintonia com isso, o filósofo alemão Ernst Bloch, enfaticamente, assinala que o Expressionismo “estava orientado ao humanismo, procurava quase exclusivamente o humano e a forma de expressão de seu incógnito.” (BLOCH, 1998, p. 182). Nessa perspectiva, “os expressionistas tentaram despertar o humano no homem.” (PINTHUS apud NAZÁRIO, 2002, p. 652-653).

A vanguarda, assim, se opunha de forma veemente ao mundo de relações petrificadas. Sua temática preferida gravita em torno da cidade desumana e desvairada, do homem destituído de sentimento, do desamparo e da solidão, da morte, do espectro da guerra, da ressurreição de um novo homem, a partir da concepção de um novo mundo.

O Expressionismo surgiu no final do século XIX, viveu seu apogeu nos anos entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Como estilo, a mencionada vanguarda fenece, nos anos 1930, com a ascensão do Nazismo na Alemanha. Sua influência, no entanto, jamais sucumbiu. Alice Brill lembra que “o Expressionismo alemão conservou-se na arte moderna internacional como elemento vivo, desde meados do século XX.” (2002, p. 448).

A referida vanguarda, nos anos antecedentes à Primeira Guerra, ficou restrita à pintura e à literatura. Depois do referido conflito, amplia seu raio de influência, firmando-se muito mais como movimento do que escola, uma vez que, segundo Gonçalves, “se movimenta em várias direções, atuando em todas as formas de manifestações artísticas e em todas as formas de expressões comunicacionais [...]”. (2002, p. 686).

Mais do que uma vertente estética, o Expressionismo representou uma nova forma de ver e sentir o mundo, valorizando todo o potencial linguístico, o que nos faz lembrar a poeticidade da linguagem do fantástico, em função da sua capacidade de exploração da densidade do signo. Tal aproveitamento revela a influência de Nietzsche, filósofo e filólogo de formação, cuja escrita explora a pluridimensionalidade expressiva da linguagem.

Nessa maneira diferente de ler a realidade, há uma ênfase ao sujeito. Por meio dessa ótica, o princípio fundamental do Expressionismo

é apresentar uma visão subjetiva do mundo, na qual a representação dos sentimentos humanos prepondera sobre as impressões do real. Em outras palavras, o observador tem preponderância sobre o observado. (D'AMBRÓSIO, 2002, p. 103).

O sujeito criador, assim, sobrepõe-se ao referente. Não se fotografa mais o objeto, este é impresso na oficina interior do artista.

O sujeito, nessa nova estética, sofre uma reconfiguração, resultado do abalo que seu significado sofreu pela ação do pensamento filosófico inovador, salientado anteriormente. O indivíduo não se mostra mais racional, autônomo, com absoluto controle de seus atos. A irracionalidade e a fragmentação se sobrepõem à razão, que entra em descrédito.

3.1 O Expressionismo na pintura e na literatura

O Expressionismo entra em cena, começando pela pintura, a partir dos cinco anos finais do século XIX e vive seu primeiro período até as vésperas da Primeira Guerra Mundial. Começou como uma reação à estética impressionista, caracterizada pela valorização do sensorial. No Impressionismo, o ato criador movimentava-se a partir do mundo exterior para o mundo interior. Como já se comentou, no Expressionismo, a ação se inverte: o movimento de criação sai da interioridade do artista em direção ao universo externo.

Na sua fase inicial, antes da Primeira Guerra, o Expressionismo se distinguia como uma vanguarda europeia. Chamou-se, inicialmente, de expressionista a pintura do holandês Van Gogh e a dos franceses Henri Matisse e Paul Cézanne. Em suas telas, a objetividade e o sensorial perderam força, e a expressividade sobressaiu.

Ao transformar os elementos naturais em figuras geométricas, como cilindros, cones e esferas, Cézanne (1839-1906), por exemplo, rompe com o padrão de recriação da realidade, segundo uma leitura sensorial. Já na França de 1870, ele era considerado subversivo, uma vez que rompeu com a visão estereotipada de que a obra de arte tinha de ser uma cópia da realidade. Ultrapassando esse conceito da mera reprodução, Cézanne se preocupava em interpretar a realidade circundante, redimensionando a realidade do objeto, infringindo o estatuto da objetividade tradicional. Seus quadros, em sua maioria, realçando a subjetividade, transmitem a emotividade que tanto marcou o Expressionismo.

Ainda como importantes referências desse processo inaugural, não se podem negligenciar os quadros do norueguês Edvard Munch, já destacado neste trabalho, cujas imagens de angústia, solidão e incomunicabilidade, tornaram-se ícones do Expressionismo. Seu olhar, expresso nas suas telas, transpunha os limites da leitura fundamentada nos critérios

da tradicional verossimilhança. Assim, é capaz de revelar aquilo que é imperceptível numa leitura superficial da realidade. Munch tinha a capacidade de sentir “o inusitado, o estranho e o secreto no cotidiano.” (BRILL, 2002, p. 395).

Nesse trabalho precursor, relevante, além de impactante, deve-se ressaltar também a obra do belga James Ensor, ²⁹ famoso pelos seus desenhos e pinturas de máscaras e multidões que utilizou como crítica social. Já em 1889, Ensor expõe sua obra-prima, **Entrada de Cristo em Bruxelas**, em que rostos humanos são substituídos por máscaras de carnaval. Em evidência, a hipocrisia do homem, transformado em ator caricato. A arte do pintor belga, apresentando uma visão grotesca da humanidade, traduz uma crise por que passa o homem que se distingue como uma mera representação de um mundo estruturado em aparências e máscaras.

O Expressionismo, portanto, não começou em território germânico, mas foi este o espaço geográfico em que ele mais prosperou. A Alemanha tornou-se o maior núcleo difusor da estética expressionista. Após a Primeira Guerra, inclusive, o movimento em destaque se caracterizou mais como alemão do que propriamente europeu tal a sua efervescência em polos culturais como Berlim e Dresden. Em função dessa intensa fecundação artística em contexto germânico, o movimento absorve a identidade do país. Teles chegou a dizer que “o Expressionismo correspondeu a um estado de espírito culturalmente alemão.” (TELES, 1976, p. 99).

Nesse trabalho de catálise do Expressionismo, criou-se O *Die Brücke* (a ponte), primeiro grupo expressionista alemão, que recusava a técnica tradicional da imitação da natureza. Na estética expressionista, a expressividade anímica era mediada pelo sentimento. Em decorrência disso, a arte revela sua natureza subjetiva e sugestiva, e a deformação se estabelece como meio pictórico.

Essa deformação, é válido assinalar, não se opõe ao realismo, nem é expressão caricata do mesmo. Segundo França, ela “é a beleza que passa da dimensão do ideal para a do real, carregando a ambiguidade do belo-horrível [...]” (2002, p. 129). Reafirmando a subjetividade, o Expressionismo produz um Romantismo pelo avesso. Este doura a realidade; aquele o deforma. E, assim, o conceito de belo, intrínseco à arte tradicional, perde o seu *status*.

A natureza revolucionária da corrente vanguardista se destaca. “Em nenhum movimento anterior a ele a forma encontrou uma coragem de ser forma tão profundamente

²⁹ **Pintura - A Entrada de Cristo em Bruxelas**, a obra-prima do pintor belga James Ensor, um dos principais precursores do Expressionismo e do Surrealismo. Disponível em: <<http://noblat.oglobo.globo.com/noticias/noticia/2008/02/pintura-entrada-de-cristo-em-bruxelas-de-james-ensor-91110.html>> Acesso em: 1º de abril de 2017.

sem pedir desculpas às referências do mundo.” (GONÇALVES, 2002, p. 680). E o filósofo Ernst Bloch ressalta a grandeza da nova estética: “[...], o Expressionismo, sim, marcou todo verdadeiro artista; mesmo o Surrealismo seria um seu prolongamento direto.” (BLOCH apud NAZÁRIO, 2002, p. 657).

Mais tarde surge outro grupo na Alemanha, o *Der Blaue Reiter* (o piloto azul), que defende a criação de um novo conjunto de regras para a pintura para que ela pudesse representar legitimamente a expressão do universo interior dos artistas. O pensamento do próprio Edvard Munch sobre sua própria técnica endossa tal direcionamento: “Na realidade, a minha arte é uma confissão feita de minha própria e livre vontade, uma tentativa de tornar clara a minha própria noção da Vida [...]” (MUNCH apud BISCHOFF, 2006, p. 42).

Ambos, *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*, no campo temático, se mostraram contrários ao processo excessivo da industrialização, que se revelava prejudicial ao trabalho humano, além de provocar o empobrecimento da classe operária. E o Expressionismo, nessa perspectiva, assume uma natureza de engajamento, repudiando a fome, a miséria e os valores da classe burguesa.

Como forma de contestação ao referido segmento social,

a partir de 1910, nu e paisagem se juntam num motivo único: pessoas na paisagem significam liberdade de restrições sociais, o homem se torna parte da natureza, ou seja, liberdade corporal do Eros – em oposição aos conceitos restritivos da moral burguesa. (BRILL, 2002, p. 399).

Ainda dentro do plano semântico, a estética expressionista prestigiou o gosto pelo patético, sombrio e trágico. Pelo mecanismo da deformação, distorcia intencionalmente as imagens, reflexos da dor e da angústia humana. O quadro de desolação, associado ao desamparo, pintado pelos artistas da vanguarda em destaque, parece antever a grande tragédia mundial de 1914. Para Gonçalves, “a primeira geração expressionista caracterizou-se, historicamente, por certo princípio de captação ou profetização da iminência da Primeira Guerra Mundial.” (2002, p. 706).

Ainda no período em que antecede o referido conflito, o Expressionismo chegou à literatura. O perfil combativo da pintura repercute na prosa, no texto dramático e nos versos. Na prosa expressionista, rejeita-se a realidade, entendida como desprovida de sentido ou como um sistema altamente opressor. O caráter demolidor das tradições e de seus princípios é reafirmado, tanto no plano estético quanto no ético.

Sua linguagem assume, em vários instantes, um caráter mais intenso, conciso e preciso. Em outras circunstâncias se expressa em hipérboles retóricas, fugindo das formas

estereotipadas da tradição. Assim, segundo Fleischer, “a harmonia é abolida em favor da dissonância e, em seu lugar, predomina a fascinação pelo insólito, pelo incomum e pelo enigmático.” (2002, p. 146). O Expressionismo revoga as cláusulas do estatuto burguês, processando a substituição das regras da causalidade, referendadas pela lógica e pela razão. Em lugar delas, institui a associação livre e dinâmica de imagens que traduzem a fragmentação e a inexistência de sentido.

Sob essa perspectiva, a narrativa expressionista, por meio da subjetividade de um personagem, anula a fronteira entre o mundo exterior e o interior. Nessa dissolução de limites entre o físico e o psíquico, desenvolve-se o discurso fantástico. Narrativas, como **Assassinato de uma margarida**, de Alfred Döblin, **O louco e o ladrão**, de Georg Heym, e **A metamorfose** e **A sentença**, de Franz Kafka, ilustram tal procedimento estético, que desobedece à lógica da objetividade.

A primeira geração dos dramaturgos expressionistas também rompe com a visão objetiva, uma vez que define uma forma de representação em que o sentimento da realidade sobrepõe-se à observação da realidade. Segundo Fernandes, “a subjetividade recria interiormente os objetos e os transforma em imagem destinada a traduzir as mais intensas vibrações da alma.” (2002, p. 223). Consolida-se, pois, a supremacia do sujeito em relação ao objeto.

Essa subjetividade do texto dramático é realçada por uma intensa atividade monológica. Revigora-se o individualismo romântico, uma vez que é na consciência do protagonista que a ação dramática é centralizada. Todavia o indivíduo não possui a excepcionalidade do protagonista romântico, nem se vincula a elementos nacionalistas ou regionalistas. Apresenta-se, segundo Lima (2002), como um “substrato humano e vitalista”, que luta através de sua consciência individual para se libertar das regras impostas pela civilização aos desejos e às pulsões.

Esse aspecto acaba aproximando psicanálise e Expressionismo, uma vez que ambos se posicionam contra mecanismos de controle social e de aprisionamento dos sujeitos, cujos efeitos impõem permanentemente uma situação de insatisfação e de incompletude. Tanto psicanálise quanto Expressionismo realçam o drama dos indivíduos em função de sua exclusão nesse mundo da condição de agente.

Esse espírito rebelde acaba encontrando apoio, naturalmente, na juventude. A família, representada pela autoridade paterna, se estabelece como trincheira que resiste à luta dos jovens por uma vida plena, sem restrições ao prazer. Instaura-se o confronto entre gerações que o drama expressionista tematiza. Nesse conflito, segundo Lima,

há um princípio insurgente do novo contra o velho, do instinto contra a norma, do dionisíaco contra o apolíneo, que, ao entrelaçar-se dramaticamente nas motivações dos protagonistas, extravasa o campo restrito da personalidade e se projeta sobre a ideia de civilização. (2002, p. 198).

O ator e diretor Benjamin Franklin Wedekind (1864-1918), considerado o grande precursor da dramaturgia expressionista, em suas apresentações ainda em 1898, já encenava a atitude de revolta contra as instituições burguesas e exaltava o sexo como força de subversão social.

Nesse espírito de insubordinação, merecem destaque as peças do dramaturgo alemão Georg Kaiser (1878-1945), cujos protagonistas, inspirados na filosofia de Nietzsche, lutam para atingir uma vida completa em que possam usufruir do êxtase dionisíaco. O drama de Kaiser, em sintonia com o pensamento do filósofo conterrâneo, reivindicava um homem capaz de viver a plenitude da vida, livre das normas institucionais.

Pode-se dizer, pois, que há no Expressionismo um perfil antiautoritário. A vanguarda, além do combate ao pai, às autoridades e aos seus respectivos regimes opressivos, se opunha radicalmente ao militarismo, ao nacionalismo e ao racismo. Em consequência disso, seus artistas foram os mais perseguidos pelos comunistas e, principalmente, pelos nazistas.

Na poesia, também há uma ênfase à liberdade, a partir do plano formal. A imposição do uso sistemático de rimas, da musicalidade e da organização das estrofes perde o valor. As palavras, gozando de maior autonomia, disseminadas pelos versos, traduzem os sentimentos profundos do poeta, num procedimento em que privilegia a ambiguidade, um dos parâmetros da poesia moderna, que se evidencia nestes versos do poema *Grodek* do austríaco Georg Trakl (1887-1914): “Ao entardecer, as florestas outonais / Ecoam de armas mortíferas, e as planícies douradas / E os lagos azuis, por sobre os quais rola [...]”³⁰ (LAGES, 2002, p. 169). Crepúsculo e outono, circunstâncias temporais marcadas pela indefinição, são, assim, termos ambíguos, inscritos no texto já em seu primeiro verso, que colocam a duplicidade semântica em cena.

Oportunamente, é válido registrar, é recorrente na poética expressionista a inserção de imagens crepusculares, sugerindo uma atmosfera melancólica que pesa sobre o eu-lírico. Como exemplo dessa tendência, o entardecer é o foco central do poema *Die Dämmerung* (O Crepúsculo) de Alfred Lichtenstein:

³⁰ Trad. João Barrento. Am Abend tönen die herbstlichen Wälder/ Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen / Und blaue Seen, darüber die Sonne [...].

O Crepúsculo

Um rapaz gordo brinca com um lago.
 O vento ficou preso em arvoredos.
 O céu, de ar tresnoitado e de tom vago.
 Parece que tirou pintura, a medo.

[...]

(Trad. João Barrento)

Os poetas, como os prosadores, redimensionam o real por meio da deformação. Em sua subjetividade, a natureza se transfigura. Refletindo o negativo contexto urbano, ela assume aspectos humanos, ou seja, se antropomorfiza, consolidando uma tendência já perceptível na pintura de Munch. Neste, a paisagem natural emite uma mensagem de natureza humana. Segundo Bischof, a linguagem visual de Munch “transformou a reprodução das cenas paisagísticas em paisagens da alma.” (2006, p. 85).

Nesse processo inovador, os recortes naturais se desvinculam de suas imagens comuns. Elementos tradicionais da natureza como lua, sol, estrelas, nuvens, que povoavam a poética marcada pelo lirismo tradicional, se reconfiguram e se transformam em imagens monstruosas e hostis.

No Expressionismo, a condição harmônica da natureza não prevalece. Isso demonstra que os expressionistas, em sua maioria, perdem a relação tranquila e afetiva com ela, situação já apontada na abertura deste trabalho. O espaço natural não representa mais nem consolo nem refúgio; ao contrário, com recorrência, representa ameaça: “Mas ao lado está à espreita, bruxuleante, lá nas alturas, / A lua venenosa, a obesa aranha da neblina.” Nestes versos, Alfred Lichstenstein apresenta uma visão da lua, totalmente diferente da configuração atribuída a ela, por exemplo, na poesia romântica. Oskar Kanehl não faz diferente em relação à antiga parceira e consoladora dos poetas. No seu poema “Pôr-do-sol”, a lua surge deteriorada, imersa num cenário catastrófico: “Do céu goteja um pus, lua.”

A natureza, assim, se despe de sua magnitude, esplendor e beleza, sendo incapaz de tematizar um cenário idílico. Ela se apresenta como o sintoma de mundo doentio, ameaçador. Georg Trakl, em seus versos alusivos à guerra, descreve os elementos naturais, em sintonia com o cenário catastrófico do conflito. A expressão hostil da natureza inclui até mesmo a própria entidade Divina:

[...]

Um sol sombrio; a noite abraça
 Guerreiros moribundos, o lamento selvagem
 Das suas bocas destroçadas.
 Mas, em silêncio, num fundo de salgueiros.
 Juntam-se nuvens rubras, onde um Deus irado habita;

E o sangue derramado; e frescura lunar;
 Todos os caminhos desembocam em negra podridão.
 [...]
 (Trad. João Barrento)

O conflito mundial atingiu fatalmente o Expressionismo. Mais de cinquenta por cento de pintores e poetas expressionistas sucumbiram tragicamente na guerra. Todavia o movimento não morreu; ao contrário, revitalizou-se. O conflito alimentou a vanguarda. Com ele, “ [...] o Expressionismo tornou-se programa: tornou-se expressão da necessidade humana, grito de um sofrimento sem limites e uma chamada por fraternidade e humanidade.” (RAABE apud MATTOS, 2002, p. 53-54)

O contexto trágico da Primeira Guerra Mundial repercutiu bastante nas obras expressionistas em geral. Esse aspecto obscuro da humanidade, presente nesse período, resulta em imagens caracterizadas pela sensação de medo e desespero. Traduzindo essa visão na arte pictórica, **O grito**, de Edvard Munch, abordado na abertura deste trabalho, é a mais famosa tela da época.

O ambiente angustiante e desumano, no entanto, não é construído apenas em situação de guerra. Segundo os expressionistas, o contexto dos grandes núcleos urbanos já favorecia a degradação humana e a precarização das relações afetivas. “Nessas cidades ‘sem alma’ o ser humano vê-se condenado a integrar-se na massa amorfa e anônima, e a viver em total solidão.” (FLEISCHER, 2002, p. 77). Berthold Viertel, em seu poema *Die Stadt* (A Cidade), assim, descreve a metrópole: “Digo que és o inferno dos infestados, / Cidade que foi construída destituída de alma.” Dessa forma, além da guerra, a própria cidade se transforma num símbolo do apocalipse.

Sem poder refugiar-se para a natureza, que se revela incapaz de acolhimento, a cidade se torna o destino do qual o homem moderno não consegue escapar. Essa situação de prisão fatal e desumana é refletida em incontáveis textos de poetas expressionistas. Alfred Lichtenstein, Alfred Wolfenstein, Johannes Becher, Georg Heym são alguns nomes que desenvolveram essa temática, ao apresentarem a cidade como um “reino maldito”, impessoal e desumano.

Nesse espírito crítico, após a Primeira Guerra, prolifera bastante a literatura de manifesto. Kasimir Edschmid, em seu manifesto de 1918, tardio, mas ainda oportuno, consolida o caráter visionário e subjetivo do Expressionismo:

[...] o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura. Ele não colhe, ele procura. Agora não existe mais a cadeia dos fatos: fábricas, casas, doença,

prostitutas, gritaria e fome. Agora existe a visão disso. Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão do artista os atravessa para agarrar o que se encontra além deles. [...] ³¹

Com base nesse texto, os poetas expressionistas reafirmam a sua combatividade, propondo a derrubada do sistema do capital e denunciando a crise de um universo, destituído de sensibilidade humana.

Em peças produzidas, entre 1917 e 1920, Kaiser refuta a mecanização da segunda Revolução Industrial, responsável por desemprego e acumulação exacerbada de capital. Nesse contexto, constrói-se uma nova forma de determinismo econômico que massacra as individualidades. Refletindo esse processo de despersonalização, tema já abordado anteriormente, há uma tendência, especialmente no teatro, segundo Mattos (2002), à construção mais de tipos do que propriamente de indivíduos.

Em sua utopia, o dramaturgo alemão define que a concepção de um novo homem só seria possível através da recusa da civilização industrial. O mundo mecanizado dessa nova ordem inviabiliza a reconfiguração humana, capaz de restituir-lhe a alma.

É nesse período, no pós-guerra, que o Expressionismo se agiganta. Deixa de ser um simples movimento e se transforma numa revolução cultural. Nesse processo de expansão, o Expressionismo materializa uma tendência do final do século XIX e início do século XX, a da conjunção das artes. Além da pintura e da literatura, incluindo a dramaturgia, a estética se estende ao cinema, à dança, à música, à escultura, à arquitetura e até à moda.

3.2 O Expressionismo nas demais artes

O drama expressionista mudou o cinema. A forma de interpretação, a cenografia, a técnica de iluminação do teatro expressionista influenciaram a arte cinematográfica. Os filmes produzidos após a Primeira Guerra Mundial são sombrios, pessimistas e caracterizados por cenários fantasmagóricos, contrastes de luz e sombra e certa exacerbação no desempenho dos atores. E a reelaboração do real é construída para expressar conflitos internos dos personagens.

³¹ EDSCHMID, Kasimir. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p.111. (Fragmento).

O melhor exemplo do cinema expressionista foi o filme **O Gabinete de Dr. Caligari**, do diretor Robert Wiene, exibido inicialmente em Berlim em 1920. Nessa produção, vielas tortuosas e escuras, casas em ruína com portas de cunha e janelas oblíquas, são imagens de um cenário fantástico criado sob a ótica da deformação expressionista. Sua técnica não contraria nem um pouco o manifesto de Edschmid, de 1918. O filme de Wiene, grande sucesso da época, representou magistralmente o estilo.

Nessa estética, outras produções brilharam, sobretudo, durante os anos de 1920. Do cinema alemão pode-se mencionar **Nosferatu, uma sinfonia do Horror** (1922), de Friedrich Murnau, e **Metropolis** (1926), de Fritz Lang. Da produção norte-americana, pode-se fazer referência ao filme **O mágico** (*The magician*, 1926), de Rex Ingram.

Em geral, o cinema expressionista se desenvolve numa cenografia delirante em que as coisas não se apresentam por meio de uma visão superficial ou comum. Elas aparecem como um visionário as decodifica. A antropomorfização recorrente na poesia se repete no texto fílmico. Nele, segundo Nazário (2002), até os objetos mais banais possuem alma, e esta pode ser medonha.

Outro importante componente do filme expressionista é o entrelaçamento verbo-visual. A inserção de cada palavra no roteiro deve ser definida, conforme o valor da impressão visual que está destinada a produzir. Assim, a imagem expressionista, como uma construção poética, conquista a autonomia.

Como ocorreu nas demais artes, o domínio nazista acabou com o cinema expressionista na Alemanha a partir de 1933. Todavia sua influência sobreviveu. Suas técnicas e seus símbolos são perceptíveis em diferentes produções no decurso do século XX. Influenciam cineastas importantes em diferentes épocas, como Alfred Hitchcock, Alan Parker, Woody Allen, Francis Ford Coppola, dentre outros.

Nesse contexto de redirecionamento da expressão artística, surgiu a dança expressionista. Esta, como movimento revolucionário, rompe com a tradição, representada pelo balé clássico, caracterizado pela verticalidade corporal, harmonia e simetria. Ao refutar a dança tradicional, ela busca formas diferentes que privilegiam a liberdade da expressão corporal.

Essa reivindicação de maior flexibilidade para a dança ocorre num contexto em que as teorias freudianas contribuem para uma maior introspecção na mente do artista. Ao absorver tais formulações, a dança se torna um instrumento de expressão da subjetividade e da libertação do indivíduo de suas repressões. No seu trabalho de expressão da interioridade, a dança expressionista não se absteve de expor o aspecto mais obscuro do indivíduo, sua

fragilidade, seu desamparo. Isso se revela numa linguagem que abrange o corpo de forma integral.

Nesse universo da dança expressionista, a temática não foge do foco predominante da vanguarda. Aborda-se a celebração da vida e da morte, a presença das forças da natureza, além de aspectos da condição humana moderna, como angústia, solidão e vida mecanizada.

Um dos expoentes dessa nova linguagem do corpo foi a dançarina e coreógrafa alemã Mary Wigman. Para ela, a dança era expressão da interioridade humana. Dava importância acentuada ao gesto, frequentemente ligado ao improviso, usando, ainda, máscaras para realçar a expressividade do rosto. Seus movimentos, livres e espontâneos, se opunham à rigidez clássica, exibindo formas novas de movimentação sobre o palco. Seu desempenho rítmico procurava sempre ampliar o dinamismo do movimento.

O ritmo de Wigman celebra também o êxtase dionisíaco, presente na dramaturgia expressionista. Segundo Alberto Dallal (1975)³², a referida dançarina “foi tão radical que admitiu que sem êxtase não há dança e uniu o êxtase à forma.” (DALLAL apud SILVA, 2002, p. 319). A graciosidade, nesse processo, alia-se ao prazer. E, assim, o apolíneo integra-se ao dionisíaco.

Em relação a esse aspecto da integração, a dança expressionista, em geral, criou uma nova consciência da dimensão física do processo criativo. Desenvolveu, segundo Silva, “uma tendência ao processo metafórico de aproximação intersemiótica com as outras artes.” (2002, p.335). Dessa forma, fica evidente o diálogo entre as demais artes (cinema, teatro, música, pintura) e a arte do movimento, confirmando uma tendência do contexto histórico.

A dança expressionista também não escapou da perseguição nazista, mas sua influência persistiu. No decurso do século XX, a dança moderna evoluiu sem jamais se desvincular inteiramente da estética expressionista, que privilegia a individualização artística, capaz de estimular bailarinos e coreógrafos no desenvolvimento de estilos pessoais.

A música, a “magna arte”, expressão de Schopenhauer, também não ficou indiferente em relação à onda expressionista. O caráter subjetivo, peculiar ao movimento expressionista, na música se materializa na emotividade intensa. Para isso, o compositor insere em sua música seus sentimentos mais profundos, extremos e desesperados. E, assim, a obra se exprime numa dicção marcada pela exacerbação e pela melancolia.

A deformação expressionista, na música, é traduzida na atonalidade e na dissonância. No primeiro aspecto, a arte musical é desprovida de um centro tonal, não possuindo, portanto,

³² Alberto Dallal, *La Danza Moderna*, México. Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 17.

uma tonalidade preponderante. No segundo, a dissonância, a música se distingue como discordante e desarmônica.

Tais procedimentos transgridem os princípios básicos da música clássica, fundamentados na tonalidade, afinação e harmonia. A execução dessas novas técnicas foi uma forma que o músico expressionista encontrou para desvirtuar os ideais de beleza musical da tradição, sem deixar de sugerir o aspecto semântico da obra. Assim, a música dissonante, atonal, sugere a desarmonia do sujeito em relação ao mundo em crise. Reflete, indubitavelmente, a deterioração das relações do artista no contexto em que vive.

Nessa reorientação da música, o austríaco Arnold Schönberg criou em 1914 o dodecafonismo, uma técnica de composição baseada na escala dos doze sons (sete tons e cinco semitons) em que cada um deles tem a mesma função, formando novas séries ou escalas, com o livre emprego dos doze sons na escala cromática. Assim, rejeita-se a tonalidade como base da composição musical. O estágio evolutivo que sucede o dodecafonismo é o serialismo que, além das sequências de sons, produz séries também para ritmos e intensidades.

É oportuno lembrar que houve, em relação à música expressionista, um trabalho precursor. Como exemplo deste, pode-se mencionar a famosa ópera de Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, composta entre 1857 e 1859. Embora se destacasse pela tonalidade, a composição foi marcada também pela suspensão da harmonia. Sua partitura se constituiu, pois, num marco importante da música erudita moderna, uma vez que sinalizou a dissolução da tonalidade, cuja consequência foi o atonalismo expressionista do século XX.

Retornando às artes plásticas, faz-se oportuno registrar a presença do Expressionismo na escultura. Embora esta não tenha promovido o mesmo impacto que a pintura provocou no universo artístico, a escultura não deixou, no entanto, de contribuir para a riqueza e consistência do movimento vanguardista em discussão.

Wilhelm Lehmbruck e Ernst Barlach, renomados escultores expressionistas, segundo Mattos, revisaram os fundamentos para a criação da moderna escultura da Alemanha. A geração criada nesse espírito “veria não mais na busca de harmonia e de um ideal de beleza específico o fim último da arte, mas, sim, a expressão de sentimentos humanos universais.” (MATTOS, 2002, p. 464).

Em relação à temática, a escultura expressionista redirecionou o foco do artista. Em lugar da tendência tradicional de exaltação dos gloriosos e dos heróis, o trabalho artístico se incumbe de tematizar o oprimido. O escultor alemão Barlach, por exemplo, no

desenvolvimento temático de seus trabalhos, inseriu as figuras de camponeses e outras representações do povo.

A escultura expressionista também deu forma ao sentimento de desamparo e desespero do povo, diante das tragédias da época. *Der Gestürzte* (O Caído, 1915-1916), de Wilhelm Lehmbruck, tornou-se ícone do protesto contra a situação cataclísmica provocada pela guerra e do luto bastante penoso, em decorrência dela, presente no continente europeu. O grande conflito marcou também intensamente a produção escultórica de outros artistas, como Herbert Ferber e Alberto Giacometti.

A escultura expressionista, notadamente subjetiva, como as demais artes, jamais negou o seu perfil humanista. Além dos já mencionados, pode-se citar Käthe Kollwitz (1867-1945) que, influenciada por Barlach, desenvolveu uma escultura realista de fundo social e humanitário, pleno de dramatismo.

O homem esteve também no centro das preocupações dos arquitetos expressionistas. Como o expressionista viu a grande cidade como um verdadeiro “inferno”, um espaço favorável à fragilização acentuada das relações afetivas, era necessário, pois, que tal ambiente fosse radicalmente transformado para que se pudessem resgatar os valores humanitários.

Nessa perspectiva idealista, a arquitetura expressionista projeta a destruição da cidade e, em seu lugar, a construção de pequenas comunidades no espaço territorial. Como contraponto à tecnologia e a cidade massificadora, propõe-se, segundo Fernandes (2002, p. 488), “o mito da comunidade orgânica.” Como a música expressionista propôs a atonalidade para substituir a tonalidade tradicional, a arquitetura expressionista reivindica o comunitário para ocupar o lugar do urbano, massificador.

Propõe-se, dessa maneira, a extinção da metrópole, por entender que ela não se identifica mais com a tradicional cidade, espaço da memória coletiva. A nova cidade é o lugar do transitório, do evento. Diante do grande núcleo urbano, na visão de Fernandes (2002), os artistas, vinculados ao Expressionismo, evocam o estágio da humanidade em que natureza e homem conviviam pacificamente.

Assim, a proposta sugere a reidentificação com a natureza e a inspiração na edificação popular. Nessa visão utópica, questiona-se a relação arquitetura-indústria, idealizando um novo mundo em que homem e natureza possam reatar sua convivência harmoniosa.

Nessa reorganização do espaço, a perfeição e pureza do cristal, além da transparência do vidro, ganham relevo. A importância dada a esses elementos no projeto arquitetônico expressionista é resultado da influência de um ensaio publicado pelo escritor Paul Scheerbarth, em 1914, intitulado *Glasarchitektur* (Arquitetura de cristal). Neste, que foi o primeiro texto

teórico sobre o assunto, entre as inovações, defende a substituição do tijolo pelo cristal. A sua teoria é posta em prática pelo arquiteto alemão Bruno Taut na edificação do Pavilhão de Cristal da Exposição do *Deutscher Werkbund* na cidade de Colônia na Alemanha.

A exaltação do vidro por Scheerbart e por Taut tem uma natureza simbólica, uma vez que “sua transparência é vista como a alegoria de uma nova pureza coletiva, obtida pela rarefação da matéria. Simboliza, assim, a passagem do pesado para o leve e representa também a alegoria da liberação cósmica.” (FERNANDES, 2002b, p. 487). Dessa forma, exploram-se as possibilidades expressivas do vidro “como manifestação de um mundo utópico” e, por esse aspecto, é palpável a conexão entre a arquitetura de Taut e a poética expressionista.

Entre os arquitetos expressionistas, havia a ideia de melhoria da vida humana por meio da intervenção artística, fundamentada num socialismo romântico. Nessa orientação, criou-se em 1918, o “Novembergruppe”, grupo de artistas que acreditavam na melhoria social por meio dos estudos de arquitetura. Posteriormente, outros grupos foram criados sempre com essa proposta de reconstrução do espaço urbano, na perspectiva de torná-lo humano e comunitário.

Em síntese, a arquitetura expressionista, edificada por meio do sonho e da imaginação, notadamente utópica, julgando-se capaz de apresentar propostas para a criação de um novo mundo, se orienta pelos ideais de natureza humanitária e libertária. Como as demais manifestações artísticas visuais, a arquitetura, se não foi capaz efetivamente de transformar o mundo, ampliou e abrilhantou a estética expressionista.

Como já se falou, o Expressionismo extrapolou os limites de uma escola de arte, de um determinado estilo, transformou-se num movimento revolucionário ou até mesmo num determinado estado de espírito. Seu dinamismo é acentuado. O Expressionismo, em sua maneira diferente de ver o mundo repercute também na moda, influenciando, assim, a maneira de se vestir.

Para dar ênfase à subjetividade e à naturalidade, constroem-se modelos que reposicionam o corpo feminino. O desenho modelar é o da própria silhueta feminina e não o daqueles impostos pelo tradicional vestuário. A mulher se liberta de corpetes, espartilhos e outros componentes da vestimenta socialmente hegemônica e assume a autenticidade das linhas de seu corpo. A moda, assim, dava mais liberdade à movimentação do corpo, deixando que este se mostrasse como realmente ele era.

O *designer* austríaco Josef Hoffmann, em ensaio sobre o assunto, ainda em 1898, assinalava como a forma de vestir estava associada à construção da individualidade. Para ele,

a concepção de trajes não apenas servia para vestir as pessoas, mas também para fazer delas sujeitos. “A sua postulação era de que a moda deveria deixar de neutralizar o ‘eu’ para ser um dos seus meios de manifestação, talvez o mais expressivo.” (OLIVEIRA, 2002, p. 559).

Nessa reorientação da moda, estilistas como Emilie Flöge e Gustav Klimt desenharam vestidos capazes de criar um novo conceito de beleza e elegância, pautado pela busca da naturalidade e de uma liberdade numa dimensão cada vez maior. E, assim, como na arquitetura, reafirma-se o espírito reformista de reidentificação com a natureza, só que esta, agora, circunscrita ao próprio corpo humano.

Um estudo sobre a influência expressionista é praticamente inesgotável. Nenhuma arte ficou indiferente às formulações do Expressionismo. Sua revisão profunda de valores estéticos, além de éticos, sociais e espirituais acabou ocupando, indubitavelmente, o universo das linguagens artísticas. E esse espírito revolucionário incomodou bastante certas orientações políticas e artísticas.

Segundo Fleischer (2002), além da perseguição implacável aos artistas expressionistas, os nazistas fizeram arder, na noite de 10 de maio de 1933, em Berlim, uma imensa fogueira, abastecida por obras da estética em pauta. Os inúmeros trabalhos incinerados foram rotulados como “degenerados” pelos nazistas. Acreditaram que por meio de tais medidas radicais pudessem exterminar a vanguarda, como fizeram com milhões de judeus. Todavia, “um livro eliminado pelo fogo assemelha-se a uma fênix que, queimada, renasce rejuvenescida.” (RENN³³ apud FLEISCHER, 2002, p. 81).

Como movimento hegemônico de uma época o Expressionismo acabou, no entanto vários de seus traços se espalharam por diversos momentos na produção artística ao longo do século XX e até mesmo no início deste. Como a ave mitológica, o Expressionismo renasce a cada reconfiguração da arte que é capaz de dialogar com a expressividade que marcou a “geração fulgurante”, lembrando a caracterização feita pelo poeta e ensaísta alemão Gottfried Benn.³⁴

No Brasil, especialmente, antes mesmo da Semana de Arte Moderna, o Expressionismo ocupou espaço no cenário cultural. Como exemplos dessa realidade, podem

³³ Ludwig Renn, pseudônimo de Arnold Friedrich Vieth Von Golssenau (1889-1979), romancista alemão. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Ludwig-Renn>> Acesso em: 17 de abril de 2017.

³⁴ Gottfried Benn (1886-1956). Poeta expressionista alemão, juntamente com Trakl, um dos maiores do século. O seu visionarismo desesperado, o seu realismo agressivo e sarcástico, a sua concepção da poesia como única redenção (e momentânea) possível, exprimem-se em versos magnificentes que são, a muitos títulos, um retrato das contradições germânicas. Disponível em: <<https://www.fnac.pt/ia14512/Gottfried-Benn>> Acesso em: 14 de maio de 2017.

ser mencionadas as exposições de pintores como Lasar Segall, Anita Malfatti e Di Cavalcanti. Além delas, no primeiro livro de Mário Andrade, **Há uma gota de sangue em cada poema** (1917), é perceptível também a linguagem expressionista.

No primeiro momento do Modernismo brasileiro, após a Semana, o movimento se afirma. A estética da subjetivação e da deformação se manifesta no conjunto da arte nacional. Como exemplo dessa tendência, nas artes plásticas, em quadros de Tarsila do Amaral e de Cândido Portinari, em esculturas de Ernesto de Fiori e em gravuras de Oswaldo Goeldi. Na música, a estética expressionista se materializa nas primeiras composições experimentais da fase modernista de Heitor Villa-Lobos, nos projetos arquitetônicos de Flávio de Carvalho e também na literatura de Oswald de Andrade.

A chamada “arte degenerada” não se apaga nas gerações subsequentes do universo artístico brasileiro. Sua influência foi marcante. Ela permanece no transcurso do século XX, alcançando o limiar do século XXI. Durante o período, continuaram produzindo, dentro dos moldes expressionistas, artistas como Portinari, Tarsila, Goeldi e Flávio de Carvalho.

Nesse permanente diálogo com a estética expressionista no período mencionado, podem-se destacar trabalhos de outros artistas em diferentes linguagens artísticas. Segundo Nazário (2002,), a tradição do “expressionismo tropicalista” da Antropofagia continua em **Cobra Norato** (1937), livro de poesias de Raul Bopp. O sentimento peculiar no movimento expressionista se faz presente em outros importantes textos poéticos, como “A rosa de Hiroshima”, de Vinícius de Moraes, e “Morte do Leiteiro” e “Morte no Avião”, de Drummond, em seu tom dramático e apocalíptico. No campo das artes plásticas, é intensa a presença do Expressionismo, que, após a Segunda Guerra, influenciou toda uma geração de gravadores, como, por exemplo, Adir Botelho, Rubem Grillo e Anna Bella Geiger. Na dança, o Expressionismo se faz presente no espetáculo “Valsa para vinte velas” (1980), do coreógrafo Bill Viola.

Na dramaturgia, a apoteose da cena expressionista no Brasil ocorre em 1943 na apresentação da peça “Vestido de Noiva”, de Néelson Rodrigues. Exibida mais tarde na TV, em 1974, a peça alcança grande notoriedade por meio de uma brilhante interpretação de “Nathalia Thimberg, que tornou mais visíveis e explícitas as características expressionistas do teatro de Néelson Rodrigues.” (NAZÁRIO, 2002, p. 642).

Na prosa brasileira, em diversos momentos, há uma diversidade de obras que podem ser associadas à estética expressionista. Como exemplo, pode-se lembrar das distorções efetuadas por Lúcio Cardoso em suas novelas e romances e da sensibilidade expressionista presente na prosa de Afonso Schmidt. Além desses, não se podem negligenciar as

desfigurações fantásticas em autores como Elias José, Roberto Drummond e, principalmente, Murilo Rubião.

3.3 A deformação

A partir deste tópico, será abordada a afinidade da obra de Kafka e de Rubião com o Expressionismo, tendo como foco as linhas gerais da vanguarda. Ciente da heterogeneidade do Expressionismo, o trabalho não ficará, pois, preso a uma vertente específica do mesmo. A discussão, ora aberta, acabará sendo um desdobramento do segundo capítulo, uma vez que a relação dos autores com o Expressionismo não ocorrerá de maneira uniforme, dada a peculiaridade de cada escritor.

Em função da grande influência do Expressionismo na literatura, é plausível a idéia de que Kafka e Rubião não foram indiferentes em relação às técnicas expressionistas. O primeiro começou a escrever no período de efervescência das vanguardas. Nasceu e viveu em Praga, terceira cidade mais importante no contexto do Expressionismo, ficando atrás apenas de Berlim e Viena. Foi amigo do poeta expressionista Franz Werfel, de quem apreciou a obra. O segundo, Rubião, mesmo em circunstâncias históricas e geográficas diferentes, não deve ter ignorado a vanguarda. Sua poética, inserida no contexto dos desdobramentos estéticos da Semana de Arte Moderna, apresenta algumas afinidades com os procedimentos da arte expressionista. “Os recursos ficcionais dos quais Rubião lança mão para nos revelar as fissuras da realidade se aproximam da estética expressionista.” (BATALHA, 2013, p. 38). Arrigucci Jr também reconhece tal interlocução. Segundo ele, em Rubião há uma “deformação fantástica que, várias vezes, tende a aproximar a arte de Murilo de certas vertentes expressionistas e, com mais frequência ainda, de Kafka.” (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 163).

Como já foi discutido, o Expressionismo faz da deformação um método de trabalho. A partir de uma visão subjetiva, o artista altera e distorce a realidade aparente, revelando aspectos que são invisíveis por meio da ótica da objetividade. Por meio desse processo, segundo Gonçalves, o Expressionismo resgata “o avesso das coisas como forma de melhor conhecer o seu lado direito, que jamais será o mesmo.” (2002, p. 702). Essa forma de leitura

do mundo, expondo uma visão grotesca do físico e da mente humana, está presente nos versos de Albert Ehrenstein:³⁵

Sufrimento

Como estou atrelado
 À carroça de carvão da minha dor!
 Repelente como uma aranha
 Rasteja sobre mim o tempo.
 Cai-me o cabelo,
 Encanece-me a cabeça para o campo,
 Para lá do qual ceifa
 O último segador.
 O sono ensombra-me os ossos.
 Morri no sonho já,
 Erva nascia do meu crânio,
 De negra terra era a minha cabeça.

Num trecho do romance **Amar, verbo intransitivo**,³⁶ de Mário de Andrade, imagens distorcidas da realidade traduzem vivências humanas. Nele se registra o impacto da floresta da Tijuca em Fräulein Elza, personagem que é envolvida por sensações e impressões que modificam a maneira usual como árvores e montanhas são vistas. Contemplando o esplendor da natureza brasileira, a alemã a descreve de uma forma que altera o modo comum de percepção do cenário natural:

A luz delirava, apressada a um vago aviso da tarde. Era tal e tanta que embaçava de ouro a amplidão. Se via tudo de longe num halo que divinizava e afastava as coisas mais. Lassitude. No quiriri tecido de ruídos abafados, a cidade se movia pesada, lerda. O mar parava azul. [...]
 Fräulein botara os braços cruzados no parapeito de pedra, fincara o mento aí, nas carnes rijas. E se perdia. Os olhos dela pouco a pouco se fecharam, cega duma vez. A razão pouco a pouco escampou. Desapareceu por fim, escorraçada pela vida excessiva dos sentidos. Das partes profundas do ser lhe viam apelos vagos e decretos fracionados. Se misturavam animalidades e invenções geniais. [...] Adquirira enfim uma alma vegetal. (ANDRADE, 1992, p. 120).

Kafka e Rubião, assim, o fazem. Como os expressionistas, eles deformam, transformam, criam uma nova realidade. A objetividade, calcada na reprodução do real, se rarefaz. Em seu lugar, materializa-se a subjetividade, que privilegia o poder criativo da

³⁵ Albert Ehrenstein (1886—1950): escritor expressionista alemão, de ascendência judaica. Poema inserido no texto **Expressionismo**. Disponível em: < www.coladaweb.com/literatura/expressionismo > Acesso em: 14 de julho de 2017.

³⁶ Andrade, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**. 18. ed. Belo Horizonte: Vila Rica, 1992. p. 120. (Fragmento)

linguagem. Tal peculiaridade é reconhecida por Anatol Rosenfeld, ao analisar a obra kafkiana. Segundo o crítico, o autor de **A metamorfose**

apresenta um mundo “criado”, aparentemente de fraca tendência mimética com referência ao todo da realidade empírico-histórica. Apesar de neste universo terem entrado muitas “partículas reais” de uma riqueza extraordinária, e esquemas básicos da vida de Kafka, esses elementos foram manipulados segundo necessidades e obsessões expressivas. A imagem que surge é resultado de um processo de redução, acentuação unilateral, deformação. (1976, p. 230).

Günther Anders faz observação semelhante:

[...] Kafka *deslousa* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal. (2007, p. 15)

O próprio Kafka, quando indagado sobre a suposta estranheza em quadro de Picasso, ele respondeu: “Ele só acentua as deformidades que ainda não chegaram até nossa consciência.” (JANOUGH, 2008, p. 168). Ao que parece, sua ficção absorveu a técnica do pintor espanhol. Tal atitude se reafirma por meio da variedade de imagens grotescas espalhadas pelos seus romances e novelas em discussão.

Diversas passagens em **O processo** ilustram esse processo de desfiguração: os livros do exercício da magistratura que se transformam em desenhos obscenos ou em cadernos escolares; as estranhas janelas do quarto pintor Titorelli que sufocam Joseph K. e que este não consegue abri-las; a permanente penumbra que caracteriza o ambiente da casa do advogado Dr. Huld; a submissão exagerada do cliente deste, cuja figura lembra a de um cão aprisionado. Disforme também é o quadro em que pessoas, em salas da justiça, se reuniam num espaço que se caracterizava como intolerável.

Multidão de gente apertada [...] e dos mais diferentes tipos enchia uma sala, de proporções médias com duas janelas, rodeada, muito perto do teto, por uma galeria do mesmo modo completamente lotada, onde a gente somente encurvando se podia ficar ali com a cabeça e as costas coladas ao teto. (KAFKA, 2006b, p. 72).

Não menos bizarra é a cena retratada a seguir em que as pessoas tentam atenuar o exacerbado desconforto: “Muitos tinham levado coxins para colocar entre a cabeça e o teto a fim de não se ferir com este.” (KAFKA, 2006b, p. 74). Situação similar, Joseph K., protagonista do referido romance, registra numa divisão do banco em que trabalhava: “Na própria câmara,

porém, estavam de pé três homens, encurvados, porque o teto era muito baixo. Iluminava esse espaço uma vela posta sobre a estante.” (KAFKA, 2006b, p. 115).

Em **O castelo** flagra-se uma cena semelhante. Só que nesta, além do espaço, a própria postura dos personagens se revela incongruente. A extravagante imagem do funcionamento de uma repartição chama a atenção do discreto personagem Barnabás. Parodiando o crítico Arrigucci Jr (1981), a cena descongela o seu espanto:

o espaço dos funcionários é estreito, onde duas pessoas só podem passar uma pela outra se espremendo, e um espaço amplo, que é o das partes, dos espectadores, dos servidores, dos mensageiros. Sobre a escrivaninha estão abertos livros grandes, um ao lado do outro, e ao lado da maioria deles há funcionários em pé, que os leem. Mas eles não permanecem no mesmo livro, embora não troquem de livros, mas de lugares; para Barnabás o mais espantoso é como eles, nessa troca de lugares, precisam pensar uns aos outros ao passar, por causa justamente da estreiteza do espaço. Bem diante da escrivaninha se encontram mesinhas baixas, onde estão sentados escrevões que, se os funcionários querem, escrevem os ditados que lhes são apresentados. A maneira como isso acontece sempre espanta Barnabás. Não ocorre nenhuma ordem explícita do funcionário, nem o ditado é feito em voz alta, quase não se nota que está sendo ditado, ao contrário, o funcionário parece ler como antes, só que nesse lance ele ainda sussurra e o escrevão ouve. Muitas vezes o funcionário dita tão baixo que o escrevão, sentado, não consegue ouvir, aí ele precisa se levantar de um salto para captar o que é ditado, sentar-se rapidamente e escrever, depois saltar outra vez e assim por diante. Como é curioso! É quase incompreensível. (KAFKA, 2006a, p. 268).

Todavia, no mesmo romance, ninguém se assustava com o despacho de problemas administrativos pelos secretários no balcão de bebidas ou em quartos, “se possível durante as refeições; ou ainda na cama, antes de adormecer, ou logo de manhã, quando se levantavam cansados demais” (KAFKA, 2006a, p. 357); nem se fazia qualquer objeção às convocações do burocrata Erlanger em horas mortas.

Outras imagens, em **O castelo**, exibem as marcas da desfiguração. K., ao reencontrar seu ajudante Jeremias, surpreende-se ao vê-lo, exibindo traços físicos precoces : “Tinha o ar mais envelhecido, mais cansado, era mais enrugado [...] era lento, mancava um pouco, distintamente enfermiço.” (KAFKA, 2006a, p. 345). Indagado sobre sua súbita transformação, ele responde: “– Se estou só, a alegre juventude vai embora.” Dessa maneira, a solidão, incrivelmente, deteriora a aparência física do personagem. O caráter taciturno da esposa do prefeito é tão acentuado que ela se confunde com a penumbra: “Uma mulher silenciosa, quase uma sombra na luz crepuscular do quarto de janelas pequenas [...]” (KAFKA, 2006a, p. 93). A voz ouvida por K. ao telefone adquire uma dimensão suprarreal:

Do fone de ouvido saiu um zumbido que K. nunca antes tinha escutado ao telefonar. Era como se fosse o zumbido de inúmeras vozes infantis – mas não era também um zumbido e sim o canto de vozes distantes, extremamente distantes –, como se desse zumbido se formasse, de um modo completamente impossível, uma única voz, alta e

forte, que batesse no ouvido de tal modo que exigisse entrar mais fundo do que apenas no pobre ouvido. (KAFKA, 2006a, p. 37).

A linguagem hiperbólica redimensiona o acúmulo da inútil papelada do serviço burocrático do prefeito: “Obediente, juntando os processos nos braços, a mulher tirou tudo do armário para chegar aos papéis de baixo. Os papéis já cobriam a metade do quarto.” (KAFKA, 2006a, p. 96). A situação degradante das criadas de quarto, a qual atinge o limite do intolerável, assim, é descrita: “[...] o quarto inteiro das criadas na verdade não é nada mais que um grande armário com três gavetas –, ficam escutando junto à porta, se ajoelham e se abraçam angustiadas.” (KAFKA, 2006a, p. 430).

Segundo Garaudy, “Kafka é o oposto de um encantador, não transforma uma cabana em palácio, nem andrajos em vestidos de princesa.” (1966, p. 175). A transfiguração se faz no sentido inverso, na perspectiva de criação do grotesco. K., o protagonista do romance, ao visualizar de perto a torre do castelo, frustrou-se. A descrição revela a natureza deformada do campanário:

A torre aqui em cima – a única visível –, torre de uma moradia, como agora se via, talvez do corpo principal do castelo, era uma construção redonda e uniforme, em parte piedosamente coberta de hera, com janelas pequenas que agora cintilavam ao sol – havia nisso algo alucinado – e terminando numa espécie de terraço cujas ameias denteavam o céu azul, inseguras, irregulares, quebradiças como se desenhadas pela mão medrosa ou negligente de uma criança. (KAFKA, 2006a, p. 19)

Impressão semelhante ele já tivera em relação ao próprio castelo, quando se aproximou dele. A expectativa de uma edificação imponente se desfizera. Em seu lugar, “uma cidadezinha miserável, um aglomerado de casas de vila [...]” (KAFKA, 2006a, p. 18).

Nas novelas, construções idênticas ocorrem amiúde. Em **Na colônia penal**, a hierarquia militar, já comentada neste trabalho, adquire proporções absurdas, ao obrigar o soldado a se levantar a cada hora e fazer continência diante da porta do seu superior. É impactante também a imagem do sinistro aparelho, também já mencionado, que imprime aos condenados doze horas ininterruptas de tortura. Cenas que seguramente inscrevem o autor no universo da ficção fantástica, uma vez que as imagens produzem outro mundo que são essencialmente deste mundo mesmo. O exagero, instrumento no exercício da deformação, é usado pelo autor para que se perceba, em sua plenitude, a real extensão das mazelas da humanidade.

Em **A metamorfose** a deformação chega ao seu grau máximo. Não se altera, nem se exagera apenas a realidade, esta se transforma. A metamorfose, porém, não aniquila o real.

Esse tipo de deformação, segundo Barros ³⁷, realça “a intensidade daquilo que se busca retratar. Em suma, metamorfoseando-se a realidade, ainda assim ela não deixa de ser real.” (2017, p. 1). Por meio desse processo, privilegia-se a expressividade que é capaz de despertar uma consciência que supera a leitura superficial da realidade empírica.

Em Murilo Rubião, o referido procedimento se sentiu à vontade, não pediu licença à legislação vigente do mundo real. A técnica, como já se mencionou, integra a dinâmica artística autoral. As zoomorfizações, presentes nos contos “Alfredo” e “Teleco, o coelhinho” e comentadas anteriormente neste trabalho, ilustram o procedimento. Os autômatos de “Os comensais”, já citados, também exemplificam esse exercício transfigurador.

A linguagem hiperbólica, já mencionada, é um dos motores dessa oficina deformadora, recorrente na literatura expressionista. Segundo Gonçalves, “os escritores expressionistas [...], com suas predileções pelos estados extremos de tensão” (2002, p. 710), se revelaram propensos à hipérbole. Além dos recortes mencionados anteriormente, alusivos aos contos “O homem do boné cinzento”, “A armadilha”, “Agliaia” e “Bárbara”, podem-se registrar outros que, como os expressionistas, valorizam a pluridimensionalidade da linguagem. Em “A fila”, o comentário do personagem Damião para Pererico, em relação ao atendimento pelo gerente de uma empresa, supera qualquer expectativa orientada pelos princípios do bom senso:

– Não se entregue ao desespero, nem deixe de vir todos os dias à fábrica. O acaso ou uma inspiração feliz poderão remover os obstáculos. Siga o exemplo dos que há anos esperam confiantes, a vez de serem recebidos. (p. 204).

Espera esta que lembra a do camponês, na parábola “Diante da lei”, já mencionada, em **O processo**: “Ali passa o homem, sentado, dias e anos.” (KAKFA, 2006b, p. 239).

Por meio dessa mesma retórica, Rubião inicia o conto “Botão-de-Rosa”, mencionando uma gravidez coletiva: “Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas, Botão-de-Rosa sentiu que era um homem liquidado.” (p. 223). O trecho, uma espécie de clímax antecipado, que, curiosamente, se identifica formal e sintaticamente com a célebre abertura de **A metamorfose** de Kafka: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 2000a, p. 7). O mesmo recurso linguístico é perceptível

³⁷ BARROS, Luiz Ferri de. **Kafka, absurdo e realidade**. Artigo publicado em 1º. de setembro de 2015. Disponível em: <emporiododireito.com.br > Acesso em: 21 de julho de 2017.

em “O lodo”. Nesta narrativa, mesmo se recusando a continuar um tratamento com o analista Pink, o personagem Galateu é obrigado, por meio da justiça, a pagar-lhe um valor exorbitante:

Não adiantava lutar, nem queria. Ouviu resignado a sentença que o condenava a pagar quatrocentos mil cruzeiros ao analista, de acordo com o valor arbitrado pela perícia. Da quantia, declarou possuir parte, ficando de completá-la com a venda do automóvel. (p. 240).

E o desenvolvimento dessa retórica não se faz apenas para demonstrar a fertilidade imaginativa ou desempenho técnico do autor. Há, implicitamente no discurso, uma natureza social, enfatizada por meio do exagero. O procedimento estético, além disso, refina o processo de significação: “[...] a estilização e o exagero também podem revelar o que normalmente fica oculto, e a fantasia pode representar fielmente uma realidade interior ou reprimida [...]” (ALTER, 2007, p. 233). Tal ideia se revela, notadamente, em harmonia com a reflexão da psicanalista Maria Lúcia Baltazar: “A fantasia é a janela que nos dá acesso para a realidade.” (2007, p. 36).

Circunscrito a essa forma de representação fantasiosa, Rubião promove uma série de deformações que se disseminam pelos corpos de seus personagens. A constituição física do personagem Anatólio em “O homem do boné cinzento” perde, incrivelmente, sua opacidade:

Através do corpo do homenzinho viam-se objetos que estavam no interior da casa: jarras de flores, livros, misturados com intestinos e rins. O coração parecia estar dependurado na maçaneta da porta, cerrada somente de um dos lados. (p. 74-75).

No conto “Os comensais”, o corpo da personagem Hebe torna-se antinatural: “– Vamos, Hebe, vamos – gritava, puxando-a pelos braços que não ofereciam resistência, transformados em uma coisa gelatinosa. O corpo grudara-se no assento.” (p. 261). Em “Aglaia”, o corpo humano incorpora traços de produto manufaturado: “Quando nasceram as primeiras filhas de olhos de vidro, Colebra ficou confuso e uma dúvida, que nunca lhe ocorrera, perturbou-o [...]” (p. 194). Já em “O lodo”, o personagem Galateu é surpreendido por uma estranha transformação em parte de seu corpo:

A duro esforço conseguiu despertar. Apalpou o peito e as mãos encontraram uma coisa pegajosa. Meio entorpecido pela ação dos soníferos, buscou no banheiro o espelho e viu que o mamilo esquerdo desaparecera. No lugar despontara uma ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates. (p. 238).

Idêntica alteração ocorre, em “Petúnia”, no corpo da personagem Cacilda. Éolo, o esposo dela, é quem descobre tal distorção: “Em uma das ocasiões em que se preparava para levantar-se, descuidou-se um pouco, suspendendo demasiadamente o lençol que cobria a companheira: no ventre dela nascera uma flor negra e viscosa.” (p. 185).

Outras imagens, desobedientes à objetividade, podem ser encontradas na ficção predominantemente fantástica de Murilo Rubião. Em “Marina, a Intangível”, o rosto do homem diante do personagem José Ambrósio adquire um aspecto anormal: “Imobilizei-me ao contemplar-lhe o rosto sem movimento, a cabeça desproporcionada, tomando boa parte do espaço da janela.” (p.80). No final de “Bruma”, o próprio personagem Godofredo se distingue como um visionário, ao enxergar “uma estrela vermelha” que se desdobra em “múltiplas cores”, imagem já abordada neste trabalho. É significativa, também, a expressão disforme estampada na fisionomia de alguns personagens: o “sorriso torto” de Zeus em “Aglaiá”; a expressão de Og em “Bruma (a estrela vermelha)”, “Pupilas dilatadas, o rosto transfigurado.” (p. 122), e os olhos “embaçados” dos personagens mecanizados de “Os comensais” e da personagem Belinha, em “A casa do girassol vermelho”, recortes já expostos anteriormente.

Nesse exercício transfigurador, é válido reiterar, a subjetividade se sobrepõe à objetividade. Em consequência disso, Rubião, parodiando o expressionista alemão Kasimir Edschmid, não vê, tem visões. Estas se multiplicam no interior de sua prosa por meio de cenas indicadoras de sonhos ou pesadelos: a figura de Hebe com a mesma juventude após trinta anos na tão referida narrativa “Os comensais”; o andar solto no espaço em “O bloqueio” e o emagrecimento anormal do personagem Anatólio em “O homem do boné cinzento”. Além dessas, é oportuno registrar a comunidade híbrida ³⁸ de “Os dragões”, em que criaturas mitológicas (dragões), conhecidas tradicionalmente pela sua voracidade e ferocidade, convivem, pacificamente, com os humanos. As representações destacadas ilustram a natureza visionária do autor de **O ex-mágico**, aspecto presente na narrativa bíblica, como foi discutido anteriormente.

Alimentado que foi pelo imaginário das Escrituras Sagradas, da mitologia clássica e de **Mil e uma noites**, dentre outras referências, Rubião, kafkianamente, oferece aos seus leitores “visões” que assimilam o Expressionismo. O visionário não é escasso em sua literatura. Recorrente em seus textos, ele formaliza a expressividade criativa, valoriza a literatura e reafirma o próprio significado da arte. Esta que, na visão de Antônio Cândido, é

³⁸ O conceito de **comunidade híbrida** é atribuído aqui, segundo o filósofo francês Dominique Lestel. “Implica a idéia de convivência entre diferentes espécies, baseada na troca de experiências, interesses e afetos” (MACIEL, Maria Esther, 2016, p. 136).

“eminente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos.” (CANDIDO, 2000, p. 20). Em uma de suas narrativas mais inextricáveis, “Petúnia”, lembrando as formulações de Anton Ehrenzweig (1977), produzem-se cenas que parecem traduzir as profundezas do inconsciente humano. Em busca de um sentido que sempre lhe escapa, o leitor se surpreende, quando a personagem Petúnia, esposa de Éolo, se assusta ao ver a maquiagem de sua sogra falecida, desfazendo-se num quadro da mesma. E a absurdez aumenta, quando Éolo, sem qualquer assombro refaz a mencionada maquiagem.

Alguns dias após o último parto, aterrorizada, Petúnia acordou o marido:

– Olha, olha o retrato!

Éolo demorou a entender por que fora despertado de maneira tão repentina. Finalmente compreendeu a razão: a maquiagem da mãe se desfazia no quadro, escorrendo tela abaixo. Levantou-se resmungando. Com a ajuda de batom e cosméticos retocou o rosto de dona Mineides. (p. 182).

Não menos fantástica é a passagem do mesmo conto em que Éolo desenterra suas três filhas, assiste à dança delas e presencia o surgimento de flores negras, após o sepultamento da esposa que ele assassinara. Sucodem, dessa maneira, ações que parecem a narrativa de um autêntico pesadelo:

Mal o cobrira com terra, da improvisada sepultura emergiram pétalas viscosas e pretas. Maquinalmente foi arrancando uma a uma. Em meio à tarefa, lembrou-se das filhas. Largou o que estava fazendo e correu para desenterrá-las. Sentia-se extenuado, porém aguardou que elas terminassem a dança, antes que subisse ao quarto. Jogou-se na cama sem despir-se e adormeceu imediatamente. Não dormiu muito. Os estalidos, que vinham do assoalho, acordaram-no. Sobressaltado, viu o aposento atapetado de rosas negras. (p. 186).

Nessa atmosfera fantasmagórica, visionária, Rubião se familiariza com a prosa expressionista. O trecho seguinte da novela **O louco**, de Georg Heym, demonstra a afinidade estética:

Chegou perto de uma porta que girava continuamente. De repente sentiu-se arrastado por uma das folhas, recebeu um empurrão e viu-se no meio de um saguão muito grande. (...) Do teto pendia um lustre muito grande, cintilavam diamantes incontáveis. [...]

Apoiou-se na balastrada e lá embaixo viu toda aquela gente fluindo de lá para cá. [...] Ele era um grande pássaro branco que pairava sobre um grande mar solitário, acalentado por uma claridade eterna, lá no alto, no espaço azul. Sua cabeça roçava as nuvens brancas, ele estava próximo do sol que inundava o céu acima de sua cabeça, uma grande salva dourada que começava a ribombar vigorosamente [...] (FLEISCHER, 2002, p. 152).

O ambiente onírico também envolve o conto “Os três nomes de Godofredo”, de Rubião. Geralda, supostamente uma das mulheres do protagonista, se deixa matar, estranhamente, sem esboçar qualquer reação. Através do visionário Rubião, é narrado, assim, o episódio:

Uma tarde, olhava para as paredes sem nenhuma intenção aparente e enxerguei uma corda dependurada num prego. Agarrei-a e disse para Geralda, que se mantinha abstrata, distante:

– Ela lhe servirá de colar.

Nada objetou. Apresentou-me o pescoço, no qual, com delicadeza, passei a corda. Em seguida puxei as pontas. Minha mulher fechou os olhos como se estivesse recebendo uma carícia. Apertei com força o nó e a vi tombar no assoalho. (p. 92-93).

Surreais também são diversas cenas que se desenvolvem no transcurso do conto “Epidólia.” Como exemplo, pode-se registrar o instante em que a intensidade da sonoridade de um cortejo demonstra estar em consonância com o grau de aflição do personagem Manfredo, na sua busca desesperada pela personagem homônima do conto.

Chegara à exaustão e o nome da amada, a alcançar absurdas gradações pelo imenso coral, levava-o ao limite extremo da angústia. Apertou o ouvido com as mãos, enquanto o coro se distanciava, até desaparecer. (p. 178).

O sentido de visionário, aqui desenvolvido, não é o de utópico ou de idealista; se ajusta a acepções, como devaneador ou fantasista, operadores criativos da reformulação daquilo que convencionalmente é conhecido como realidade. Nesse espaço de recriação – o texto literário – o imaginário é acionado com vigor, as visões o materializam. Outros exemplos dessa construção podem ser lembrados: a descrição fantasiosa da personagem Marina no final do metalingüístico conto “Marina, a Intangível”,

[...] surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. (p. 84);

a visão de signos que se apertam em meio a metamorfoses em “Teleco, o coelhinho”, “[...] as palavras saíam-lhe espremidas, sem nexos, à medida que Teleco se metamorfoseava em outros animais” (p. 151) e o momento insólito de “A lua”, aludido anteriormente neste trabalho, narrado após o assassinato do personagem Cris. Nele, o expressionismo muriliano convoca o Romantismo para ajudá-lo na pintura do seguinte quadro:

Sem um gemido e o mais leve estertor, caiu no chão. Do seu corpo magro saiu a lua. Uma meretriz que passava, talvez movida por impensado gesto, agarrou-a nas mãos, enquanto uma garoa de prata cobria as roupas do morto. A mulher, vendo o que sustinha entre os dedos, se desfez num pranto convulsivo. (p. 135).

Dentro dessa ótica de expressão das sensações, o repertório técnico do deformador Rubião não é limitado. Em “A flor de vidro”, a intensidade da saudade da personagem Marialice é capaz de transformar-lhe o sorriso. Este ganha autonomia, mobilidade e fantástica liquidez:

O sorriso dela brincava na face tosca das mulheres dos colonos, escorria pelo verniz dos móveis, desprendia-se das paredes alvas do casarão. Acompanhava o trem de ferro que ele via passar, todas as tardes, da sede da fazenda. (p. 129).

Situação parecida ocorre em **Assassinato de uma Margarida**, do expressionista Alfred Döblin. Nesta novela, no lugar do sorriso, a natureza morta é que ganha vida e dinamismo por meio da reação de uma flor ao ser cortada pelo personagem Michael Fischer:

Essa flor ali era igualzinha à outra. Essa uma atraiu o seu olhar, a sua mão, a sua bengala. Seu braço ergueu-se, a bengalinha zuniu, vupt, a cabeça voou para longe. A cabeça deu uma cambalhota no ar, desapareceu na grama. O coração do comerciante batia freneticamente. Agora a cabeça cortada da planta afundava e mergulhava na grama. Ia para o fundo, cada vez mais para o fundo, passando pela camada de grama, penetrando na terra. Agora começava a descer vertiginosamente em direção ao centro da terra, nenhuma mão podia segurá-la. (FLEISCHER, 2002, p. 150).³⁹

Revisitando a narrativa “O bloqueio”, de Rubião, pode-se notar a recorrente transgressão das circunstâncias referenciais deste mundo. A poeira que se levanta após a destruição dos andares não tem uma aparência familiar: “No ar pairou durante segundos uma poeira colorida” (p. 249). E, em certo momento, é nítido o uso da sinestesia, recurso muito comum no Simbolismo, do qual o próprio Expressionismo herdou alguns traços. Segundo Mattos, “a pintura simbolista explorava o efeito emocional da cor e estabelecia estreitas relações entre pintura e música.” (2002, p. 49). O texto de Rubião demonstra absorver essa expressividade da cor. Na percepção do personagem Gérion, se estabelece um cruzamento de elementos sensoriais:

³⁹ O trecho citado foi traduzido por Janice Fátima B. Romanello em sua tese de doutorado, intitulada “A poética de Alfred Döblin e a Manifestação do Grotesco em *Die Ermordung einer Butterblume* e em *Berlin Alexanderplatz*”. São Paulo, FFLCH, USP, 2000.

Enredava-se, entretanto, em seu fascínio, apurando o ouvido para captar os sons que àquela hora se agrupavam em escala cromática no corredor, enquanto na sala penetravam os primeiros focos de luz. (p. 250).

Como os expressionistas, o texto promove uma associação livre de imagens e recria o real engenhosamente por meio do imaginário e da fantasia. E, dessa maneira, o trabalho de Rubião, idêntico ao kafkiano, impõe-se como literatura, como arte de qualidade reconhecida. Sobre essa natureza do trabalho estético, é oportuna a convocação do pensamento filosófico:

A fantasia foi reconhecida como um integrante substancial da genialidade, tendo mesmo com ela por vezes identificada [...] o gênio necessita da fantasia, para enxergar nas coisas não somente aquilo que a natureza realmente formou, porém o que pretendia formar, mas sem sucesso, dada a luta de suas formas entre si [...]" (SHOPENHAUER, 1980, p. 18-19).

A seguir, como continuidade desse tópico, será exposto como o trabalho da arte expressionista, em relação especificamente à natureza, repercuta em Rubião e em Kafka.

3.4 A subjetivação da natureza

Como já se destacou desde o primeiro capítulo deste trabalho, o Expressionismo altera a forma do espaço natural. A subjetividade atua, e a natureza é reelaborada a partir da sua associação ao estado emocional do sujeito. O recorte imagético dos elementos naturais, frequentemente antropomorfizados, traduz a interioridade do artista, como se pode observar no poema “Crepúsculo espiritual”, de Georg Trakl:

Quieta aparece na borda da floresta
 Uma presa escura;
 Na colina finda o vento do anoitecer,
 Emudece o lamento do melro,
 E as brandas flautas do outono
 Calam-se nos juncos.
 Sobre a negra nuvem
 Navegas, ébrio da papoula
 O lago noturno,
 O céu de estrelas,
 Sempre soa a voz lunar da irmã
 Pela noite espiritual
 (CARONE, 1974, p. 30)

Como a figura humana que perde suas características familiares, “também a imagem da natureza é projetada sobre um espelho desfigurador, no qual suas formas e proporções assumem caráter muitas vezes grotesco.” (FLEISCHER, 2002, p. 73). No poema “*Die Nacht*” (A Noite), de Georg Heym, as estrelas são transformadas em corpos ignescentes: “Em serpente pesa as estrelas ardente/ pendurar em torres impressionantes/ os telhados são flagelados. E as fontes de fogo, /como um fantasma através do beco das tempestades.”⁴⁰

Na pintura de Edvard Munch, especialmente em **O grito**, já destacado neste trabalho, a natureza também se desfigura, ao refletir o desespero da figura humana, o que potencializa o quadro de aflição.

Em Murilo Rubião, o espaço reservado à natureza é limitado. No entanto, quando ela se faz presente, entra em sintonia com o estado de espírito do personagem. Este, em seus escassos momentos de expectativa positiva, desfruta da cumplicidade da natureza. Dela, o protagonista de “O pirotécnico Zacarias”, recebe expressivo apoio, quando vislumbra algo positivo em sua existência:

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmutou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos. (p. 32).

O estado de euforia, fugaz, experimentada pelo narrador-protagonista de “A noiva da casa azul”, é compartilhada enfaticamente pelo ambiente natural: “Trocamos visitas e, uma noite, beijei Dalila. / Nunca Juparassu apareceu tão linda e nunca as suas serras foram tão azuis.” (p. 53). Em “A flor de vidro”, durante o idílio onírico de Eronides e Marialice, a natureza os recebe bem: “A noite surpreendeu-os sorrindo. Os corpos unidos, quis falar em Dagô, mas se convenceu de que não houvera outros homens ” (p. 130). Em seu passeio matinal, o astro rei se mostra radiante para os amantes: “Ao se aproximarem da mata – termo de todos os seus passeios – o sol brilhava intenso.” (p. 131).

Em “A casa do girassol vermelho”, a própria casa, antropomorfizada, e os elementos da natureza que a envolvem compartilham do ânimo acentuado dos personagens: “Mas naquela manhã quente, queimada por um sol violento, a Casa do Girassol Vermelho, com os seus imensos jardins, longe da cidade e do mundo, respirava uma alegria desvairada.” (p. 16). Há no período verbal uma sequência de palavras que sinalizam a força da experiência orgíaca desfrutada pelos moradores da referida habitação. A manhã quente, o sol violento, o girassol

⁴⁰ Tradução, primeira estrofe do poema *Die Nacht*. Disponível em: <<https://www.zgedichte.de/geor-heyms/die-nacht.html>> Acesso em: 28 de julho de 2017.

indicando vitalidade e entusiasmo, o vermelho ⁴¹, sugerindo excitação e a energia, além “dos imensos jardins” que evocam os célebres ornamentos naturais da Babilônia, “a mãe das devassidões e das abominações da terra” (Apocalipse de São João, 17,5), são imagens que traduzem o esplendor da natureza em consonância com a sensação exuberante dos personagens envolvidos no fogoso relacionamento.

Esses momentos reduzidos de alegria ou de harmonia com a natureza, é válido ressaltar, promovem um distanciamento, não formal, porém temático em relação ao Expressionismo, notadamente marcado pelo estado de angústia, assunto que será objeto de estudo em tópico subsequente. Além disso, é importante reafirmar, na estética expressionista a natureza se revela alheia e até hostil em relação ao sofrimento humano.

Quando, porém, em Rubião, se inverte o estado emocional, a natureza o acompanha, compartilha o ânimo do personagem. Dessa maneira, a ficção do contista mineiro assimila, formal e semanticamente, o Expressionismo. A natureza, nesse aspecto, não conforta o personagem, reafirma a negatividade, como se pode observar no conto “Mariazinha”:

Mais tarde retomei a caminhada que fizera ao entardecer daquele dia. / Detive-me no mesmo lugar em que me deitara com Mariazinha. As **estrelas se afundaram** nos meus olhos e o **ponto negro se destacou** nítido ao luar. (p. 45, grifos nossos).

Na mesma narrativa, o estado melancólico, comum no Expressionismo, é tão acentuado que é capaz de alterar a sonoridade: “Agora os sinos tinham que ficar alegres, esquecer os defuntos. Porém a tristeza sufocava, mudava os sons.” (p. 42). Situação semelhante ocorre em “A cidade”, quando o ambiente natural se converte em soturnidade. Por meio desse fenômeno, desenha-se uma imagem que indica um presságio ruim: “Uma vaga tristeza rodeava o lugarejo.” (p. 58).

A natureza no autor de **Na colônia penal** ainda é mais escassa, e quando ela aparece tem uma conotação sombria. Nela inexistem lampejos de alegria. Em Kafka, os elementos da natureza sugerem, como ocorreu no conto “A cidade”, de Rubião, um mau agouro. Como exemplo, em **O castelo**: “K. viu apenas uma torre mas não era possível discernir se pertencia a uma habitação ou a uma igreja. Bandos de gralhas circulavam ao seu redor.” (KAFKA, 2006a, p. 18). A inserção desse pássaro na cena não é fortuita. Jean-Paul Ronecker atribui “à gralha [...] um simbolismo de sentido negativo.” (1997, p. 124). Assim, pode-se entender tal

⁴¹ A cor vermelha significa paixão, energia e excitação. É uma cor quente. O vermelho é a cor do elemento fogo, do sangue e do coração humano. Simboliza a chama que mantém vivo o desejo, a excitação sexual e representa os sentimentos de amor e paixão. No contexto religioso, o vermelho é a cor da carne, do pecado, do diabo, da tentação; é a cor que provoca a paixão carnal e o desejo. Disponível em: < <https://www.significados.com.br/cor-vermelha/> > Acesso em: 27-07-2017.

descrição como prenúncio da sucessão de episódios negativos pelos quais passa o protagonista K., na sua frustrada tentativa de chegar às autoridades encasteladas. A abertura do décimo capítulo do mesmo romance não carrega bons presságios para o protagonista: “K. saiu pela escada [...] e olhou para a escuridão. Um tempo mau, muito mau.” (KAFKA, 2006a, p. 179).

Em **O processo** há uma variedade de imagens em que o procedimento se repete. A apresentação de uma manhã de domingo, marcada por tempo nublado e triste, recorte mencionado em capítulo anterior, antecipa a angustiante passagem de Joseph K. pelas repartições da justiça. Da mesma maneira, “uma manhã chuvosa e desanimadora” (KAFKA, 2006b, p. 225), é augúrio dos episódios sombrios que ocorrem ao personagem na sequência: seu encontro com o capelão do presídio na catedral e a sua bárbara execução. Em Kafka, o tempo, como componente natural, nunca ajuda, não dá trégua ao personagem. Está sempre tonificando a angústia que circunda o personagem: “A chuva cedera um pouco, mas o tempo conservava-se úmido, frio e escuro.” (KAFKA, 2006b, p. 229). As imagens lúgubres, frequentes na estética expressionista, repercutem na ficção kafkiana, aspecto já salientado em tópico anterior.

Em **A metamorfose**, o estado espiritual do personagem, como ocorre no poema de Georg Trakl, anteriormente destacado, se confunde com a imagem da natureza: “O olhar de Gregor dirigiu-se então para a janela e o tempo turvo – ouviam-se gotas de chuva batendo no zinco do parapeito – deixou-o inteiramente melancólico.” (KAFKA, 2000a, p. 8). Na mesma novela, a cena, já destacada neste trabalho, em que o céu e a terra, ambos cinzentos, se unem, sinaliza, além da ruína, a falta de perspectiva do personagem Gregor.

Assim, os elementos naturais, na poética kafkiana, refletem a sensação ruim experimentada pelos personagens, como ficou evidente no poema de Trakl e no quadro de Munch, abordados anteriormente. Nesse processo, a presença da natureza serve para ampliar o teor do signo linguístico. Como a trilha sonora que potencializa o significado da cena cinematográfica, a inserção dos elementos naturais, sensíveis ao sentimento dos personagens, fortalece e refina o sentido do texto, acentuando a expressividade do trabalho literário.

3.5 O sentimento antiautoritário

Saindo do campo formal para o temático, este trabalho se propõe a discutir o caráter antiautoritário da vanguarda expressionista, mencionado no primeiro tópico deste capítulo. Como se sabe, a proposta de ruptura do Expressionismo não se restringiu ao aspecto formal e artístico, estendeu-se à análise da sociedade, incluindo suas concepções, seus valores, suas instituições e respectivos instrumentos de tolhimento da liberdade dos indivíduos.

Nesse raio de abrangência, a vanguarda entra em choque com as autoridades, uma vez que estas, normalmente, se credenciam como guardiãs dos valores e da tradição que o referido movimento combate. Alimentado pelo sentimento de liberdade, o Expressionismo refuta, simultaneamente, o autoritarismo, exercido pela figura paterna, no âmbito familiar, e também aquele praticado pelas instituições sociopolíticas.

Como movimento estético, o Expressionismo surgiu em fins do século XIX e começo do século XX, pregando uma nova revolta dos filhos contra os pais. Constituiu-se num movimento instintivo da juventude contra as forças sociais que levaram à Primeira Guerra e que, fracassados os apelos de paz, levariam também à Segunda. (NAZÁRIO, 2002, p. 649).

Rosenfeld tem percepção idêntica: “O fato é que todo o movimento expressionista, ao dirigir-se contra o pai, se revoltava ao mesmo tempo contra os regimes autoritários dos imperadores austríacos e alemães.” (1976, p. 248).

Quando se discutiu anteriormente a figura dos detentores do poder, especialmente no tópico “desnudamento da justiça”, ficou evidente que as autoridades não desfrutavam de uma avaliação positiva por Rubião e, sobretudo, por Kafka. A sensibilidade autoritária, nos termos de Michael Löwy, que o Expressionismo desenvolveu, é compartilhada pela poética dos autores citados. Em Kafka,

o antiautoritarismo – de origem romântica e libertária – atravessa o conjunto de sua obra romântica e libertária, *num movimento de universalização e de abstração crescente do poder*: da autoridade paterna e pessoal até a autoridade administrativa e anônima. (LÖWY, 2005, p. 59).

Em Rubião, tal sensibilidade também é perceptível. Nos referidos escritores, portanto, a imagem da autoridade é negativa. No texto deles, há sempre um olhar desconfiado, crítico, niilista, em relação ao exercício do poder, desde a família até as instâncias mais supremas, muitas vezes invisíveis, dos aparelhos institucionais de nossa sociedade.

No contista mineiro, a tirania paterna é abordada na narrativa “A casa do girassol vermelho”. O tema, tipicamente expressionista, se desenvolve no conto muriliano por meio da tensão entre Simeão, patriarca déspota, e os seus filhos. Para estes, o pai não gozava de boa reputação, sendo assim descrito pelo personagem-narrador Surubi: “Ah! Se o velho Simeão fosse vivo! Aquele porco imundo, puritano hipócrita!” (p. 18). A “alegria desbragada” de que os filhos desfrutaram só se tornou real, fugazmente, após a morte da autoridade paterna, vítima de um distúrbio cardíaco.

A tensão entre pai e filho(s) aparece também em “Botão-de-Rosa”. O próprio Murilo Rubião, sobre esse conto, em “Conferência-Teoria Literária”, afirma:

Sobre este devo dizer que, inicialmente, pretendia escrever uma história focalizando um *hippie* que se desligara de um conjunto de guitarras para acompanhar a companheira grávida até uma cidade do interior e todas as injustiças que as nossas pequenas cidades medievais praticam contra os jovens, a exigência que todos repitam os pais, etc. (RUBIÃO apud CABRAL, 2016, p. 218).

O enredo de “Botão-de-Rosa” não contraria a fala do autor. O amor vivido por Botão e Taquira, fora do casamento, entra em desacordo com as regras sociais. Por isso é implacavelmente punido, o que nos faz lembrar Nietzsche em sua crítica àqueles que abominam qualquer manifestação de algo próprio da natureza humana:

Que seres desagradáveis estas pessoas em que toda tendência natural se torna rapidamente doença, algo deformante ou mesmo ignomínia! São elas que nos fazem acreditar que as inclinações naturais, os instintos do homem são maus; são elas a causa da nossa injustiça para com a nossa natureza, para com toda a natureza! (NIETZSCHE, 2003, p. 152).

O casal mencionado é, dessa forma, vítima de tais “seres desagradáveis.” Taquira, grávida de Botão, foi impedida de continuar o seu relacionamento com o componente da banda musical, e este foi obrigado a romper com ela, porque os pais da moça não o receberam, “alegando que não eram casados”, recorte já exposto neste trabalho. Botão, “teve, à época, vaga premonição de que jamais se reencontrariam.” (p. 223). O pressentimento não foi em vão. Em decorrência da sua suposta agressão à moral que imperava no lugar, o amante de Taquira é envolvido numa estranha condenação que o levou à morte, conforme já foi abordado nesta pesquisa.

A visão autoritária da figura paterna também se configura em **A metamorfose**, de Kafka. O personagem Gregor, impossibilitado de continuar sua função de provedor da família, conforme já foi abordado neste trabalho, passa a ser perseguido pelo próprio pai, como ocorre nesta passagem:

Gregor ficou paralisado de susto; continuar correndo era inútil, pois o pai tinha decidido bombardeá-lo. Da fruteira em cima do bufê ele havia enchido os bolsos de maçãs e, por enquanto sem mirar direito, as atirava uma a uma. [...] Uma maçã atirada sem força raspou as costas de Gregor, mas escorregou sem causar danos. Uma que logo se seguiu, pelo contrário, literalmente penetrou nas costas dele; Gregor quis continuar se arrastando, como se a dor surpreendente e inacreditável pudesse passar com a mudança de lugar [...] (KAFKA, 2006a, p. 57-58).

Por meio do patriarca raivoso, Gregor é condenado a enclausuramento deprimente. Nele se define e falece, sem receber qualquer atenção do seu progenitor.

Em **O processo** e em **O castelo** o núcleo da tirania muda de lugar, extrapolando o universo familiar. Em tais romances,

é a autoridade impessoal e hierárquica do aparelho de Estado – jurídico ou administrativo – que ocupa a posição central. O conflito com a tirania paterna não é esquecido, mas *aufgehoben* – suprimido-conservado-superado – nesse novo enfoque. (LÖWY, 2005, p. 94).

Joseph K., em **O processo**, é vítima de uma detenção sem que houvesse uma acusação formal, episódio já abordado em capítulo anterior deste trabalho. A fala do inspetor, encarregado de ouvir o detido, não consegue sequer disfarçar o autoritarismo do ato:

Estes senhores que vê aqui, e eu, desempenhamos um papel completamente acessório em seu assunto, do qual, para dizer a verdade, não sabemos quase nada. Se trouxéssemos nossos uniformes do modo mais regulamentar possível, nem por isso sua causa estaria melhor do que está. Muito menos lhe posso dizer, a você, de modo algum que está acusado, ou, dizendo melhor, não sei se o está. O certo é que está detido. (KAFKA, 2006b, p.49).

Além de perder a liberdade, Joseph K., nessa prisão arbitrária, é privado até mesmo de seu desjejum, que é usurpado pelos guardas. Um deles, ironicamente, para compensar o prisioneiro da perda da refeição matinal, sugere: “Não obstante isso, estamos dispostos, se é que você tem dinheiro, a fazer-lhe vir um desjejum da cafeteria ao lado.” (KAFKA, 2006b, p.45). Nesse universo, o autoritarismo não cabe em qualquer ponderação lógica. A situação dos acusados, na explicação de Titorelli, registra a absurdez:

[...] mas é também possível que ao voltar a sua casa o acusado que obteve a absolvição dos tribunais encontre já ali aguardando-o empregados que o detenham novamente. Certamente que então se acaba também a liberdade. (KAFKA, 2006b, p. 185).

Em **O castelo**, conforme já foi demonstrada, a situação não é diferente. A autoridade, ancorada na hierarquia, confisca a liberdade e, lembrando Freud (1996), interdita a

individualidade. E qualquer tentativa de acesso a patamares elevados da escala de poder soa como afronta inadmissível. A censura da senhora dona do albergue ao agrimensor K. revela essa condição da autoridade:

Mas isso não significa que o senhor pode simplesmente assaltar o senhor secretário com a pergunta ‘Vou poder chegar a Klamme se responder às questões?’. Quando uma criança faz uma pergunta dessas, as pessoas riem; se é um adulto que a faz, é uma injúria à autoridade; o senhor secretário ocultou isso benevolmente com a finura de sua resposta. (KAFKA, 2006a, p. 174).

O autoritarismo do poder político, conforme já ficou evidente nesta pesquisa, faz parte do universo temático de Rubião. Em “Botão-de-Rosa”, além da tirania paterna, há a presença da autoridade que procura imputar de qualquer maneira um crime ao personagem Botão. A fala do seu defensor comprova a contaminação do processo: “– Por que acusam o meu cliente de traficante de drogas, se antes o incriminavam de estuprador e cúmplice de centenas de adultérios? (p. 225). O bispo de perfil inquisitorial, em “Mariazinha”, e o despotismo burocrático de que Pererico é vítima, em “A fila”, são situações (já mencionadas) que desconstruem a autoridade. E, dessa maneira, se estabelece uma aproximação entre Rubião, Kafka e a arte expressionista.

Em “A diáspora”, de Rubião, radicaliza-se a crítica ao poder das autoridades. Nega-se a sua institucionalização. A comunidade de Mangora vivia sem a presença delas, conforme a fala de um de seus moradores: “– Aqui, em Mangora, não gostamos de chefes.” (p. 265). Na sequência, há uma assembleia entre os habitantes da comunidade e representantes de uma empresa os quais se surpreendem em função da ausência de autoridades eclesiásticas, civis e militares.

Todos compareceram, na tarde seguinte, ao adro da igreja, inclusive os forasteiros. Estes estranharam a ausência do padre e das autoridades civis. Explicaram-lhes que prescindiam do clero para a celebração do culto e a ordem era mantida pela própria comunidade. (p. 266).

Essa “ausência de governo”, no conto de Rubião, sugere o apreço pelo anarquismo ⁴², cujas associações o autor de **O processo** admirava. “Kafka não pertencia a nenhuma dessas

⁴²ANARQUISMO, teoria política que, baseada na crença de que o ser humano de tudo é capaz e de que as formas de governo são opressivas e indesejáveis, propõe a supressão da propriedade privada e a abolição total do Estado, de autoridade, de controle policial ou fiscal e de leis, para liberdade total do indivíduo e a construção de uma sociedade alternativa.

organizações anarquistas, mas ele tinha por elas a grande simpatia de um homem sensível e aberto aos problemas sociais.” (MARES ⁴³ apud LÖWY, 2005, p. 26).

No autor tcheco, especificamente em **Na colônia penal**, a sensibilidade autoritária chega a uma tensão máxima. Essa novela é, “de todos os seus escritos, aquele em que a autoridade se apresenta em seu semblante mais mortal e mais injusto.” (LÖWY, 2005, p. 80). No texto, além da contestação do autoritarismo, há uma crítica ao patriotismo, como devoção cega, desprovida de sentido, que é alimentada no universo militar. Tal sentimento fica explícito na conversa entre o explorador e o oficial:

–Esses uniformes são sem dúvida muito pesados para os trópicos – disse o explorador; ao invés de se informar sobre o aparelho, como o oficial havia esperado.
– É verdade – disse o oficial lavando as mãos encardidas de óleo e graxa num balde de água já à disposição. – Mas eles simbolizam a pátria e a pátria nós não podemos perder. (KAFKA, 1998a, p. 30).

O patriotismo, sacralizado, sobretudo em regimes autoritários, serve, ideologicamente, para ofuscar os problemas relativos às questões sociais. E, assim, o amor à pátria se sobrepõe ao amor pela humanidade.

Num universo, regido pelo autoritarismo e patriarcalismo, a mulher é duplamente massacrada em sua dignidade e liberdade. Além de sofrer o arbítrio das autoridades, padece na sua condição de submissa ao homem, situação referendada pela própria Bíblia. Ora é reduzida a mero objeto de desejo masculino, ora é restrita às funções da procriação e da maternidade.

Kafka, segundo Ernst Pawel,

jamais partilhou do desprezo mordaz e pseudocivilizador pelas mulheres, às vezes cuidadosamente mascarado, que afligia a maioria dos homens de seu círculo, e, em anos posteriores, passou a criticar ainda mais abertamente essas atitudes tão em voga. (1986, p. 83)

No seu vasto campo de leituras, merece destaque a presença de biografias de mulheres que se destacaram pela sua atitude subversiva diante da opressão das autoridades e do jugo

⁴³ MICHAL MARES, “Setkanis s Franzen Kafkou”. *Literarni Noviny*, 15, 1946, p. 85 ss. Trad. Francesa: “Kafka et les anarchistes”. In: Hand-Gerd Koch, *J'ai connu Kafka: témoignages*: Paris: Solin, 1998, p. 102-105; e Michal Mares, “Comment j'ai connu Franz Kafka”. In: Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: années de jeunesse* (1883-1912), op. cit., p. 252-260.

masculino, como a de Emma Goldmann ⁴⁴. O autor de **A metamorfose**, segundo Löwy, nutre simpatia

por mulheres corajosas e insubmissas, que não temem enfrentar obstáculos. Encontraremos com frequência referências a essas figuras femininas rebeldes – cujo modelo arquetípico era, sem dúvida, sua irmã Ottilia, em que ele admirava a resistência à autoridade do pai – em sua correspondência e em seus escritos. (2005, p. 27-28).

Esse sentimento traduziu-se em literatura. Kafka, atento às diversas formas de autoritarismo, cria personagens femininas que reagem e não se conformam com os mecanismos perversos que as vilipendiam. A moda expressionista conferiu mais liberdade ao movimento corporal feminino, revelando sua autenticidade; a ficção kafkiana, nessa perspectiva libertária, deu voz ao pensamento da mulher. O ativismo feminino histórico encontra ressonância em certas personagens da obra do escritor.

Esse viés é mais saliente em **O castelo**. Neste romance, desenha-se “um quadro de brutal e opressiva dominação masculina sobre as mulheres que encontra poucos equivalentes na literatura da época.” (LÖWY, 2005, p. 169). A mesma despersonalização sofrida pelo indivíduo em **Na colônia penal** e em **A metamorfose** ocorre em **O castelo** no aviltamento das figuras femininas. É comum o uso delas de forma autoritária como meros objetos sexuais dos secretários do castelo.

Todavia, na referida obra, há personagens que nem sempre se submetem ao autoritarismo passivamente. Elas reagem ao arbítrio e têm a consciência da sua exploração. Como exemplo, pode-se mencionar a personagem Pepi, a criada de quarto, cuja fala (já citada neste trabalho) não é de resignação; ao contrário, é de inconformismo, de indignação. Seu sonho mais importante, revelado a K., cabe, de forma autêntica, no universo de revolta anarquista:

Pepi é a vítima e tudo é estúpido e está tudo perdido e quem tivesse forças para atear fogo na hospedaria inteira e queimá-la por completo, de modo que não sobrasse nada, queimá-la como um papel no fogão – esse seria, hoje, o eleito de Pepi. (KAFKA, 2006a, p. 428).

Amália, já mencionada também nesta pesquisa, é, inquestionavelmente, uma das interessantes personagens femininas kafkianas, cuja atitude se destaca no combate à

⁴⁴ EMMA GOLDMANN, célebre anarquista, de origem judaica, conhecida pelos escritos e manifestos libertários e feministas, pioneira na luta pela emancipação da mulher. Morreu em Toronto em 14 de maio de 1940. Teve papel fundamental no desenvolvimento do anarquismo e feminismo na América do Norte. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/historia/28856/hoje+na+historia+1940+%96+morre+a+anarquista+em+ma+goldman.shtml>> Acesso em: 22 de agosto de 2017.

exploração da mulher. O espírito subversivo que Kafka apreciou em figuras femininas que conheceu historicamente incorpora-se à personagem referida. Segundo Löwy, ela “encarna, de maneira exemplar, o individualismo libertário do escritor.” (2005, p. 186). Recusa de forma contundente à proposta indecorosa do secretário Sortini, acostumado a explorar naturalmente às jovens humildes da aldeia. Ao ler a carta, segundo a fala de Olga, assim Amália procede: “Mal havia terminado, Amália a pegou, de novo, com um breve olhar para mim, mas não teve mais forças para a ler, rasgou-a, atirou os pedaços no rosto do homem lá fora e fechou a janela.” (KAFKA, 2006a, p. 286-287).

Em Rubião, sem essa ênfase à resistência à autoridade, é válido pontuar o foco dado às mulheres prostitutas, que são rigorosamente punidas pelas regras sociais, retirando delas quaisquer requisitos de dignidade. Em “A fila”, ironicamente, Pererico, humilhado e desamparado, recebe atenção e carinho da prostituta Galimene. Esta, mesmo na sua vida difícil imposta pela sua condição social, ainda é capaz de amparar o protagonista do conto mencionado, dando-lhe teto, alimentação e carinho, o que comprova sua humanidade num universo que a classifica como mero objeto sexual. Esta mesma sensibilidade humana está presente no final de “A lua” no gesto da meretriz que se comove pungentemente em função do assassinato de Cris. Cariba, em “A cidade”, no seu infortúnio na prisão, tem um único momento de satisfação: a visita exatamente da prostituta Viegas. Só esta é capaz de despertar-lhe a afeição: “Só resta esperar pela Viegas que, sensual e perfumada, vem vê-lo ao fim da tarde. Sorri, e diz com uma invariabilidade que o entenece: – É você.” (p. 63).

Dessa forma, reafirmando sua crítica social, a literatura de Murilo Rubião sugere que a generosidade humana pode encontrar moradia no coração daquelas pessoas que supostamente são destituídas de sentimento. Delas se retiram os rótulos de mercadoria social, e lhes é restituída a humanidade. Os gestos e as atitudes das referidas personagens sinalizam que elas resistem à reificação circundante. E, assim, emerge a solidariedade às mulheres tão rebaixadas socialmente.

Já em Kafka, especialmente em **O castelo**, é patente a solidariedade às pessoas que são vítimas do autoritarismo em seu ambiente de trabalho. Essa sensibilidade foi refinada a partir da própria experiência de vida do autor. Numa empresa em que trabalhou testemunhou a humilhação sofrida pelos trabalhadores, que

eram tratados como recrutas novatos, alistados por toda a vida e de total propriedade da empresa, e eram repreendidos em público, desacatados e admoestados, independentemente de sua posição ou idade, de um modo que seria mais apropriado num quartel do exército do que num escritório de seguros. (PAWEL, 1986, p. 175).

Na loja do seu próprio pai, o panorama não era diferente: “Vendo o pai em atividade na direção da sua empresa comercial, Franz surpreendia-se e ficava acabrunhado com os insultos que ele dirigia aos empregados.” (KONDER, 1968, p. 27).

Segundo Deleuze e Guattari (2015), existe em Kafka um fascínio por servidores e pelos empregados. “Com prudência, tateando no interior de seus escritos”, nos termos de Walter Benjamin (1993), pode-se dizer que há, além do fascínio, uma identificação. Seu texto torna-se porta-voz de tais categorias sociais, assume seus anseios. Sua literatura tem partido: o dos trabalhadores, sobretudo dos mais humildes. Essa ideia deve

ser tomada literalmente como uma profissão de fé de Kafka e como enunciado de um princípio fundamental ou do ponto central, fixo e inabalável de seu pensamento. (FERENCZI ⁴⁵ apud LÖWY, 2005, p. 64).

É conveniente reiterar que tal postura está em sintonia com o espírito expressionista, conforme os seguintes versos de Franz Werfel ⁴⁶:

Eu vivi na floresta, fui funcionário do Estado.
Servi fregueses impacientes, andei curvado sobre livros de caixa,
Estive como fogueiro em frente das caldeiras, de rosto intensamente incendiado,
E, quando moço de fretes, comi restos de cozinha, e o que mais acha.

As condições vis de serviço, provenientes do abuso de autoridade e repudiadas por Kafka, se multiplicam em **O castelo**. K. e Frieda se submetem à vida em condições indignas para garantirem o emprego de servente escolar para o primeiro. Dormiam precariamente na sala da própria escola num único saco de palha. O “conforto” do casal ainda era o sonho dos auxiliares de K: “Mesmo esse pobre saco de palha os ajudantes ficaram olhando com cobiça, mas naturalmente não tinham esperança de poder jamais dormir nele.” (KAFKA, 2006a, p. 189). No mesmo romance, deplorável também é a rotina de trabalho das criadas de quarto, a qual escapa de qualquer explicação lógica, racional. A fala de Pepi expõe a absurdez da situação:

E tranqüilidade nunca – seja de dia, seja à noite. Barulho a metade da noite e barulho bem cedo de manhã. Se ao menos não fosse preciso morar ali, mas é necessário; pois nos intervalos, em função das encomendas recebidas – pequenos pedidos feitos à cozinha –, as criadas são obrigadas a levá-las por força do ofício, sobretudo à noite. Sempre de súbito o murro na porta das criadas, os pedidos ditados; é preciso descer correndo à cozinha, sacudir o jovem cozinheiro que dorme, colocar a bandeja com as

⁴⁵ FERENCZI, Rosemarie. *Kafka: subjectivité, histoire et structures*, op. cit., p. 22.

⁴⁶ WERFEL, Franz. Estrofe extraída do poema “Ao leitor.” Disponível em: < relogiodagua.umadesign.com/wp-content/uploads/.../9789727086313.pdf?..> Acesso em: 26 de agosto de 2017.

coisas solicitadas diante da porta das criadas, onde os servos as recolhem – como é triste tudo isso! (KAFKA, 2006a, p. 430).

Para mencionar outro exemplo, é oportuno registrar o trabalho das balconistas na Hospedaria dos Senhores. O serviço delas não se restringia às atividades normais da função, cumpridas em jornada exaustiva. Além de atender aos pedidos de alimentos ou bebidas, elas satisfaziam, obrigatoriamente, os desejos sexuais dos secretários do castelo.

Em **O processo** situação parecida ocorre. O oficial de justiça, por conta de um abominável abuso de poder, é obrigado a permitir que sua própria esposa seja usada sexualmente pelo juiz e até pelo seu protegido, um estudante de direito. Tais ultrajes, além do aviltamento profissional, contrariam profundamente a ética. Kant lembra que

o dever de respeito por meu próximo está contido na máxima de não degradar qualquer outro ser humano, reduzindo-o a um mero meio para os meus fins (não exigir que outrem descarte a si mesmo para escravizar-se a favor do meu fim).” (KANT, 2010, p. 198).

A sordidez das autoridades nos romances mencionados, indubitavelmente, anula tal princípio.

Jean-Jacques Rousseau ⁴⁷, em **O contrato social (princípios de direito político)**, capítulo IV, obra de 1762, afirmou: “posto que nenhum homem tem autoridade sobre seus semelhantes, e desde que a força não produz direito, ficam as convenções como base de toda autoridade legítima entre os homens” (1973, p.29). Concebia, assim, o filósofo e escritor suíço uma sociedade que teria a democracia como um dos seus pilares, conferindo ao povo a fonte principal de qualquer autoridade política. Bertagnoli ⁴⁸, um de seus estudiosos, lembra ainda que Rousseau “veicula a possibilidade de uma harmonia fundamental entre a liberdade e a autoridade.” (1973, p. 16).

Em Rubião e em Kafka, como se pôde constatar, não há espaço para essa coexistência pacífica e equilibrada. Rasgam-se as convenções, prevalece o arbítrio ilegítimo da autoridade. Nesse universo, a liberdade, condição necessária para a vida humana, segundo o próprio Rousseau, ausenta-se. A autoridade não protege, não dignifica; ao contrário, agride, escraviza, aprisiona. O próprio filósofo experimentou a arbitrariedade. Chegou a fugir da França para evitar a sua prisão, motivada pela publicação de suas obras, *Du contrat Social* e *Émile*, consideradas desrespeitosas às autoridades da época.

⁴⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques. Filósofo (Suíça, 1712 – França, 1778). “As idéias contidas no conjunto da obra de Rousseau tiveram grande influência revolucionária, pois expressavam as injustiças da sociedade da época, [...] Sua concepção de liberdade encontra paralelo na de Kant.” Enciclopédia Barsa. Rio de Janeiro – São Paulo: Encyclopaedia Britannica Editores, 1980, vol. 14, p. 12-13.

⁴⁸ BERTAGNOLI, Afonso. A doutrina política de Rousseau. In: Rousseau, Jean-Jacques. **O contrato social (princípios de direito político)**, Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint, 1973. P. 13-17.

Löwy diz que em Kafka há “*uma sede infinita de liberdade em todas as direções.*” (2005, p. 55). O texto kafkiano, dessa maneira, absorve e reafirma o pensamento de Rousseau, de firmar o princípio da liberdade como pressuposto indispensável para a existência humana. Passagens diversas ratificam essa idéia. Como exemplo, em **A metamorfose**, Gregor, exilado em seu próprio quarto,

não fugia ao grande esforço de empurrar uma cadeira até a janela, para depois rastejar rumo ao peitoril e, escorado na cadeira, inclinar-se sobre a janela – evidentemente em nome de alguma lembrança do sentimento de liberdade que outrora lhe dava olhar pela janela.(KAFKA, 2000a, p. 44).

Joseph K., em **O processo**, ao ser interpelado pelo sacerdote, reafirma o valor desse sentimento, “K. deteve-se secamente e cravou os olhos no solo. No momento estava ainda em liberdade” (KAFKA, 2006b, p. 234), condição também valorizada pelos personagens de Rubião, como se pode registrar nesta passagem de “Os três nomes de Godofredo”:

como fosse hora de jantar, maquinalmente, rumei para o restaurante, onde procurei a mesa habitual. Sentei-me distraído, sem que nada me preocupasse. Pelo contrário, envolvia-me doce sensação de liberdade. (p. 93);

ou neste fragmento de “A cidade”: “Quando ela se despede – o corpo tenso, o suor porejando na testa – Cariba sente o imenso poder daquela prisão.” (p. 63).

Dessa forma, Rubião e Kafka, como os expressionistas, refutam a autoridade que nega a liberdade, prejudicando fundamentalmente a vida das pessoas. Por meio dessa atitude crítica, desenvolvida pela literatura, contando com a cumplicidade de seus leitores, busca-se a proteção da particularidade de cada indivíduo e, a partir disso, resgatar o sentido da existência humana.

3.6 O peso existencial

A vida humana, em sua imanência, é um dos temas da arte expressionista e da poética de Kafka e de Rubião. Uma das linhas exegéticas da prosa do primeiro é a existencialista. Kafka, inclusive, foi considerado pela corrente existencialista o seu precursor. A ficção do segundo, conforme já ficou evidente, gira também em torno da dramaticidade que envolve a

vida humana. O viés social, insinuante em Murilo Rubião, não impede que se discuta o homem em sua particularidade. “Assim, o questionar do ‘homem-e-sua-circunstância’ é um dos subtextos para o qual a linguagem do fantástico remete.” (SCHWARTZ, 1981, p. 81). E o universo criado pela arte em discussão não é animador. Situações de angústia, desespero, melancolia e tédio perturbam a existência do homem, conforme já foi assinalado na introdução deste trabalho.

3.6.1 A angústia

No limiar do século XX a remissão do indivíduo não foi uma tarefa fácil. O contexto de crise, já mencionado, não favorecia a condição humana, fragilizava-a. Destituído de fé, imerso em incertezas, irrealizado em seus anseios, o homem se angustia. A angústia, para Kierkegaard, estudioso da organização da sociedade e da vida do homem, marca a relação deste com o mundo. Tal condição, na visão do filósofo, se impõe na vida do homem quando ele percebe a inconstância de viver num universo de acontecimentos plausíveis, porém sem a certeza de que estes sejam concretizados positivamente. Fracassada a expectativa, a vida desemboca no nada. “Que efeito produz, porém, este nada? Este nada dá nascimento à angústia.” (KIERKEGAARD, 1968, p. 45).

O Expressionismo, que coloca o homem e suas emoções no núcleo do universo temático, capta esse instante crítico. A angústia existencial faz parte de sua expressão artística. “Para o Expressionismo o mundo não mais exista senão como a visão de uma estranha ruína a criação monstruosa de almas angustiadas.” (BRECHT apud LAGES, 2002, p. 157). A angústia era “um dos aspectos da existência humana que o Expressionismo escolhe na formulação da sua linguagem, no sentido de uma expressão apropriada para uma abordagem poética da vida referida ao amor e à morte.” (FRANÇA, 2002, p. 122). Dessa forma, além de se definir como tema, a angústia acabou se transformando num componente estético, uma vez que foi capaz de criar um desejo pujante de reconfiguração da vida, capaz de potencializar a imaginação e de modificar a linguagem artística. A arte pictórica de Ernst Kirchner ⁴⁹ e de

⁴⁹ Ernst Ludwig **Kirchner** (1880 – 1938), pintor e gravador alemão, um dos líderes de um grupo de artistas expressionistas conhecido como *Die Brücke* (“A Ponte”). Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ernst-Ludwig-Kirchner> Acesso em: 06 de setembro de 2017.

Edvard Munch e a poética de Georg Trakl e Georg Heym são bons exemplos dessa elaboração criativa.

Nessa mesma linha ontológica, desenvolve-se a prosa kafkiana, recorte desta pesquisa. Em **A metamorfose**, o leitor acompanha a angústia de Gregor que, exilado em seu próprio quarto, é impedido de se comunicar com os familiares, além de se sentir incapaz de intervir, quando escuta sua família, discutindo entre si a maneira de prover o sustento da casa. Em **O castelo**, não menos angustiante é a tentativa, sempre frustrada de K., de acesso ao secretário Klamm. No mesmo romance, a luta do pai de Amália para conseguir o “perdão” das autoridades do castelo pelo “crime” da filha tem um contorno acentuado de angústia.

A aflição perpassa a trajetória de Joseph K. em **O processo**. Os caminhos misteriosos e tortuosos da justiça, as indagações nunca respondidas, o fantasma iminente da condenação, o sentimento de culpa são elementos que fazem parte de um contexto que atormenta e angustia o personagem mencionado.

Em Rubião, a situação é idêntica. Seus personagens são perturbados constantemente pela sensação de incompletude, de irrealização ou de ansiedade. O narrador-personagem de “Elisa” não consegue disfarçar a aflição: “Cordélia, apegada ao extremo à nossa casa, nada objetou. Limitou-se a perguntar: / – E Elisa? Como poderá encontrar-nos ao regressar? / Refreei a custo a angústia e repeti completamente idiotizado: – Sim, como poderá?” (p. 49). José, em “O bom amigo Batista”, experimenta o mesmo drama:

Certo dia, ao largar o serviço, deixei-me ficar no banco de uma pracinha, a remoer ideias infelizes, um desejo de diluir-me nas nuvens claras que se mesclavam com o azul do céu. A meu lado, uma jovem – silenciosa e triste – parecia compartilhar do mesmo desamparo que me afligia.

A identidade de angústia nos aproximou. (p. 101).

José Alferes, na sua tentativa de fugir da “atmosfera opressiva” de um evento social, e Alexandre Saldanha, tentando escapar de uma prisão eterna, em “A armadilha”, além de outras situações semelhantes, já descritas neste trabalho, são exemplos da presença regular da angústia no cotidiano dos personagens de Murilo Rubião.

Nessa pressão sobre os indivíduos, a angústia, amiúde, associa-se ao desespero, cujas imagens se multiplicam no interior da ficção muriliana. O protagonista de em “Os três nomes de Godofredo” é envolvido, simultaneamente, pelo desespero e pela ansiedade. Busca na violência o meio para refugiar-se tais condições: “Envolveu-me uma aflição desesperante. Abri os braços para ela, que neles se aconchegou, colando o corpo bem rente ao meu. Levei as

mãos ao seu pescoço e apertei-o.” (p. 94). Tormento parecido recai sobre José Ambrósio, em “Marina, a Intangível”, em sua ansiedade para materializar a redação do seu texto:

Para vencer a esterilidade, arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda. Entretanto, o desespero só fez crescer a dificuldade de expressar-me. Quando as frases vinham fáceis e enchia numerosas laudas, logo descobria que me faltara o assunto. Escrevera a esmo. (p. 78).

Em “Teleco, o coelhinho”, o narrador-personagem e Teleco dividem o desespero, diante da impossibilidade de frearem as ininterruptas metamorfoses do segundo: “Ante a minha impotência em diminuir-lhe o sofrimento, abraçava-me a ele, chorando. O seu corpo, porém, crescia nos meus braços, atirando-me de encontro à parede.” (p. 152). Esse horizonte negativo alcança também os irmãos na narrativa “Alfredo”. Ambos compartilham essa frustração:

A madrugada ainda nos encontrou no alto da serra. Espiei pela última vez o povoado, sob a névoa da garoa que caía. Perdera mais uma jornada ao procurar nas montanhas refúgio contra as náuseas do passado. [...] Alcançaria vales e planícies, ouvindo rolar as pedras, sentindo o frio das manhãs sem sol. E agora sem a esperança de um paradeiro. (p. 69).

“O grito” desesperado, de Edvard Munch, ecoa nos espaços do imaginário de Rubião. Na prisão de Cariba, em “A cidade”: “Meigas e silenciosas, notam nos olhos dele o desespero por não poder abraçá-las, sentir-lhes o hálito quente” (p. 63); num terreno ermo, em “Bruma (a estrela vermelha)”: “Voltei ao lote. Sentei-me na grama e me abandonei ao desespero, sabendo que jamais reencontraria Bruma” (p. 124); no elevado andar de um prédio em “A armadilha”: “Alexandre olhou para cima e viu o forro crivado de balas. Ficou confuso. Aos poucos, refazendo-se da surpresa, abandonou-se ao desespero” (p. 156) ou “no pequeno apartamento de um edifício recém-construído” em “O bloqueio”: “Desligara-se momentaneamente dos ruídos, imerso na desesperança.” (p. 247). O timbre do desalento alcança até mesmo o espaço natural e idílico de “A flor de vidro”: “A paz não tardou a retornar, porque neles o amor se nutria da luta e do desespero.” (p. 132). Em “Epidólia”, o brado aflito é retumbante: “Deixou a explicação pelo meio e gritou: / – E-PI-DÓ-LIA! – No grito ia todo um desespero a substituir a perplexidade dos primeiros momentos.” (p. 169).

Em Kafka, sótãos, corredores e repartições abafadas, especialmente em romances como **O castelo** e **O processo**, são os ambientes em que ressoa “o grito” angustiado do expressionista Munch. As atmosferas opressivas, configuradas em tais ambientes, já mostradas neste trabalho, descrevem a angústia e o desespero que oprimem a condição humana.

A desesperança, em Kafka, às vezes, não aparece de forma tão explícita, como faz Rubião através da inserção do próprio termo desespero no tecido do texto. A temática não se apresenta em sua literalidade; insinua-se por meio de imagens em que se privilegia a natureza subjetiva dos signos. Nesse processo, refina-se a linguagem, o que faz lembrar Goulart (2015)⁵⁰, quando diz que o texto que se propõe mais a insinuar, suscitando mais do que propriamente dizendo objetivamente, prima pela literariedade.

Além do jogo com a cor cinza, discutida em tópico anterior, há outras passagens da prosa kafkiana em que se sugere o desespero. Gregor, em **A metamorfose**, na expectativa frustrada de que a porta do seu quarto não fosse aberta: “– Eles não vão abrir – disse Gregor consigo mesmo, preso a alguma esperança absurda.” (KAFKA, 2000a, p.15). Na mesma novela, mais sutil ainda é a precisa sentença que é capaz de traduzir enfaticamente a ausência de esperança para Gregor, quando este já se encontrava moribundo: “Seu último olhar percorreu a mãe, que estava agora completamente adormecida.” (KAFKA, 2000a, p. 77). Da mesma maneira, em **O processo**, a ausência do fulgor nos cristais da fúnebre catedral vetava qualquer horizonte positivo para Joseph K. : “Já não era um dia cinzento, mas noite profunda. Nenhum dos cristais pintados das grandes janelas iluminava sequer com uma réstia de luz as escuras paredes.” (KAFKA, 2006b, p. 237).

Schopenhauer assinala que

conforme o conhecimento se ilumina, a consciência se eleva, a desgraça também vai crescendo; é no homem que ela atinge o seu mais alto grau, e aí também se eleva tanto mais quanto o indivíduo tem uma visão mais clara, é mais inteligente: é aquele em quem o gênio reside que mais sofre. (2001, p. 325).

Da dor acentuada e persistente, decorre o desespero em sua tensão máxima, chegando à tentativa de suicídio. Esse processo compõe o enredo de “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Nessa narrativa, o personagem, aparentemente sábio, “mágico”, dotado de uma consciência aguda da condição humana que ele mesmo incorpora, no seu desespero que faz lembrar “Jó”, no Velho Testamento, tenta inutilmente pôr fim à sua própria vida. O gesto radical traduz o grau da aflição que atormenta a existência.

Kierkegaard (1952), entretanto, salienta que há uma via para a supressão da angústia e do desespero: a fé em Deus. Esta, na sua visão, seria o único caminho seguro para livrar-se de tais situações negativas. Para isso, segundo o filósofo dinamarquês, o homem deveria superar

⁵⁰GOULART, Audemaro Taranto. **A dimensão estética na literatura**. Disponível em:< www.sites.google.com/site/portalsaideideliteratura > Acesso em: 16 de dezembro de 2015.

a dimensão estética e a dimensão ética da vida para atingir a dimensão religiosa. Vivendo na primeira, o homem se sacrifica tudo à busca do prazer imediato ou dos seus desejos. Uma vez que estes são insaciáveis, segundo Freud, tal estágio levaria o homem a viver sempre insatisfeito e angustiado. “A angústia é o estado que fere o homem que pretende permanecer no estágio estético da existência.” (KIERKEGAARD apud FARAGO, 2005, p. 124). Na segunda dimensão, a ética, o homem tenta neutralizar os desejos por meio de obediência a regras morais e tem a ideia de que a realidade vivida é duradoura, não fugaz como o do “estádio ético”. Todavia o homem não se tranquiliza, porque enfrenta o problema constante da liberdade e da contradição entre o dever e o prazer. Além disso, essa racionalidade ética se revela insuficiente, uma vez que a conexão com o Absoluto – único patamar seguro – escapa das normas da razão. Esse drama da incompletude só se desfaz, na visão de Kierkegaard, quando o homem é capaz de percorrer o caminho adequado em direção à sua subjetividade, e daí encontrar-se consigo mesmo por meio da fé, situação não compreensível pela razão. Exitoso nesse processo, o homem estaria, segundo o pensador, na dimensão religiosa, cujo acesso se daria por meio de um movimento de resignação infinita capaz de sobrepor a todos os sofrimentos que afligem a vida humana. Apenas nessa condição, unindo-se ao infinito, o ser humano seria capaz de bloquear a insatisfação provocada pelo finito.

Essa visão kierkegaardiana dialoga com Blaise Pascal, quando em seus **Pensamentos**, obra de 1670,

enumera as quatro possibilidades do homem. Primeiro, o homem conhece a Deus, mas não conhece a sua própria miséria; é o caso do farisaísmo orgulhoso. Segundo, o homem conhece a sua miséria, mas não conhece a Deus; é o desespero ateuístico. Terceiro, o homem conhece a Deus e a sua própria miséria, mas não a graça; é a angústia. Quarto, o homem reconhece em Jesus Cristo seu Deus, sua miséria e sua graça. (PASCAL apud CARPEAUX, 2015, p. 147).

Os “heróis” de Rubião e Kafka parecem ficar na terceira possibilidade. Nas atitudes dos personagens não se verifica efetivamente nenhuma conexão com Deus. Apoiada na perspectiva de Kierkegaard, os personagens oscilam, desesperadamente, entre a dimensão estética e a ética. No autor de **O convidado**, especialmente, as epígrafes extraídas das Escrituras promovem o diálogo com a palavra de Deus, mas os personagens em si não dialogam com Ele. No comportamento deles há sinais dessa desagregação com o Altíssimo, a qual se expressa por meio de uma recorrente irrealização, marcada pela angústia e desespero, “que não é, com efeito, senão a perda da eternidade e de si próprio.” (KIERKEGAARD, 1952, p. 105).

3.6.2 A melancolia

O prolongamento desse desespero resulta em melancolia. No universo da modernidade em que a presença de Deus deixou de ser razoável, a sensação de incompletude e de abatimento, característica da melancolia, cresceu no cotidiano dos indivíduos. Kierkegaard atribui ao contexto o estado melancólico:

A melancolia, eis a doença da nossa época, e ela ressoa até em seu riso despreocupado; ela nos tirou o ânimo para mandar e para obedecer, a energia para agir, a fé, a esperança. (KIERKEGAARD apud ADORNO, 2010, p. 140).

A arte expressionista, produzida nesse momento, traduziu esse sentimento nas suas diversas formas de linguagem. Como exemplo, nos versos de “Lamento”⁵¹, de Georg Trakl:

Sono e morte,
as tenebrosas águias
Rodeiam a noite inteira essa cabeça:
A imagem dourada do Homem
Engolida pela onda fria
Da eternidade. Em medonhos recifes
Despedaça-se o corpo purpúreo.
E a voz escura lamenta
Sobre o mar.
Irmã de tempestuosa melancolia
Vê, um barco aflito afunda
Sob estrelas,
Sob o rosto calado da noite.

(Tradução: Cláudia Cavalcanti)

Essa mesma tristeza está presente no universo kafkiano. A própria paisagem natural, escassa em suas páginas artísticas, quando surge, conforme tópico anterior, não consegue ocultar sua melancolia, como ocorre, em **O castelo**, nesta fala de Pepi:

Bem, a primavera uma hora chega, o verão também, e ambos sem dúvida têm o seu tempo; mas neste momento, na memória, primavera e verão parecem tão curtos como

⁵¹ Poema extraído do texto A POESIA EXPRESSIONISTA DE GEORG TRAKL. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/zoom_nas.../a-poesia-expressionista-de-georg-trakl.html> Acesso em: 08 de setembro de 2017.

se não fossem muito mais que dois dias e mesmo assim, até durante o mais belo dos dias, ainda neva ocasionalmente. (KAFKA, 2006a, p. 458).

E o cinza, conforme já foi demonstrado neste trabalho, em sua expressividade lúgubre, “coloriu” a paisagem kafkiana.

Esta, notadamente sombria, capta significativamente a imagem crepuscular que remete à ideia da decadência, do ocaso. Nessa atmosfera de melancolia, associada à derrocada, o crepúsculo sobressai na poética kafkiana. Em **O castelo**, a escuridão insinua a inacessibilidade de K. às autoridades: “Essa impressão estava hoje mais reforçada pela escuridão prematura: quanto mais ele fitava tanto menos reconhecia, tanto mais fundo tudo mergulhava no crepúsculo.” (KAFKA, 2006a, p. 150-151). O pôr do sol, em “A armadilha”, de Rubião, demonstra também não prenciar nada de positivo: “Começava a escurecer. Um silêncio pesado separava-os [...]” (p. 156).

Em “Elisa”, do contista mineiro, o crepúsculo faz parte do cenário que antecede o fracasso de um romance. O narrador-personagem, enamorado de Elisa, esperava por ela quando o pôr do sol se aproximava: “Todos os dias, mal começava a cair a tarde, eu ia para o alpendre, à espera de que ela surgisse a qualquer momento na esquina.” (p. 48). Não menos significativa é a primeira aparição de Elisa na casa do narrador, ocorrida numa “tarde” de abril.

O tema do entardecer, sempre nessa perspectiva de declínio, de melancolia, marcou, segundo Lages (2002), a poética expressionista. Nesta, o ocaso, conforme já foi exposto, aparece com frequência, como, por exemplo, nesta estrofe de “Sebastião no sonho”⁵², de Georg Trakl: “ou quando pela mão fria da mãe / À tardinha passava pelo outonal cemitério de São Pedro; / Um frágil cadáver jazia inerte no escuro da câmara / E erguia sobre este as pálpebras geladas.” No poema “Aos emudecidos”⁵³, do mesmo poeta, a tarde protagoniza a soturnidade:

Oh, a loucura da cidade grande, quando ao entardecer
Árvores atrofiadas fitam inertes ao longo do muro negro
Que o espírito do mal observa com máscara prateada;
A luz, com açoite magnético, expulsa a noite pétrea.
Oh, o repicar perdido dos sinos da tarde.

(Trad. Cláudia Cavalcante)

⁵² “Sebastião no sonho”, poema de Georg Trakl. Disponível em: <www.culturapara.art.br/opoema/georgtrakl/georgtrakl.htm> Acesso em: 06 de outubro de 2017.

⁵³ “Aos emudecidos”, poema de G. Trakl. Disponível em: <www.casadobruco.com.br/poesia/g/georg10.htm> Acesso em: 11 de outubro de 2017.

Como prenúncio de melancolia, o entardecer se insere na narrativa “A casa do girassol vermelho”, de Rubião, num instante em que o ânimo geral arrefece: “As horas haviam passado despercebidas, como também se extinguiu o delírio que, desde aquela tarde, nos tomara de assalto. A noite já começara a fragmentar o dia.” (p. 21). Em dimensão semelhante, em **O castelo**, desenha-se o crepúsculo na abertura do capítulo “Em casa de Amália”: “Finalmente – já estava escuro, fim de tarde – K. havia limpado o caminho do jardim, empilhado a neve dos dois lados e a socado solidamente, com que o trabalho do dia chegava ao fim.” (KAFKA, 2006a, p. 245). Esse recorte sombrio combina com a natureza melancólica da própria personagem Amália.

Kafka, ao ser indagado se o riso era um sinal de religiosidade, respondeu:

– Nem sempre. Mas num período tão afastado de Deus, é preciso ser alegre. É um dever. Quando do naufrágio do *Titanic*, a orquestra de bordo tocou até o fim. Corta-se assim pela raiz a erva do desespero. (KAFKA apud JANOUCHE, 2008, p. 109).

Seus personagens, ao que parece, não conseguiram absorver tal lição. Não há neles sinais de euforia; a sensação é de abatimento. Em **A metamorfose**, por exemplo, a insônia aparece como sintoma de um estado melancólico que atormenta Gregor. Ele, conforme já foi mencionado, atravessava noites inteiras sem pegar no sono um só instante. Nessas imagens há sempre um sentimento de descompasso com a realidade, de uma tensão diante do contexto social. A melancolia se distingue, assim, como um desconforto ou “mal-estar”, nos termos freudianos, do indivíduo diante da realidade.

Tal disforia acompanha também os personagens de Rubião, como, por exemplo, o protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota”: “Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros.” (p. 9). Éolo, em “Petúnia”, em sua crise de comunicabilidade com a esposa, é dominado pela melancolia:

Por muito tempo Éolo se absteve de sair de casa, temeroso da fúria dos cavalos-marinhos. Impossibilitado de saber o que se passava lá fora, através das janelas hermeticamente trancadas, vagava pelos quartos, afogava-se na tristeza. (p. 184)

Gérion, isolado em “O bloqueio”, é obrigado a conviver com esse infortúnio: “Sobreviveria às latas? – Olhava melancólico o estoque de alimentos, feito para durar uma semana.” (p. 247). João Gaspar, em “O edifício”, não consegue aplacar o desânimo: “Esvaíra-se a euforia de João Gaspar. Vago e melancólico, retornou ao edifício.” (p. 164). O narrador-personagem de “Bárbara”, impossibilitado de escapar dos caprichos da esposa, rende-se à tristeza: “Numa

área extensa, formada por vários lotes, Bárbara acompanhou os menores detalhes da montagem da nave. Eu permanecia sentado no chão, aborrecido e triste.” (p. 38). Essa tristeza, no cotidiano das criaturas do contista mineiro, conforme se expôs, não é circunstancial, faz parte de uma rotina. Incorpora-se, pois, à existência, como ocorre nestes versos de “Olhando um velho álbum”⁵⁴, de Trakl: “Sempre voltas, melancolia,/Mansidão da alma solitária./ Por fim arde um dia dourado.”

O personagem Godofredo, em “Bruma (a estrela vermelha)”, expressa seu sofrimento aos prantos, enquanto que José, em “O bom amigo Batista”, revela a melancolia em sua desarticulação em relação ao mundo:

Por essa época, já me assaltara insistente melancolia. Sentia-me deslocado em casa, uma necessidade de andar pela noite adentro, sem parar, cansando-me, evitando os pensamentos. (p. 101).

Em certos momentos, no autor de **O pirotécnico Zacarias**, a melancolia deixa de se distinguir como um fenômeno existencial e adquire uma conotação social, “rodeando o lugarejo”, em “A cidade”, e sufocando os moradores de Manacá, no conto “Mariazinha”. Nesta narrativa, inclusive, a tristeza entra na agenda política do bispo local: “Dom Delfim era calmo e tinha a fisionomia insípida. Mandou buscar as lâminas de aço, os instrumentos de metal e proibiu a melancolia [...]” (p. 43), esta que nem a própria autoridade eclesiástica conseguir disfarçar em sua voz “declamada” e “lúgubre”.

Freud (1972), nos seus estudos sobre o comportamento humano, atribuiu à melancolia um *status* patológico. Segundo o criador da psicanálise, a insatisfação do indivíduo melancólico é consigo mesmo, não com o mundo. Dessa forma, ele se deprecia e demonstra sua incapacidade de realização. Dessa maneira, o conceito de melancolia, formulado por Freud, reitera a ideia de incompletude e perda de si mesmo que Kierkegaard conferiu ao desespero.

Os personagens de “A casa do girassol vermelho”, de Rubião, no afã de realizarem seus desejos, ou de viverem a dimensão estética, nos termos kierkegaardianos, empreendem, como os expressionistas, uma luta para se libertarem da autoridade opressora. Ao aniquilá-la, imaginavam que não haveria mais empecilho para o gozo pleno da sua existência. Todavia, livres do patriarca, os efeitos do êxtase, já mencionado, neles logo cessam, e a melancolia se

⁵⁴ TRAKL, Georg. “Olhando um velho álbum”, extraído de **Templo Cultural Delfos**, *Elfi Kürten Fenske*, Ano VII, 2017. Disponível em: < www.elfikurten.com.br/2016/04/georg-trakl.html > Acesso em: 11 de outubro de 2017.

impõe, consequência de uma impossibilidade de se encontrarem consigo mesmos. Márcia Tiburi ⁵⁵ lembra que “do ponto de vista filosófico, a melancolia é, já nos primórdios da reflexão sobre ela, algo como o desajuste do ser.” (2013, p. 1). Nessa condição, os desanimados personagens da narrativa em destaque se mostram: dissonantes em relação ao mundo e dispersos em sua interioridade. O fragmento seguinte assim o sugere:

Firme, os punhos cerrados, conclamei todos para a luta, que seria contra a sombra do velho Simeão. Tracei planos para a campanha, ameacei, gritei. Aos poucos minha voz foi amortecendo.
 Olhavam-me mudos, os rostos sem esperança. (Xixiu morrera mesmo).
 Dei-me por vencido. Não adiantava lutar. Tudo se quebrara.
 Humilhado, sentindo a desaprovação de todos, virei-me com ternura para Belinha e lhe disse comovido:
 – Este foi o último dia. (p. 23-24).

A expressão do olhar de Belinha, já mencionada neste trabalho, consolida a frustração.

O comportamento de José Alferes, em “O convidado”, sugere também essa ideia de perda, de dispersão. Desorientado, tentando fugir de um ambiente de festa tedioso ao qual não se pôde integrar,

e desejoso de manter sua individualidade, o personagem decide retornar, mas tampouco consegue lograr êxito em reencontrar seu lugar de origem, perdendo o elo com os outros e consigo mesmo. (BATALHA, 2003, p. 103).

Nesse sentido, o final da narrativa é bastante significativo:

Curvado, no seu desconsolo, já aceitava a ideia de retornar ao parque, quando lhe tocaram o braço. Assustou-se: era Astérope. Ela fingiu não perceber o temor estampado no rosto dele e arrastou-o consigo:
 – Sei o caminho.
 Saberá? – Dos olhos de Alferes emergiu avassaladora dúvida. Mas deixou-se levar. (p. 222).

Desorientação idêntica é experimentada pelo personagem Joseph K. na sua peregrinação pelas repartições da justiça em **O processo**: “Por fim, K. nem mesmo teve de perguntar, mas viu-se conduzido pela gente do lugar de um lado para outro do andar.” (KAFKA, 2006b, p. 72).

O sujeito melancólico, na visão de Freud, resiste à perda do objeto que ele mesmo não consegue definir precisamente. O indivíduo luta desesperadamente para reaver o que perdeu.

⁵⁵ TIBURI, Márcia. **Melancolia**. Artigo publicado em 5 de agosto de 2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/melancolia/> Acesso em: 11 de setembro de 2017.

Dessa forma, baseado nos postulados freudianos, Marques assinala que o sujeito é “acometido de inspirações e visões, de fantasmagorias.” (1998, p. 167). Imagens dessa natureza estão, por exemplo, nas tentativas de Eronides, em “A flor de vidro”, e do narrador-personagem, em “A noiva da casa azul”, visando à reconquista do objeto desejado, irremediavelmente preso no passado.

Esse desencontro, na ficção de Murilo Rubião, não é casual; constitui-se num dos pilares da sua concepção de existência humana. A expectativa positiva é sempre frustrada. Jadon e Hebe, transformados em autômatos, em “Os comensais”; o psicótico-narrador de “Os três nomes de Godofredo”; o desvairado Éolo, em “Petúnia”; o angustiado Godofredo, em “Bruma (a estrela vermelha)”, e o desnorteado Manfredo, na busca alucinada por Epidólia, no conto homônimo, são outros exemplos em que o indivíduo não faz o percurso adequado em direção a si mesmo, uma vez que não consegue estabelecer o equilíbrio interno. Sem essa harmonia, instaura-se a melancolia, que agride profundamente a subjetividade.

Esse estado melancólico pode estar manifesto no próprio olhar dos personagens, o que nos faz lembrar o escritor americano Edgar Allan Poe, quando afirma que “Os olhos são as janelas para a alma.”⁵⁶ Por meio deles, pode-se fazer o raio-x da interioridade, imprimindo-lhe as emoções mais profundas, o que faz reafirmar o viés subjetivo da obra de arte, componente estético importante do Expressionismo.

O narrador-personagem de “Alfredo”, de Murilo Rubião, não oculta o seu sofrimento ao exibir a melancolia que feria seus próprios olhos. Teleco, da mesma maneira, em “Teleco, o coelhinho”, expõe o abatimento em seu semblante, cujos olhos eram “mansos e tristes.” No olhar do personagem Artur, em “O homem do boné cinzento”, exterioriza-se seu drama pessoal:

Por outro lado, a confiança que antes eu depositava nos meus nervos decrescia, cedendo lugar a uma permanente ansiedade. Não tanto pelo magricela, que pouco me importava, mas por causa do mano, cujas preocupações cavavam-lhe a face, afundavam-lhe os olhos. (p. 74).

O próprio “magricela”, de quem fala o narrador, insinua um estado melancólico em seus olhos. “Surgia à hora marcada. O olhar vago, o boné enterrado na cabeça, às vezes mostrava um sorriso escarninho.” (p. 74). A mesma imprecisão se verifica no olhar do protagonista de “O ex-mágico da taberna Minhota”: “E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina. Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante.” (p. 8).

⁵⁶ Frase extraída do site: https://www.pensador.com/os_olhos_sao_as_janelas_da_alma/ Acesso: 12 de setembro de 2017.

Em outras passagens da prosa de Murilo Rubião, o olhar adquire contornos mais expressivos, aproximando-se do método expressionista. Os olhares “embaçados”, em que se diluem as formas dos seres, presentes nas narrativas “A casa do girassol vermelho” e “Os comensais”, já abordados neste trabalho, traduzem uma imagem de indefinição, de desconexão, enfim, de melancolia, como esta presente no poema “À noite”,⁵⁷ do austríaco Georg Trakl: “O azul dos meus olhos apagou-se nesta noite, / o ouro vermelho de meu coração. Ah, tão quieta ardia a luz.”

O olhar, como vitrine da alma, não foi ignorado pelo Expressionismo. Assim, Ulrich Bischoff descreve o quadro **Karl Johan ao Anoitecer** (1892), de Edvard Munch:

Ao escolher o seu ângulo de visão de forma a revelar as pessoas à altura da cintura ou do peito ao longo do pavimento, Munch proporciona-nos uma sensação de proximidade opressiva da multidão. Trata-se de uma multidão da classe média vista através dos olhos da boêmia da Christiania – os homens usando chapéus altos, e as mulheres, elegantes toucados. Contudo, os seus olhos estão muito abertos, e os rostos, incommunicáveis. Ao serem eles próprios prisioneiros das normas da classe média, estão a desempenhar os seus papéis na criação de uma atmosfera de repressão moral. (BISCHOFF, 2006, p. 51)

As pessoas, andando sempre para frente, de modo quase mecânico, lembram os autômatos de Murilo Rubião. Estão aglomerados, porém isolados em si mesmos. O olhar vago denuncia tal exílio. A indefinição impressa nos olhos traduz a dispersão do indivíduo.

O mesmo olhar de imprecisão, transmitindo a sensação de dissonância em relação ao contexto e a si mesmo, é recorrente na prosa kafkiana. A mencionada expressão repousa nos rostos de seus personagens. Do ambiente opressivo de **Na colônia penal**, o olhar do explorador parece escapar: “– O senhor não quer se sentar? – perguntou por fim, puxou de uma pilha uma cadeira de palha e a ofereceu ao explorador. / Este não pôde recusar. Estava agora à beira de um fosso, sobre o qual lançou um olhar fugidio.” (KAFKA, 1998a, p. 31). Com o mesmo personagem, a situação se repete em outro trecho da novela, insinuando uma inadequação do mesmo em relação à atmosfera circundante: “O explorador queria desviar do oficial o próprio rosto, olhando ao redor sem um alvo definido. O oficial julgou que ele contemplava o ermo do vale [...]” (KAFKA, 1998a, p. 51).

No espaço discursivo mais amplo de **O castelo**, essa expressão de indefinição é mais consistente, multiplica-se. O olhar vago é muito comum na face dos personagens. Já no

⁵⁷ Poema de Trakl, extraído de “Poemas nascidos entre as sombras”, artigo escrito por Márcio Seligmann-Silva. Disponível em: <cultura.estadao.com.br/noticias/geral,poemas-nascidos-entre-as-sombras-imp-,675486> Acesso em: 15 de setembro de 2017.

primeiro capítulo do romance, a imagem parece funcionar como prelúdio da indeterminação que atravessa a trajetória do protagonista: “K. ficou na mesma posição, não se virou uma só vez, não parecia nem um pouco curioso, continuou olhando o vazio à sua frente.” (KAFKA, 2006a, p. 13). Numa casa em que ele parou na sua caminhada em direção ao castelo, havia uma mulher numa poltrona que se apresentava “como se estivesse inanimada, não baixava o olhar nem mesmo para a criança ao seio, mas dirigia-o para um alvo indefinido no alto.” (KAFKA, 2006a, p. 24).

No referido romance, a personagem Gardena também demonstra seu alheamento no olhar: “De repente porém a dona do albergue aguçou o ouvido e totalmente entregue à escuta ficou fitando o vazio.” (KAFKA, 2006a, p. 164). K. capta na expressão facial de Amália essa mesma inexatidão: “Seu olhar era frio, claro, imóvel como sempre, não estava exatamente dirigido sobre aquilo que observava, mas passava um pouco ao largo do objeto, de uma maneira quase imperceptível [...]” (KAFKA, 2006a, p. 252). Indefinição esta que em trecho subsequente os personagens parecem compartilhar: “Ao olhar em volta, sem objetivo definido, K. viu bem a distância Frieda numa curva da passagem; ela fez como se não o conhecesse, fitando-o apenas [...]” (KAFKA, 2006a, p. 362).

O olhar sem um foco determinado, errante, fugidio, funciona como índice de uma interioridade em crise, oriunda da desarticulação do indivíduo em relação ao mundo e a si mesmo. Tal desarmonia, estampada nos olhos dos personagens, sugere também o vazio, reflexo de uma ausência de sentido para a própria vida humana.

3.6.3 O fastio

A existência humana, conforme já se expôs, é marcada pela angústia e melancolia, o que torna explícita sua face dolorosa. Mas esta não é o único componente negativo do cotidiano humano. Lembrando Schopenhauer, a vida balança entre “a dor e o fastio”: “[...] entre a dor e o aborrecimento, a vida oscila sem cessar. Pensamento desesperante!” (2001, p. 331). Para o filósofo alemão, na verdade, o tédio é apenas o outro lado da face da dor. Tentando bani-la do seu cotidiano, o homem só consegue apenas fazê-la mudar de aparência. Fracassada a luta, a dor apenas se transforma: “[...] ela toma o aspecto triste, lúgubre, do fastio, do aborrecimento.” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 330).

Essa condição, presente na poética expressionista, é perceptível, nos versos de Gottfried Benn, no poema “Campos infelizes”⁵⁸:

Farto da minha busca de ilhas,
rebanhos mudos, verde morto,
quero ser margem, ser baía,
de belos barcos ser um porto.

A minha praia quer sentir-se
pisada a vivo com pés quentes;
queixa-se a fonte a oferecer-se,
quer refrescar sedes ardentes.
[...]

O fastio, com recorrência, atormenta também os personagens kafkianos. Em **A metamorfose**, em certo momento, Gregor, extenuado, se movimenta penosamente no meio do entulho, “porque não havia nenhum outro espaço para rastejar, mais tarde porém com satisfação crescente, embora depois dessas caminhadas, triste e morto de cansaço, não se movesse novamente durante horas.” (KAFKA, 2000a, p. 67).

Essa mesma sensação, em **O processo**, incomoda Joseph K.: “– Que eu saiba, não tomo este assunto demasiadamente a sério – retrucou K., sentindo-se repentinamente cansado e percebendo a inutilidade dos estímulos dessa mulher.” (KAFKA, 2006b, p. 57). Tal extenuação é reiterada em outras circunstâncias, como esta ocorrida com o próprio K.: “K. estava sentado em seu escritório e, apesar da hora matutina, achava-se extremamente fatigado.” (KAFKA, 2006b, p. 143).

Em **O castelo**, inúmeras são as passagens em que os personagens sentem o fardo do dia a dia. Já no primeiro capítulo, no segundo parágrafo, os olhos já sinalizavam o cansaço que sufocariam a vida de K.: “Estava quente ali, os camponeses quietos, ele os examinou ainda um pouco com os olhos cansados e em seguida adormeceu.” (KAFKA, 2006a, p. 9). Logo a seguir, a fadiga se faz presente: “Mas K. estava distraído e irritado com a conversa. Pela primeira vez desde a chegada ele sentiu um cansaço real.” (KAFKA, 2006a, p. 21). Além disso, ficam evidentes os sinais de que esse desconforto seria duradouro e progressivo: “Mostrava-se irresistivelmente impelido a buscar novos contatos, mas cada conhecimento novo acentuava a fadiga.” (KAFKA, 2006a, p. 21-22). Sem a companhia de Frieda, perdido e entediado, K exaure-se: “K. estava tão cansado que pensou se não poderia tentar ir para um daqueles quartos, muitos dos quais sem dúvida estavam vazios, e dormir durante horas numa bela cama.” (KAFKA, 2006a, p. 379). O cansaço, em Frieda, consegue deturpar até o seu

⁵⁸ Extraído de **Gottfried Benn – Poemas**. Disponível em: <https://revistaprosaversoarte.com/gottfried-benn-poemas/> Acesso em: 31 jan. 2018.

próprio sorriso: “Aliás, quem é que sabe se a fraqueza que nos acometeu a ambos não vem do fato de ainda não termos tomado o café da manhã?/ – É possível – disse Frieda com um sorriso cansado.” (KAFKA, 2006a, p. 213).

Em Rubião, o peso existencial, refletido no cansaço, se repete. A exaustão, muito mais da alma do que do corpo, invade também a vida de seus personagens. Em diversos contos, essa condição negativa se faz presente. Em “Alfredo”, a frase (já destacada no trabalho) “cansado eu vim, cansado eu volto”, inscrita na abertura e no final da narrativa, sugere que a vida não pode fugir desse ciclo negativo. Éolo, em “Petúnia”, não escapa dessa rotina trágica:

Cambaleante, deu alguns passos. Depois retrocedeu, apoiando-se de encontro à parede. Transcorridos alguns minutos, superou a imensa fadiga que se entranhara nele e pôde observar melhor as filhas. (p. 183).

Pererico, na sua espera angustiante, em “A fila”, não conseguia também disfarçar a astenia: “Penetrou na ante-sala da gerência algo emocionado. [...] Os olhos pareciam ter perdido o brilho, o rosto demonstrava cansaço.” (p. 208).

Bastos assinala que “qualquer um dos contos de Murilo Rubião poderá servir como referência ao conjunto da obra. Cada conto é a obra condensada.” (2006, p. 11). Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que o protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, ao afirmar que “nascera cansado e entediado” (p. 7), sintetiza a letargia que atormenta o conjunto dos personagens do autor. Logo a seguir, o personagem reflete melhor a ideia do tédio, inerente à condição humana: “Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores.” (p. 7). O referido personagem desse primeiro conto publicado do autor firma-se, pois, como autêntico protótipo da melancolia e do cansaço existencial. Dessa maneira, essa narrativa, a mais republicada pelo autor, inquestionavelmente, se credencia como uma condensação exemplar da sua poética. As recorrentes alusões a ela no decurso deste trabalho corroboram a relevância do conto.

Em Rubião, conforme a própria declaração do “ex-mágico”, o cansaço alia-se ao tédio. Na obra do contista mineiro, inclusive, o fastio ocupa um espaço maior do que em Kafka. A literatura de Rubião assimila o pensamento de Pascal e Schopenhauer, uma vez que estes viam o tédio como componente inseparável da condição humana. Em treze das narrativas de Murilo Rubião aparece a expressão tédio ou termos do mesmo campo semântico. O aborrecimento do protagonista de “O ex-mágico da taberna Minhota” é compartilhado com frequência por seus companheiros de amargura noutras narrativas. Como exemplo, pode-

mencionar esta passagem de “O edifício”, em que o sentimento de euforia vivido por João Gaspar no início da construção do prédio logo se desfaz:

Sorrateiro, o desânimo substitui nele o primitivo entusiasmo pela obra. Queixava-se aos amigos do tédio que lhe provocava o infundável movimento de argamassa, pedra britada, fôrmas de madeira, além da angústia que sentia, vendo o monótono subir e descer de elevadores. (p. 165).

O tédio, inequivocamente, não é fortuito no cotidiano dos personagens de Murilo Rubião. Aumenta o peso do fardo existencial. Em “Os três nomes de Godofredo”, o tédio ocupa o espaço da vida conjugal, segundo declaração do narrador: “O rosto dela passou a aborrecer-me, bem como o reflexo do meu tédio no seu olhar.” (p. 92). Situação semelhante ocorre com o casal Éolo e Cacilda, no conto “Petúnia”: “Quase não se falavam, os corpos distantes, nunca se tocando. Cacilda lhe dava as costas e entediada lia um livro qualquer.” (p. 183). Os leões de Rubião, produtos da magia realizada pelo protagonista, em “O ex-mágico da taberna Minhota”, sintetizam o assunto: “– Este mundo é tremendamente tedioso.” (p. 10).

O próprio autor horrorizava-se diante do tédio, mesmo em outra dimensão da vida. Em sua última entrevista, concedida a **Folha de São Paulo**⁵⁹ (1991), nove dias antes da sua morte, Murilo Rubião declarou sobre a possibilidade de vida na eternidade: “Eu vou ter certa surpresa se tiver vida após a morte. Eu não acredito muito em vida após a morte, não. Eternidade... Você imagina se o negócio for eterno... É o castigo.”

Nesse movimento persistente, a vida, conforme já se viu, se revela inócua. Lembrando Pascal, no fastio o indivíduo “sente então seu nada, seu abandono, sua insuficiência, sua dependência, sua impotência, seu vazio.” (1973, p. 83). Num quadro assim, a alegria se rarefaz, e a insatisfação incorpora-se ao cotidiano, situação inevitável que, segundo Schopenhauer, é geradora de todos os males. Nessa perspectiva, Kafka e Rubião, semelhantes aos expressionistas, acabam fazendo uma leitura pessimista da condição humana.

3.7 A cidade

O sofrimento humano, segundo Schopenhauer, “é a própria essência da vida”. Sendo assim, na visão do pensador, o tormento “não se infiltra em nós vindo de fora, nós trazemos

⁵⁹ RUBIÃO, Murilo. Entrevista concedida a Adriana Kauffmann, Fernando Bastos, Monica Schoenacker, Nao Yusa, Vinícius Rezende. **Folha de SP**, 05 de outubro de 1991 In: Murilianas. Disponível em: <www.murilorubiao.com.br/entultima.aspx> Acesso em: 23 de setembro de 2017.

conosco a inesgotável fonte da qual ele sai.” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 334). Todavia a realidade social em que o indivíduo se insere pode intensificar ainda mais o quadro de dor. O contexto urbano na modernidade, conforme já foi assinalado, não favorece o indivíduo. O ambiente dos núcleos urbanos não atenua os problemas existenciais já elencados; ao contrário, catalisa-os. Edificada para atender prioritariamente as demandas do capital, a cidade grande, principalmente, aglutinou em demasia os seres humanos, massificou-os, porém prejudicou suas relações afetivas. Num universo regido pela competitividade econômica, a solidariedade humana perdeu espaço, e o individualismo se sobrepôs ao comunitário. E a cidade, como já se expôs anteriormente, tornou-se o *habitat* do processo de atrofiamento das relações interpessoais.

A ciência, componente importante desse processo de urbanização, torna-se cúmplice na pintura desse quadro de deterioração das relações humanas.

Friedrich Nietzsche, por exemplo, proclamou que a ciência, em fins do século XIX, estava se transformando numa indústria, e temia que o grande avanço técnico do homem, sem progresso paralelo na ética e na autocompreensão conduzisse ao niilismo. (MAY, 2001, p. 45).

Nesse estado, incômodo para o homem, o vácuo se impõe. O próprio filósofo indaga:

[...] Aonde iremos agora? Para longe de todos os sóis? Não cairemos incessantemente? Para trás, para todos os lados, para a frente, em todas as direções? Haverá ainda algum caminho para cima e para baixo? Não estaremos errando por um vácuo infinito? Não sentiremos o sopro do espaço vazio? Não ficou mais frio? (NIETZSCHE apud MAY, 2001, p. 46).

Essa lacuna não fica arraigada ao tempo de Nietzsche ou de Munch, ela permanece. Segundo o psicanalista Rollo May: “O problema fundamental do homem, em meados do século XX é o vazio. Com isso quero dizer não só que muita gente ignora o que quer, mas também que frequentemente não tem uma ideia nítida do que sente.” (2001, p. 14).

O Expressionismo, sensível a essa inquietação, colocou a urbanização moderna no centro do seu universo temático. Segundo Lages, “A cidade grande, o nervosismo da vida urbana com seus múltiplos estímulos sensoriais compõem um dos grandes núcleos temáticos da poesia expressionista.” (2002, p. 181). Na lírica expressionista a visão da cidade não é positiva, como se pode observar nestes versos de “O novo Orfeu”, de Iwan Goll ⁶⁰:

⁶⁰ Yvan Goll, poeta francês que “[...] escreveu seus versos mais genuinamente expressionistas em língua alemã.” (LAGES, 2002, p. 181).

De que lhe valem hoje genciana e camurça
 Os Homens estão na miséria
 Prisioneiros em profundo submundo
 Em cidades de argamassa
 De lata e papel
 Ele precisa libertá-los
 Os pobres de lua de vento e de pássaros
 [...]

(Trad. Cláudia Cavalcanti)

Até as casas, tradicionalmente sinônimos de acolhimento e calor humano, nessa cidade moderna, lembram, segundo Fleischer, “habitações de mortos, ou traduzem um vegetar sem sentido, como, por exemplo, em A. Lichtenstein, nos versos 3 e 4 do poema ‘Noite Sombria’: Diabolicamente inchadas / São as casas, caretas cinzentas.” (2002, p. 78)

Tomando o pensamento de Nietzsche como parâmetro, a literatura expressionista, em geral, radicaliza uma crítica sociocultural em relação à cidade e às suas mazelas. Na Alemanha, berço do filósofo,

O grupo de escritores que, entre 1910 e 1920, produziu o que há de mais representativo na literatura expressionista, foi agitado pelos problemas sociais e humanos de sua época: a racionalização e mecanização progressivas do mundo moderno, a crescente complexidade do sistema social, a perda de valores transcendentais, a vida desumana e atrofiada nos grandes centros urbanos, a degradação do ser humano e de sua individualidade num mundo que cada vez mais se industrializa. (FLEISCHER, 2002, p. 67-68).

As demais artes, circunscritas ao universo expressionista, também deram ênfase ao quadro de degradação da vida humana, o qual se distingue como subproduto da revolução industrial. A arquitetura, por exemplo, mencionada no segundo tópico deste capítulo, reivindicou uma reformulação urbana que pudesse resgatar o sentido da vida comunitária.

O centro urbano também é o espaço predominante na obra kafkiana neste estudo. Embora, excepcionalmente, o ambiente de **Na colônia penal** seja rural, existe no autor uma tendência à reflexão do mundo moderno, cujo palco principal é a cidade. A hierarquia totalitária e a burocracia sem sentido, elementos tão combatidos pelo autor de **A metamorfose**, são pilares da cidade moderna, responsáveis pelo sufocamento da vida dos indivíduos.

O tema também atraiu Murilo Rubião. O cenário da sua ficção é predominantemente urbano, exceção feita, por exemplo, ao conto “A casa do girassol vermelho”, cuja trama se desenvolve em contexto campestre. O próprio autor, em entrevista a Elizabeth Lowe, não esconde sua preferência. Ao falar sobre a sua literatura (seu fantástico), declarou:

O fantástico não convive bem com o campo porque ele tem que migrar para as pequenas cidades, para os grandes centros, senão ele fica na fantasia, no folclore. É na cidade, de onde aparentemente fugiu o mistério, porém, que encontramos com muito mais facilidade as coisas surrealistas, as coisas inexplicáveis que nós somos obrigados a aceitar. Os hábitos da cidade, essa entrega à máquina, essa entrega à sociedade de consumo, tornam a vida muito mais absurda do que nas fazendas onde a vida é mais simples [...] (RUBIÃO, 2007, p. 3).

3.7.1 A diáspora

A cidade, segundo a concepção expressionista, compartilhada por Kafka e Rubião, efetivamente não consegue aproximar as pessoas, não favorece o intercâmbio de sentimentos, nem o desenvolvimento da solidariedade. Não há espaço para tal. A competição individual substitui o espírito comunitário. Desarticulada a comunidade, enfraquece-se a humanidade, e a vida, inevitavelmente, se torna mais difícil.

A própria família, a célula vital da sociedade, não resiste ao efeito desintegrador da cidade. Esta, em sua desumanidade, é capaz de produzir a figura do menor abandonado, imagem emblemática da insensibilidade do homem, evidente na narrativa “Teleco, o coelhinho”. O coelhinho, no final do conto, transformado em “uma criança, sem dentes”, morta, instante já exposto nesta pesquisa, espelha o fracasso humano no ambiente urbano. Bastos também vê no personagem as mazelas da cidade contemporânea: “A voz de Teleco projeta um mundo estranhamente familiar: menor abandonado, cigarro e vício, polícia, violência.” (2001, p. 104). É também a família, imersa na alienação urbana, que fracassa em **A metamorfose**, de Kafka. Nessa novela, Gregor também é descartado insensivelmente pelos próprios familiares. Inútil como provedor da família, autêntico “maior abandonado”, nos termos de Cazuza⁶¹, Gregor, morto, é varrido como um lixo qualquer pela faxineira da sua família. A palavra da serviçal confirma a coisificação do personagem:

– Ah, sim – respondeu a faxineira, que por causa do riso amigável não pôde continuar falando. – A senhora não precisa se preocupar com o jeito de jogar fora **a coisa** aí do lado. Já está tudo em ordem. (KAFKA, 2000a, p. 83, grifo nosso).

Se a própria família, supostamente mais próxima do homem, não garante a sua proteção, fora dela não se pode esperar algo melhor. O ambiente da grande cidade, como já foi assinalado, não desenvolve o acolhimento, nem aprimora a sensibilidade. Os

⁶¹ Agenor de Miranda Araújo Neto, mais conhecido como **Cazuza** (1958-1990), cantor, compositor, poeta e letrista brasileiro. Autor de inúmeros *hits*, como: “O tempo não para”, “Exagerado”, “Bete Balanço”, “Maior abandonado”, dentre outros.

expressionistas viam a cidade como impessoal e desumana. Ao refutá-la, sugeriram um apelo à tradição da vida em comunidade, em que fosse viável o espírito de cooperação e o relacionamento verdadeiramente humano.

Essa reivindicação repercute na obra de Kafka. Seu olhar crítico em relação ao “progresso” das cidades é notório em seus textos. Segundo Löwy (2005, p. 79), o autor de **O processo**, quando rejeita o pesadelo da sociedade mecanizada, acaba cultivando “uma nostalgia da comunidade tradicional” em que efetivamente a vida solidária se realizava. A comunidade camponesa tcheca, por exemplo, vivendo harmoniosa e pacificamente com a natureza, despertou-lhe grande simpatia:

Impressão geral que dão os camponeses: são nobres que se refugiaram na agricultura, onde organizaram seu trabalho com tanta sabedoria e humildade que este se insere sem a menor falha no conjunto das coisas e que eles próprios são protegidos de todo o balanço do mar e de todo o enjoo até a hora venturosa da morte. Verdadeiros cidadãos da terra. (KAFKA apud LÖWY, 2005, p. 80).

As comunidades hebraicas foram também referências para a sensibilidade kafkiana. Numa de suas falas a Janouch, assinalou: “O povo da Bíblia é uma concentração de indivíduos no seio de uma lei. Mas as massas atuais opõem-se a esta concentração, tendem para a separação porque não possuem comunidade íntima.” (JORGE, 1968, p. 201). O ambiente de comunidades, como as hebraicas, afastadas dos grandes núcleos urbanos, além disso, favorece, lembrando Kierkegaard, o caminho do indivíduo em busca da unidade, por meio da conexão com a sua fonte ontológica (Deus). Ao fazer tal percurso, ele vai ao encontro consigo mesmo. O ambiente das grandes cidades, ao contrário, inviabiliza essa confluência. Adorno, tomando como base o pensamento de Kierkegaard, reflete:

No mundo coisificado das grandes cidades, cujos habitantes são, como gendarmes e vigias, “funcionários” da ordem, eles mesmos, coisas e criaturas, o conteúdo de verdade da escritura está historicamente perdido porque a objetividade das formas sociais já não permite a “impressão primitiva”. (ADORNO, 2010, p. 141-142).

A grande metrópole massificadora, “destituída de alma”, lembrando o poeta expressionista Berthold Viertel, inviabiliza o acesso à dimensão religiosa. Não se permite, assim, segundo a visão kierkegaardiana, que o indivíduo alcance seu equilíbrio.

O contexto criticado por Kafka contraria frontalmente a organização social de perfil comunitário. No ambiente alienante da cidade moderna, o homem está inserido numa “sociedade administrada de alto a baixo, onde os homens estão concretamente separados não

só uns dos outros como também de si mesmos.” (CARONE, 2009, p. 17). O romance **O castelo**, conforme já se viu, é um bom exemplo dessa desagregação.

Nesse romance, existe uma aldeia em que residem dezenas de moradores. De densidade populacional inferior à vila, esperava-se, na teoria, que esse pequeno espaço pudesse facilitar a experiência de uma vida comunitária. Tal ambiente poderia ser um lugar de intercâmbio cultural, afetivo, emocional, ou seja, um espaço da solidariedade. Mas a trama do romance desconstrói a ideia. Para existir, como foi explicado no capítulo anterior, o indivíduo teria que fazer parte da estrutura hierárquica notadamente totalitária. Incorporado a ela, ele se submete a um sistema frio e impessoal, cuja lógica reside na supressão de uns pelos outros. Nesse universo, a aspiração de cada um era pautada na ascensão da escala hierárquica. As relações eram verticalizadas; não havia, pois, ambiente para a horizontalidade, em que se pudessem cultivar o afeto, a amizade e a igualdade. As únicas relações “humanas”, segundo Löwy, mantidas pelos intocáveis secretários do castelo com a população da aldeia eram “as relações sexuais – no sentido mais grosseiro – que eles” impunham “às mulheres do povo.” (2005, p. 169). Dessa forma, a aldeia radiografa a cidade grande, em que relacionamentos desprovidos de afeto como esses fazem parte de uma rotina indestrutível.

Em Murilo Rubião, a cidade moderna também é objeto de questionamento. O deslocamento de lugares pequenos para centros maiores e a conseqüente ruína dos primeiros estão no foco central da sua literatura. Jadon, em “Os comensais”, figura citada diversas vezes neste trabalho, é a imagem exemplar da pessoa humana capaz de amar que, ao “integrar-se” à massa da grande cidade, se transforma progressivamente, evoluindo do sadismo para o automatismo. Nesse estágio, a vida humana não se justifica: “Um mundo essencialmente mecânico haveria de ser um mundo essencialmente desprovido de sentido!” (NIETZSCHE, 2003, p. 221).

Nesse universo mórbido da modernidade, a cidade, como reflete o protagonista de “O pirotécnico Zacarias”, exhibe suas “ruas cheias de gente, ausentes de homens” (p. 28). Idêntico sentimento de esterilidade humana emana do poema “Ocidente”, de Georg Trakl: “[...] Oh, grandes cidades / De pedra, construídas / Na planície! / Tão sem-fala [...] Oh, povos agonizantes! / Pálida vaga / Esmagando-se na praia da noite, / Cadentes estrelas.”⁶²

“A nostalgia da comunidade tradicional” kafkiana, em Murilo Rubião, é igualmente sentida. Como exemplo, pode-se mencionar o conto “A diáspora”. Nele narra-se a história de uma aldeia cuja convivência entre os moradores é pautada pelos princípios democráticos. O

⁶² Fragmento poético de TRAKL. **Templo Cultural Delfos** Elfi Kürten Fenske. Disponível em: www.elfikurten.com.br/2016/04/georg-trakl.html Acesso em: 23 de setembro de 2017.

povoado, inclusive, lembra as comunidades hebraicas, a partir do nome do próprio líder, Hebron.⁶³ Nessa narrativa, empreende-se uma luta entre a comunidade, de perfil tradicional, e uma empresa, representada pelo engenheiro Roque Diadema. Este se apresenta na comunidade de Mangora, exibindo “ordens de serviço e toda a documentação necessária para executar o projeto” (p. 265), que se referia à construção de uma ponte. A comunidade, a princípio, por meio de deliberação em assembleia, recusa o projeto empresarial. Isso não faz Diadema recuar. Por meio do poder financeiro, adquire “dois terços da área urbana do povoado”, o que viabiliza legalmente a ação da empresa.

Seu trabalho, nem um pouco sustentável, avança prejudicando o meio ambiente:

Entrementes, o lugarejo crescia desordenadamente, as casas brotavam em todos os cantos, grimpendo nos morros, dependurando-se nas ladeiras [...] Um odor fétido empestava o ar, vindo das residências desprovidas de esgoto canalizado ou fossas. A premência de se instalar na primeira habitação que encontrassem obrigava os recém-chegados a se despreocuparem do mínimo de conforto e higiene. (p. 269-270).

O quadro descrito pelo narrador, é oportuno salientar, sugere a imagem tão atual do processo de favelização, resultante de uma “política pública” que deteriorou a vida de milhões de pessoas. Insensível à qualidade de vida do segmento social excluído, o referido processo de urbanização perde o significado social e atende à expectativa do mercado imobiliário.

A narrativa flui, Hebron perde a liderança, rompe-se a “tradição de cada um expor livremente suas ideias” (p. 271), e a comunidade entra em declínio diante do “progresso.” O triunfo de Roque Diadema sinaliza, simultaneamente, a vitória da sociedade construída sob o pilar que valoriza o conceito da propriedade e a derrota da sociedade que se fundamenta na dimensão comunitária do espaço coletivo. A diluição de Mangora metaforiza a situação de inúmeras comunidades tradicionais que são destruídas em nome do desenvolvimento econômico, notadamente frio em relação à dimensão cultural e humana. E, dessa forma, a burocracia tecnocrata prospera, e a comunidade caminha para a diáspora, se desintegra e se dispersa, conforme o próprio título do conto indica, em óbvia sintonia com a epígrafe, já destacada nesta pesquisa: “E eles saberão que eu sou o Senhor, quando eu os tiver espalhado entre as gentes, e os lançar dispersos por vários países.” (Ezequiel, 12, 15).

⁶³ Hebrom ou Hébron^[1] em hebraico: הֶבְרֹן: 1. terceiro filho de Caat, filho de Levi. Foi o ancestral de quatro das ordens de sacerdotes, por seus quatro filhos Jeriau, Amarias, Jehaziel e Jecmaan. 2. Uma das mais antigas cidades do mundo, situada numa colina da Judeia a 37 km a sudoeste de Jerusalém (Num 13,23), conforme Dicionário da Bíblia (p. 63) in: **Bíblia Sagrada**. Ed. Ecumênica. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1967. 1 v.

Já em **O castelo**, de Kafka, K. é o exemplo mais significativo dessa experiência diaspórica. Solitário, “espalhado entre as gentes” da aldeia, ele tenta se integrar à estrutura social em torno do castelo. Nessa batalha para poder se estabelecer, K. padece como estranho. Sua situação é incômoda para si mesmo e para os outros. Como estrangeiro, recebe as “regalias” que lhe são comuns: ofensas, humilhações, constrangimentos. Na condição de alóctone, K., além disso, sofre preconceito e, como é comum nessa diáspora, é obrigado a ocupar funções bem aquém da sua especialidade profissional. Impedido de exercer a sua profissão de agrimensor, o protagonista do referido romance kafkiano, para ser alguma coisa na estrutura hierárquica, assume o cargo de servente escolar. Demitido desta função, K. quase seria “promovido” a auxiliar de criadas de quarto, caso tivesse aceitado o convite de Pepi.

O infortúnio de K. não é singular, lembra o de milhões de pessoas nos últimos tempos na busca pela sobrevivência em países diferentes, fugindo de tragédias naturais, econômicas e sociais e em suas nações de origem.

Kafka mostra que o indivíduo e o geral não se opõem tão irredutivelmente senão porque se assemelham nas suas características negativas; no estado atual do pensamento e da vida, o indivíduo, as sociedades, toda a humanidade, são a imagem do judaísmo submetido à prova da Diáspora. (ROBERT, 1963, p. 127).

O drama contemporâneo das pessoas que fogem de países como Síria, Afeganistão e Eritrea serve como exemplo desse movimento diaspórico.

3.7.2 *O exílio*

Segundo Freud,

o sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. (1996, p. 84-85).

No que se refere às duas primeiras fontes, o homem, por meio da ciência, conseguiu diminuir o peso dos impactos negativos delas. Evoluiu no controle das forças da natureza e, por meio dos avanços da medicina, atenuou o problema da degradação corporal, porém não progrediu no trato com os seus semelhantes. A supressão da comunidade pela cidade

impessoal, inclusive, agravou os problemas de interação humana. Essa crise de comunicabilidade humana não escapou do olhar expressionista. Em *Städter*⁶⁴ (cidadinos), de Alfred Wolfenstein, a configuração urbana aproxima as moradias, em função da densidade populacional, mas fragiliza a relação interpessoal:

Apertado como os buracos de um suporte de peneira
 Feche a janela, empurrando
 As casas estão tão próximas umas das outras que as ruas
 Cinzento inchado, como uma ponte.
 [...]

 E como ainda está em caverna densamente coberta
 Intocada e não vista
 Todo mundo está distante e se sente sozinho.

A solidão no contexto urbano marca a poética de Murilo Rubião. A densidade demográfica é incapaz de promover o relacionamento humano. Nesse universo, vive-se uma crise de comunicabilidade. Esta que a narrativa “Os comensais”, mencionada no capítulo inicial deste trabalho, tão bem ilustrou. As várias tentativas de Jadon em estabelecer a comunicação foram vãs, uma vez que seus “interlocutores” “mantinham-se impassíveis, mesmo quando as frases eram ásperas ou acompanhadas de gritos.” (p. 254). Não conseguiu romper o frio bloqueio, e a relação interpessoal não se concretizou. A última frase do conto, já destacada neste trabalho, traduz a imagem da solidão do homem na modernidade. O aumento das pessoas com as quais o protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota” passou a conviver revela também um efeito negativo. O crescimento da sua popularidade tornou sua vida insuportável. O amplo contato social não lhe retirou o mal-estar:

Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam. (p. 12).

Às vezes, o próprio ser humano faz opção pela solidão. A própria convivência com o semelhante no âmbito da cidade não é tolerada. O homem é incapaz de adequar-se a ele mesmo. O personagem-narrador de “Teleco, o coelhinho” só se tranquiliza ao saber que conversava com um coelho:

O importuno pedinte insistia:
 – Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?
 Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:
 –Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.

⁶⁴ *Städter*, poema do alemão Alfred Wolfenstein (1888-1945). Tradução disponível em: <www.rhetoriksturm.de> Acesso em: 25 de setembro de 2017.

– Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.
Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente [...] (p. 143).

Outros, para se libertarem do convívio humano, tentam fugir da cidade como Alfredo, no conto homônimo, ou o próprio ex-mágico, mencionado anteriormente: “Afastei-me da zona urbana e busquei a serra.” (p. 11). A atitude de tais personagens se identifica com a dos dragões, no conto homônimo, ao refutarem a vida urbana entre os humanos, mesmo diante do clamor dos mesmos: “E por mais que eu e meus alunos, postados na entrada da cidade, insistamos que permaneçam entre nós, nenhuma resposta recebemos. Formando longas filas, encaminham-se para outros lugares, indiferentes aos nossos apelos.” (p. 142). A experiência de convivência dos dragões entre os humanos não havia sido positiva; apenas “dois sobreviveram, infelizmente os mais corrompidos.” (p. 138).

Os expedientes usados pelos “heróis” de Rubião na tentativa de evasão, como “o ex-mágico” e Alfredo, no entanto, fracassam. A cidade demonstra, às vezes, ser um exílio irrevogável, pior, inclusive, do que o do povo de Israel no reino babilônico, previsto nas profecias de Jeremias para setenta anos. O fracasso de Alexandre Saldanha, em “A armadilha”, na sua tentativa de fuga do opressivo apartamento no décimo pavimento de um prédio, ilustra essa situação trágica, que revela sintonia com os expressionistas, que enxergavam a cidade como “destino inevitável do homem moderno e a prisão desumana da qual não poderá escapar [...]” (FLEISCHER, 2002, p. 77).

Já em **A metamorfose**, de Kafka, Gregor não foge da convivência, nem opta pela solidão. Esta lhe é imposta pela sua família, quando ele não corresponde mais às expectativas financeiras dela. As extensas reflexões, ocupando o espaço que poderia ser preenchido por diálogos, traduzem o drama da incomunicabilidade. Nesse exercício de contemplação, Gregor discute a própria superficialidade do relacionamento humano no seu cotidiano profissional: “[...] um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso.” (KAFKA, 2000a, p. 8).

A situação de Gregor, imagem do abandono e da solidão, adquire relevância no contexto da modernidade. Konder assinala, inclusive, que “o que fez com que a abordagem do problema da solidão na obra de Kafka tivesse a ampla repercussão que teve foi o fato da solidão ter se tornado, no nosso século, um problema social.” (1968, p. 107). Encarado como patologia no século anterior, o drama do isolamento pessoal permanece, agravando-se indefinidamente no século XXI. A sociedade em que o espírito competitivo de natureza

econômica aniquilou o espírito da comunidade e da partilha bloqueou a relação verdadeiramente humana, pautada pela espontaneidade do amor e respeito ao congêneres. Esse estágio da humanidade, é válido lembrar, apenas dinamiza aquilo que parece ser inerente aos seres humanos: a sua inexpressiva capacidade de amar e de amparar o próximo. “Bem tolos somos em descansar na companhia dos nossos semelhantes: miseráveis como nós, fracos como nós, não nos ajudarão, morreremos sós.” (PASCAL, 1973, p. 99).

E é esse quadro de desamparo que envolve os personagens kafkianos. O trágico final de Joseph K., em **O processo**, descrito na abertura deste trabalho, é um exemplo significativo dessa condição, que faz lembrar Jó em resposta a Elifaz: “Bem vedes que eu não acho socorro em mim, e que até os meus próximos me têm desamparado.” (Jó 6, 13). Sensação idêntica experimenta Botão-de-Rosa, no conto homônimo, de Murilo Rubião: “Do alto do patíbulo, na praça vazia, pela primeira vez lhe pesava a solidão. E os companheiros? E Taquirá? (p. 233). Em “A flor de vidro”, o isolamento pesa implacavelmente como sentença: “Porém os trilhos, paralelos, sumindo-se ao longe, condenavam-no a irreparável solidão.” (p. 132).

Esse exílio em Rubião não é circunstancial, preenche regularmente o espaço existencial, conforme já foi antecipado nesta pesquisa. O indivíduo tem que enfrentar sozinho todo o conjunto de adversidades que a vida lhe impõe. Nessa luta, usa estratégias diversas para tentar driblar o desamparo. A metamorfose é uma das mais recorrentes. O tema,

em todas as suas alianças e variações, e focalizado do ponto de vista do grotesco, é a principal constante de sua obra, resumindo a representação do exílio e abandono. (EULÁLIO, 2008, p. 1).

Foi essa a artimanha que Teleco, já tão citado neste trabalho, encontrou para fugir do desamparo. A mesma, usada em vão pelo protagonista de “O ex-mágico da Taberna Minhota” e por Alfredo, no conto homônimo.

O próprio Deus, segundo as Escrituras, ao projetar a humanidade, reconheceu o sentido negativo da solidão, expresso neste trecho já mencionado neste trabalho: “Disse mais o Senhor Deus: ‘Não é bom que o homem esteja só: Farei para ele uma parceira a par dele.’” (Gênesis 2, 18). O homem não se ajudou; ao que parece, não soube lidar com essa parceria designada pelo Divino. Sua relação conjugal logo se desgasta, corroída pelo tédio, como ocorre em “Petúnia” com o casal Éolo e Cacilda: “As relações entre os dois, aos poucos, tornavam-se frias, sem que deixassem de compartilhar a mesma cama. Quase não se falavam, os corpos distantes, nunca se tocando.” (p. 183). Em “Os três nomes de Godofredo” o processo é semelhante: “Não tardaram a se acomodar os dias, tornando rotineiros os meus

carinhos, criando o vácuo entre nós, até que me calei. Ela também emudeceu”. (p. 92). Nesse vazio, a solidão passa a ser uma opção. Aborrecendo-se com o próprio rosto da mulher, o protagonista fazia aflorar em seu interior “a necessidade de ficar só.” Gérion, em “O bloqueio”, tem a mesma carência. Sua fuga se deu “por motivos de ordem familiar.” (p. 246). Todavia, seu exílio não lhe trouxe nenhum conforto: “Voltou ao apartamento ainda sob o abalo do susto. Deixou-se cair no sofá. Impedido de regressar a casa, experimentou o gosto da plena solidão.” (p.249).

Há, nos personagens de Rubião, uma tendência geral para o isolamento, para uma dissociação do contexto, o que, segundo Arrigucci Jr, “debilita o pacto social e faz da incomunicação quase uma regra básica desse mundo.” (1987, p. 158). Deriva, pois, dessa incomunicabilidade o permanente desencontro, núcleo semântico do autor de **O convidado**. Em “Elisa”, a personagem homônima do conto, ao chegar à casa do narrador, desperta-lhe a paixão, e ela parece corresponder à atração. Os olhos de Elisa, desde o primeiro encontro, jamais o abandonaram. Esse sentimento, curiosamente, intranquiliza o narrador: “Cordélia olhava-me penalizada, insinuava que eu não deveria ocultar mais a minha paixão.” (p. 49). O paradoxo se impõe. Em vez de encontrar uma forma de se declarar e de firmar o relacionamento, ele busca um meio de torná-lo impossível, sugerindo à irmã a mudança de residência sem informar a Elisa, quando esta se ausenta da casa. Prefere o isolamento à promoção de uma aproximação afetiva. Essa mesma incomunicabilidade atravessa a vida do narrador-personagem de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, incapaz de revelar seu sentimento por uma colega de trabalho:

O amor que me veio por uma funcionária, vizinha de mesa de trabalho, distraiu-me um pouco das minhas inquietações. Distração momentânea. Cedo retornou o desassossego, debatia-me em incertezas. Como me declarar à minha colega? (p. 12).

“Assim, os gestos mais triviais e até mesmo lógicos deflagram forças incontroláveis, mas tudo se repete de forma inexorável, conduzindo ao desencanto e à solidão.” (JARDIM, 1978, p. 2).

Rubião, como Kafka, em sintonia com o Expressionismo, reafirma essa condição de solitário, o exílio de si mesmo, como estado mórbido do ambiente moderno da cidade. Nessa situação, em que solidão e vazio se tornam companheiros, “pela visão muriliana, estamos aferrados e condenados a uma imanência sem sentido, em rodopio sobre si mesma.” (ARRIGUCCI JR, 2008, p. 2). Sem possibilidade de se realizar concretamente por meio da interação afetiva, a vida humana gravita em torno de um vazio.

3.7.3 O apocalipse

Desse vácuo, emerge uma atmosfera de crise que se associa à ideia de ruptura de um tempo, do fim de um estágio da humanidade. As significativas imagens crepusculares, anteriormente mencionadas, além da melancolia, já insinuam esse quadro. O pensamento de Nietzsche converge nesse sentido: “O nosso mundo parece-lhes fatalmente todos os dias mais **vesperal**, mais desconfiado, mais estranho, mais ultrapassado.” (2003, p. 181, grifo nosso).

A cidade, em razão dos motivos já elencados, representa o epicentro desse cenário crítico. Palco da angústia e da destruição dos valores humanitários, o centro urbano “se tornou [...] um símbolo apocalíptico por excelência para os expressionistas.” (FLEISCHER, 2002, p. 76). Vários poetas, por meio de imagens grotescas, conforme já se viu, descrevem a cidade grande como um ambiente impessoal e demoníaco. Violência e destruição dão o tom de “O Deus da Cidade”, de Georg Heym (1910), poema que representa bem essa impressão de calamidade:

Escarrapachado sobre um quarteirão,
À sua volta acampam negros ventos.
Ele olha irado, ao longe, a solidão
De últimas casas em campos nevoentos.

Baal ao pôr-do-sol, pança luzindo,
À volta ajoelham as grandes cidades.
De um mar de negras torres vem subindo
O eco monstruoso das trindades.

Na rua, a multidão música entoa
Em dança coribântica⁶⁵ exaltada.
Das chaminés fabris o incenso escoo,
Sobe até ele, em fragrância azulada.

No seu sobrolho crepitam temporais.
Narcotiza-se em noite o escuro dia.
Como os abutres, esvoaçam vendavais
Em cabeleira irada, que arreperia.

Estende no escuro a mão de carniceiro.
Um mar de fogo varre, num estremecer,
Toda uma rua, que acaba num braseiro,
Até que o dia tarde a amanhecer.

(tradução de João Barrento)

⁶⁵ **Coribântica**, derivação de coribante (mitologia grega), cada um dos sacerdotes ou devotos da deusa Cibele, que a acompanhavam em suas jornadas de orgia pelas noites, com música e danças extravagantes. **Grande Dicionário Sacconi da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Geração, 2010.

Sob o domínio desse deus sinistro,

a barbárie retorna e o progresso tecnológico é idolatrado sob a forma de incenso “em fragrância azulada” que “escoa” das “chaminés fabris”. No “sobrolho” da cidade há uma vida feroz. Sua atividade arrasadora desencadeia “um mar de fogo”, chamadas apocalípticas. (FLEISCHER, 2002, p. 77-78).

A partir da tradição bíblica, o conceito de apocalipse, embora etimologicamente signifique revelação, foi se associando, ao longo da história, à ideia de catástrofe, de desgraça ou do fim dos tempos. Isso ocorreu, principalmente, porque o próprio “Livro do Apocalipse”, cuja autoria é atribuída a São João Evangelista, fez descrições proféticas sobre o fim do mundo. Esse epílogo da humanidade se concretiza por meio da destruição dos reinos deste mundo, em função de sua desobediência às leis de Deus. A humanidade, governada pelos ímpios, incapaz de promover a justiça e a paz, é aniquilada impiedosamente por Deus para que se construa um reino verdadeiramente em conformidade com as Suas prescrições. Essa nova ordem no “Apocalipse” se estabelecerá na edificação da “Nova Jerusalém”, um lugar em que não haveria mais morte, não haveria “mais choro, nem mais gritos, nem mais dor [...]” (Apc 21, 4).

A cidade moderna, cenário de injustiça, violência e esterilidade espiritual, assimila os reinos ímpios do “Apocalipse”. A sua derrocada seria, pois, necessária, para que se pudesse criar uma “Nova Jerusalém” no velho continente. Muitos jovens expressionistas alimentaram essa utopia. Chegaram até, segundo Nazário (2002), a enxergar na própria guerra mundial a oportunidade de destruição da sociedade decadente e, a partir disso, construir uma nova cidade com parâmetros diferentes. Ela seria, pois, edificada sob os princípios humanistas. No desenvolvimento desse tema, o Apocalipse, conforme foi salientado, como metáfora da destruição, ocupa um lugar relevante na poética de vários expressionistas. O conflito de proporção universal, pois, tornou-se, a princípio, algo positivo.

Todavia esse espírito teve reduzida durabilidade. Passado algum tempo, após o início da guerra (1914), o sonho arrefece. Os artistas reveem suas posturas diante da catástrofe. “Então, o apoio transformou-se, em pouco tempo, em revolta e, a partir de 1916, vemos não só os artistas, mas também uma parcela significativa da população mobilizar-se contra a guerra e engajar-se em movimentos pacifistas.” (MATTOS, 2002, p. 56). Toda essa sinergia, no entanto, não consegue apagar o quadro negativo. Nos escombros da primeira guerra, não se edifica nenhuma “Nova Jerusalém”. Em seu lugar, se construíram estados totalitários que se

aproveitaram bem do momento de instabilidade e incertezas. Segundo May⁶⁶, “o vazio ético e emocional da sociedade europeia, há duas ou três décadas, foi um convite aberto ao surgimento de ditadores fascistas.” (2001, p. 23). Nesse processo, a barbárie recrudesce, e a crise permanece. A violência apenas muda o espaço de sua atuação, sai do embate internacional e se instala no interior de cada nação. O genocídio, em nome da pátria, se transforma em fratricídio.

No ambiente de *armagedon*, pré e pós-guerra, emerge a literatura de Franz Kafka. Seu texto, reflexo do momento, não deixa de mostrar seu viés apocalíptico. Kermode lembra que “o apocalipse é sempre uma literatura de crise; o passado conhecido se encaminha para um fim catastrófico” (1997, p. 414), e este parece ser uma ameaça constante no universo kafkiano. E, como já se viu, o conturbado contexto político não é o único responsável por esse perigo de hecatombe. A própria organização social da cidade em que o indivíduo está inserido o deixa instável. “A vida cotidiana, no mundo da alienação, está mergulhada nesta atmosfera de inquietação e de catástrofe sempre iminente.” (GARAUDY, 1966, p. 214). Os maus presságios, sinalizados pelas imagens da natureza, já discutidos neste trabalho, são indicadores insofismáveis de situações cataclísmicas.

Em **A metamorfose**, o alijamento de Gregor como ser humano, seu exílio trágico em sua própria casa, são imagens que sugerem o esgotamento da humanidade, o seu fracasso. O fim desse modelo torna-se necessário para se resgatar o homem. Da mesma maneira, a extinção da hierarquia totalitária de **O castelo**, também já discutida neste trabalho, torna-se imperativo para a sensibilidade humana. Nesse sentido, a própria personagem Pepi propõe a destruição da hospedaria em que trabalhava, nos mesmos moldes como ocorreu com as iníquas cidades de Sodoma e Gomorra, em “Gênesis”, no Antigo Testamento.

Numa concepção religiosa, a iniquidade é derivada do afastamento de Deus. As luzes da modernidade, conforme já ficou evidente, ofuscaram a presença Dele. Esse fato não escapou das reflexões de Nietzsche: “O acontecimento de maior grandeza dos últimos tempos – o fato de que ‘Deus está morto’, ou seja, o fato de que a fé no Deus cristão despojou-se de sua plausibilidade – já lança as suas primeiras sombras na Europa.” (2003, p. 181).

Na visão de Günther Anders (1993), é a partir dessa suposta “morte de Deus” que se constrói toda a obra de Franz Kafka. É esse quadro sombrio da humanidade que os textos do autor de **A metamorfose** discutem. O capelão do presídio que referenda cerimoniosamente a

⁶⁶ A obra **O homem à procura de si mesmo**, do psicanalista existencialista americano Rollo Reece May, em sua versão original, foi publicada em 1953: by W. W. Norton & Company, Inc., New York. Título original: *Man's Search for Himself*.

decisão do iníquo tribunal, em **O processo**, sob o crivo mínimo da razoabilidade, não pode representar Deus, que “tem amor à justiça e ao direito [...]” (Salmos, 32, 5). A incorporação do eclesiástico ao sistema que produz a barbárie é o sinal evidente da decadência. Não por acaso o título do capítulo posterior à cena entre Joseph K. e o capelão é “O fim.” Nesse capítulo final, a execução sumária de Joseph K. em local ermo, sem que houvesse sequer um julgamento, por dois homens à paisana, sugere o sepultamento do estado de direito e a ausência de Deus. A cena, corriqueira no século XX, protagonizada pela “justiça”, é o retrato da submersão plena dos valores humanistas. O quadro reflete as “sombras” apocalípticas nietzschianas lançadas no continente europeu.

A obra kafkiana que melhor sugere a atmosfera apocalíptica é a novela **Na colônia penal**. Não por caso ela foi publicada na coleção expressionista **O juízo final** (1919), mencionada no primeiro capítulo deste trabalho. A crise humanitária nessa obra atinge o ápice. A novela narra a história de um explorador que, ao visitar uma colônia francesa, testemunha um cruel método utilizado na execução de um soldado, supostamente acusado de insubordinação. O procedimento, conforme já foi falado, sob o controle de um oficial, ocorre por meio de um estranho aparelho que escreve lentamente sobre a pele, no corpo do condenado, com agulhas de ferro, atadas a uma estrutura de vidro, a sentença do crime. No desenvolvimento do texto, chama a atenção a exaltação da máquina pelo oficial, usada para torturar e matar. Sua atitude de endeusamento da máquina assimila a idolatria à tecnologia no poema “O Deus da Cidade”, de Georg Heym, citado anteriormente. Quando o suplício do condenado estava para acontecer, o explorador revela que não aprova o método de execução, o que desaponta o oficial. Logo a seguir, estranhamente, o oficial libera o prisioneiro, e ele próprio se submete à cruel tortura e execução realizada pela máquina.

Esse comportamento do oficial sugere o grande pesadelo que se abateria sobre a humanidade: a submissão à tecnologia, à máquina e o emprego dela para tortura, antecipando os horrores dos campos de extermínio. A ciência, assim, em vez de se colocar a serviço do bem-estar da humanidade, se torna instrumento da barbárie, sofisticando as técnicas de suplício dos prisioneiros. O aparelho, em **Na colônia penal**, é a própria besta do apocalipse, diante da qual os reinos pecadores se curvam. O oficial cruel e idólatra os assimila. Curiosamente, o próprio preso, ao ficar livre, revela encanto e idolatria pelo aparelho. Também desumanizado, ignora determinações do explorador e se diverte junto com o soldado com a tortura do oficial:

Diante desse processo o condenado esqueceu por completo a ordem do explorador, as engrenagens literalmente o fascinavam, estava sempre querendo agarrar uma, ao

mesmo tempo conclamava o soldado a ajudá-lo, mas retirava a mão com medo, pois logo aparecia outra engrenagem, que pelo menos enquanto começava a rodar o assustava. (KAFKA, 1998a, p. 66)

Na novela de Kafka, a máquina não tem o mesmo fim da besta, consumida num tanque ardente de enxofre, porém ela é destruída juntamente com o seu adorador, o oficial.

No universo reificado de **Na colônia penal**, o explorador é o personagem que, aparentemente, apresenta algum resquício de humanidade. Desaprova o cruel procedimento de execução e demonstra alguma inquietação no momento da morte do oficial, todavia não fez qualquer gesto para impedir o suicídio do mesmo. Diante da imagem nua do oficial prestes a se executar, “o explorador mordeu os lábios e não disse nada. Sabia na verdade o que ia acontecer, mas **não tinha o direito de impedir** o oficial em nada.” (KAFKA, 1998a, p. 63, grifo nosso). Antes disso, diante da condenação ao soldado, manteve-se frio, indiferente. No final da narrativa, insensivelmente, impede a fuga do soldado e do ex-condenado da sinistra colônia penal. Estes poderiam ter saltado no interior da embarcação em que o explorador estava, mas ele “ergueu do fundo do barco uma pesada amarra, ameaçou-os com ela e desse modo impediu que eles saltassem.” (KAFKA, 1998a, p.70).

Ainda no crepúsculo dessa narrativa há uma passagem, já abordada neste trabalho, que não pode ser negligenciada. A inscrição na lápide escondida na casa de chá, que profetizava o retorno do antigo comandante, referência da barbárie, é um sinal de que a ocorrência da catástrofe é cíclica. Tal movimento não destoia da narrativa bíblica, marcada pela recorrência de cataclismas. Vários estudiosos modernos, inclusive, segundo McGinn,

consideram o Apocalipse de João uma apresentação cíclica de visões que repetem, ou recapitulam, a mesma mensagem básica de perseguição presente, destruição iminente dos maus e recompensa dos justos. (MCGINN apud ALTER; KERMODE, 1997, p. 565).

Esse cenário de desolação, no tecido bíblico, não fica restrito ao “Livro do Apocalipse”. Ele está presente em vários momentos do texto religioso. Podem ser mencionadas como exemplos: a carnificina cíclica, em “Juízes”; a devastação de Sodoma e Gomorra, em “Gênesis”, além das terríveis profecias de “Jeremias”, “Daniel” ou de “Isaías”: “Eis aí dissipará o Senhor a terra e a porá nua e afligirá a sua face e espalhará os seus habitantes.” (Is 24, 1).

Nessa atmosfera de calamidade iminente se constrói também a literatura de Murilo Rubião. Produzida num momento subsequente, logo após as duas grandes guerras, a crise que

ela reflete é a da ruína das cidades pequenas e a conseqüente perda dos valores humanitários e da subjetividade humana, o que já foi abordado em tópico anterior. O autor de **O convidado**, como o ficcionista de Praga, não alimenta o sonho de uma “Nova Jerusalém”. Rubião não é otimista, como muitos expressionistas foram, em relação à possibilidade da regeneração humana, através de uma revolução ética e espiritual. Em entrevista a Lowe deixa evidente seu ceticismo em relação à reconstrução do mundo:

Os profetas pediram ou profetizaram a destruição de Sodoma e Gomorra e de outras cidades, evidentemente pensando em construir um mundo novo, uma vida nova, cidades novas. Mas a minha geração e a geração de hoje não têm esperanças de que da destruição da cidade surjam outras novas. A destruição será total. (RUBIÃO, 2007, p. 4)

O quadro de desolação, urbano e tipicamente apocalíptico, se desenha com recorrência nas páginas literárias de Murilo Rubião. “A cidade muriliana é o palco cinzento, decaído e arruinado que sobrou das ilusões romanescas [...] eco ou reflexo ruinoso da sociedade industrial, da metrópole capitalista.” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 3). Em “O bloqueio”, o cenário fantástico reproduz a mensagem da entrevista do autor mineiro. Gérion ao chegar ao terraço

[...] Encontrou-se a céu aberto. Quatro pavimentos haviam desaparecido, como se cortados meticulosamente, limadas as pontas dos vergalhões, serradas as vigas, trituradas as lajes. Tudo reduzido a fino pó amontoado nos cantos. (p. 246).

Em outra narrativa do autor, “A noiva da casa azul”, nas partes iniciais, uma atmosfera idílica e sensual, já assinalada neste trabalho, se estabelece: “Trocamos visitas e, uma noite, beijei Dalila.” (p. 53). Ternura e paixão compõem harmoniosamente o enredo, a partir da candura da epígrafe do poético “Cântico dos Cânticos”: “A figueira começou a dar os seus primeiros figos; as vinhas, em flor, exalam o seu perfume. Levante-te, amiga minha, formosa minha, e vem.” (CC 2, 13) Nos últimos parágrafos, o panorama lírico e exuberante se desfaz; metamorfoseia-se num cenário de catástrofe, apocalíptico:

Do alto da elevação, avistei as ruínas da Casa Azul. Avistei-as sem assombro, sem emoção. Cessara toda a minha capacidade emocional. Os meus passos se tornaram firmes novamente, e de lá de dentro dos escombros eu iria retirar a minha amada. (p. 56).

O final, como já se expôs no primeiro capítulo deste trabalho, é ainda mais negativo: não se encontra sequer o corpo de Dalila, e o seu noivo enlouquece.

Situação parecida ocorre ao personagem Godofredo, em “Bruma (a estrela vermelha)”. No lugar do edifício em que poderia encontrar o psiquiatra Dr. Sacavém e seu irmão “havia um lote vago.” Como no “Apocalipse” (16,20) em que “E toda a ilha fugiu, e os montes não foram encontrados”, Godofredo experimenta tragicamente a impossibilidade de reencontrar algo desejado, preso irremediavelmente ao passado.

Outro conto de Rubião que assume uma natureza apocalíptica é “D. José não era”. Já na sua primeira frase, desenha-se a imagem da catástrofe: “*Uma explosão violenta sacudiu a cidade.*” (p. 125). Na sequência, desenvolve-se uma breve narrativa em que fica evidente a tensão indivíduo-sociedade. Esse conflito ocorre em função de versões falsas, construídas pelos moradores da cidade, a respeito de D. José. O rumorejo popular se desconstrói por meio de um jogo de perguntas e respostas, organizado exatamente em sete itens, número emblemático do “Livro do Apocalipse.” O povo infame, “indigno”, portanto, “de ser amado”, conforme preconiza a própria epígrafe, inscrita na abertura do conto, não vira pó, não sucumbe. Todavia sua ação maledicente provoca a tragédia, ao levar D. José ao suicídio.

Às vezes, a situação catastrófica, em lugar da destruição física, aparece como uma espécie de maldição ou condenação que lembra o martírio de Prometeu, que sofreu um terrível castigo por desobediência a Zeus: ficar amarrado a uma rocha eternamente enquanto uma grande águia devorava todo dia seu fígado, que se regenerava no dia seguinte. Em instantes como esse, lembrando “Apocalipse”, “[...] os homens buscarão a morte, e não a acharão, e eles desejarão morrer, e a morte fugirá deles.” (Apc 9, 6)

Alexandre, personagem da narrativa “Armadilha”, assim o faz; tenta pôr fim a vida, mas fracassa. “Correu para uma das janelas e tentou atirar-se através dela. Não a atravessou. Bateu com a cabeça numa fina malha metálica e caiu desmaiado no chão.” (p. 156). A tragédia lhe é imposta: ficar obrigatoriamente trancafiado num apartamento no décimo andar de um prédio com um velho, por um tempo ilimitado. A mesma atitude, o protagonista de “O ex-mágico da taberna Minhota” também teve, mas não foi exitoso. Condição parecida é estabelecida, no conto “Petúnia”, ao personagem Éolo, cuja rotina de vida conjuga tragicidade e desespero:

Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue. (p. 186).

A sensação de catástrofe, de decadência, do ocaso, inquestionavelmente, reafirma o sem sentido da vida, sugere o nada, assumindo, dessa maneira, a literatura muriliana e a kafkiana, em sintonia com a poética expressionista, uma natureza niilista. Emerge dos textos uma negação veemente do mundo como ele é. Há, pois, uma reprovação das regras que imperam em seu contexto. A obra muriliana e a kafkiana, dessa forma, integram o sistema temático recorrente na literatura fantástica, esquematizado por Ceserani: “Quando o sentido do limite se torna o sentido da ruína e do nada, há aí uma temática também nova e sugestiva, fortemente niilista.” (2006, p. 88).

Embora o pessimismo atravessasse essa leitura da vida humana, em sua imanência e em sua organização social, não se pode, porém, depreender disso uma apologia à resignação e nem tampouco ao descrédito ao ser humano. O inconformismo pode lançar a semente da transformação. Kafka, especialmente, sobre o papel da literatura, declarou que um livro só era interessante quando funcionava como “um soco no crânio que nos desperta [...], uma machadinha que rompe em nós o mar de gelo.” (KAFKA apud LÖWY, 2005, p. 15). O autor de Praga, como o crítico Antônio Cândido, ressaltou o poder de humanização da arte da escrita. “A literatura [...] quer encontrar o fio da meada das excitações, quer elevá-las até o nível da consciência, depurá-las e assim humanizá-las.” (KAFKA apud JANOUCH, 2008, p. 163). A arte, nessa perspectiva transformadora, encontrou ressonância em Rubião. Em entrevista a Elizabeth Lowe, declarou: “Acho impossível qualquer tipo de literatura que não seja de abordagem social, de participação e de engajamento.” (2007, p. 2). Discutir, refletir o mundo e demonstrar o descontentamento em relação à sua organização é uma forma salutar e relevante no exercício da literatura e da arte que Trakl, Heym, Munch, Kafka e Rubião tão bem fizeram. Nesse trabalho, simultaneamente crítico e humanista, não se pode ignorar a desconstrução nietzschiana de estruturas que aprisionam o verdadeiro sentido da vida e de sua proposta de “reavaliação de todos os valores”, “fórmula para o ato de derradeira auto-análise da humanidade.” (NIETZSCHE apud MAY, 2001, p. 46). Além disso, é válida a assunção, lembrando Kierkegaard, corajosa “do latejar da vida ainda que no fulcro do ‘absurdo.’” (SOUZA, 2002, p. 99). A partir daí, pode-se imaginar um mundo reformulado por meio de parâmetros que possam devolver o sentido à existência humana.

4 COAUTORES UNIVERSAIS

Sem ter a pretensão de encerrar o inesgotável diálogo entre Rubião e Kafka, este capítulo, que conclui o desenvolvimento deste trabalho, se propõe a discutir elementos que reafirmam a inserção dos autores no universo da literatura moderna, a partir da ideia da incompletude e da polissemia do texto. Para dar consistência à sua argumentação, usará como suportes teóricos textos de Umberto Eco e Wolfgang Iser.

Na sequência, no tópico final, será discutida ainda a natureza universal dos autores, a partir do raio de abrangência de sua temática e da capacidade que suas obras têm de se reatualizarem ao longo do tempo indefinidamente.

4.1 Os vazios construtivos

Quando se perdeu a ilusão de que a própria linguagem não daria conta de representar a totalidade do real, a literatura redimensionou o valor da completude do texto. Este deixou de ser considerado capaz de reproduzir integralmente a realidade. Os autores, nessa nova orientação, cientes da natureza fragmentária e incompleta do texto, passaram a explorar a indefinição e a fragmentação como mecanismos estéticos. Paul Ricoeur considera “sintoma do fim da tradição da composição da intriga o abandono do critério de completude e, assim, o propósito deliberado de não terminar a obra.” (2012, p. 34).

A criação de espaços vazios no texto, gerando, dessa forma, a indeterminação, se estabeleceu como uma tendência no contexto da modernidade. Esse vácuo estimulou a atuação do leitor. Este se torna mais ativo no processo de recepção, uma vez que é convocado a participar da constituição do texto.

Interrompendo a coerência do texto, os lugares vazios se transformam em estímulos para a formação de representações por parte do leitor. Assim, eles funcionam como estrutura auto-reguladora; o que por eles é suspenso impulsiona a imaginação do leitor: trata-se de ocupar através de representações o que é encoberto. (ISER, 1999, p. 144).

Dessa maneira, o território ocupado pelo leitor cresce significativamente. Ao “formar as representações”, tentando preencher as lacunas do texto, “[...] cada vez mais o leitor tem que dar de si próprio para completar o texto.” (COMPAGNON, 1999, p. 153).

Nessa dinâmica, o leitor declina de seu papel mais passivo e assume o exercício mais ativo da tessitura da obra artística, desfrutando da liberdade que lhe é concedida pelo texto. Maior o número de indefinições, mais consistente e criativa será a atividade do receptor. O crescimento de lacunas no texto aumenta, indubitavelmente, o número de imagens elaboradas pelo leitor: “Quanto maior o número dos lugares vazios, tanto maior a afluência das representações.” (ISER, 1999, p. 131). Essa interação texto-leitor passa a ser o objeto literário de fato. Este, pois, não fica restrito ao texto, contempla também a leitura. Consolida-se, a partir disso, a ideia de que a obra só se realiza, no plano estético, por meio da atuação do leitor. Segundo Iser, “a obra literária tem dois pólos, [...] o artístico e o estético: o pólo artístico é o texto do autor e o pólo estético é a realização efetuada pelo leitor.” (ISER apud COMPAGNON, 1999, p. 149). Sob essa ótica, a obra não fica, pois, confinada à realidade do texto, nem à subjetividade do leitor. Ela nasce a partir da articulação entre os dois pólos mencionados pelo crítico alemão. E o ocupante do pólo estético, o leitor, é quem dinamiza o objeto literário.

Como o leitor passa por diversos pontos de vistas oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento. (ISER apud COMPAGNON, 1999, p. 149).

Essa dinâmica de leitura é acolhida pela prosa kafkiana. Seu leitor sai da zona de conforto. Sente-se, amiúde, induzido a tentar, às vezes em vão, a completar as elipses deixadas pelo autor. No final do capítulo VIII de **O processo** há uma interrupção na narrativa. Esta se faz numa conversa entre Leni e Block, cliente do Dr. Huld: “– Block – disse Leni, em tom de advertência, erguendo-lhe um pouco a gola da jaqueta. – Deixa agora essa pele e ouve ao advogado.” (KAFKA, 2006b, p. 223). O leitor fica na expectativa dessa fala, mas ela não ocorre. Ao ativar a sua imaginação, ele é capaz de completar tal lacuna no romance, colocando, pois, “a obra em movimento.”

Ainda em relação a esse capítulo, o leitor se inteira da ruptura de compromisso entre Joseph K. e seu advogado, uma vez que o primeiro decide fazer a sua defesa pessoalmente. No capítulo seguinte, K. é encarregado pelo banco a mostrar a catedral da cidade a um importante cliente da instituição. K. preparou-se para tal, chegou ao local na hora determinada, mas o encontro não se realizou. No lugar do cliente, aparece o capelão do

presídio, com quem K. dialoga sobre o seu processo. Na sequência, no capítulo “fim”, K. já recebe em casa a visita de seus carrascos. Assim, do momento em que K. desfaz o contrato com o advogado até a sua execução, diversas perguntas ficam sem resposta. O que de fato K. fizera em relação à sua própria defesa? E o seu tio, que atitude teve em relação a isso? Por que o cliente do banco não compareceu à catedral? A direção do banco agiu sorrateiramente contra K.? A aparição do capelão seria um indicador negativo? Leni, enfermeira do Dr. Huld, aliás, em conversa ao telefone com K. sobre tal encontro, já o prevenira: “– Acossam você.” (KAFKA, 2006b, p. 229). No próprio final do romance, há uma série de perguntas (destacadas no prólogo deste trabalho) efetuadas pelo protagonista que não são respondidas. Todas essas indagações instigam a participação do leitor. Tentando respondê-las, o leitor colabora no labor estético, concretizando efetivamente a obra literária.

Ainda sobre o capítulo “Na catedral”, não se pode ignorar a natureza fragmentária da parábola “Diante da Lei”, já abordada neste trabalho. O texto era, inclusive, um dos preferidos de Kafka. Segundo Carone, a parábola foi “uma das poucas que, no fim da vida, ele não quis que fosse queimada.” (2009, p. 83). O enigmático texto kafkiano, depois de lido e relido várias vezes, consegue ainda deixar o leitor num impasse, sem definição para uma série de situações. Nessa narrativa,

[...] salta à vista (e ao ouvido) que Kafka não enuncia em detalhe o que o homem do campo diz e faz, e o leitor também não fica sabendo como e quantas vezes ele pede para entrar na lei. Assim, o relato deixa ao leitor a tarefa de completar as cenas da narrativa – numa técnica que poderia ser descrita como *lacuna construtiva*. (CARONE, 2009, p. 89).

O leitor de Rubião compartilha a mesma dinâmica. Frequentemente, ao longo do tecido narrativo, ele é convocado à participação, quando lhe é proposto o preenchimento de espaços que fazem parte da arquitetura textual. Esse processo lacunar, inclusive, corresponde a uma tendência da literatura fantástica contemporânea.

Encontra-se com frequência, nos textos fantásticos, a súbita abertura de espaços vazios, de elipses na escritura. No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito. (CESERANI, 2006, p.74).

Os contos de Murilo Rubião reafirmam essa característica.

Fisgam o leitor pelo vigor narrativo, mas também provocam o desconforto da incompletude. Isso em parte é um efeito buscado pelo escritor que deixa buracos no

texto para que o leitor, segundo suas próprias palavras, “descubra e amplie” seu conteúdo. (ARÊAS; FURUZATO, 2007, p. 99).

Como exemplo dessa técnica, pode-se mencionar a narrativa fragmentada de “O pirotécnico Zacarias.” A justaposição de imagens, supostamente desconexas, mencionadas anteriormente, produz uma narrativa fragmentária, num ritmo acelerado que lembra a narrativa cinematográfica. O leitor é valorizado pelo convite à ocupação de tais vácuos no texto. Aceitando a solicitação do texto, o receptor acaba se distinguindo como leitor-modelo, “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.” (ECO, 1999, p. 15).

Rubião, entrevistado por Granville Ponce, afirmou:

Nunca me preocupei em dar um final aos meus contos. [...] procuro fragmentar minhas histórias ao máximo, para dar ao leitor a certeza de que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica. (RUBIÃO, 1981, p. 4).

Essa inevitável repetição é recorrente, pois, em seus contos. No final de “Aglaiia”, por exemplo, fica saliente esse prosseguimento da narrativa. A atitude de Colebra, já assinalada neste trabalho, sugere que o parto desenfreado da esposa não dava sinais de acabar:

O marido ficou indeciso se ela se arrependera em consentir na separação ou se apenas sofria as dores provocadas pelas contrações uterinas. Na incerteza, retrocedeu para apanhar as malas e, no caminho, chamou a parteira. (p. 194)

Esse mesmo movimento repetitivo, aliado à sensação de incompletude, fica patente no final de “O edifício”. A tentativa de João Gaspar de encerrar a construção do edifício se revela inócua. Mesmo após a conclusão do octingentésimo pavimento, não havia evidências de que a obra terminaria:

João Gaspar se enfurecia, desmandava-se em violentos insultos. Mas estes vinham vazados em tão bom estilo, que ninguém se irritava. E, risonhos, os obreiros retornavam ao serviço, enquanto o edifício continuava a ganhar altura. (p. 167).

Em Kafka, também, a imagem dessa fragmentação, dessa inconclusão, se faz presente. A inscrição na lápide, em **Na colônia penal**, evocando o retorno da barbárie, recorte da obra kafkiana já destacada neste trabalho, sugere a continuidade do pesadelo que o conto desenvolveu. O leitor, gozando da liberdade que a abertura da obra lhe concede, assume sua

tarefa na constituição da mesma, mobilizando sua imaginação e atribuindo um sentido ao texto.

Hermenegildo Bastos, em relação a Rubião, observa que “a radicalidade da ficção muriliana está na consciência [...] de que a história [...] contada ainda não teve fim e continuará sendo contada até a sua saturação.” (2001, p. 120). Essa fragmentação, materializando a tendência da narrativa moderna, promove a abertura do texto. E, por meio dela, o leitor atua, preenchendo as lacunas criadas pela enunciação, por meio de suas experiências. Eco lembra que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.” (1999, p. 9). A literatura moderna, em que Rubião está inserido, acentua essa “preguiça”, que fomenta a potencialidade criativa da recepção.

Após a leitura do conto “A cidade”, de Rubião, cria-se uma expectativa em relação ao futuro de Cariba, estranhamente preso na cidade. As indagações que surgem após o último parágrafo da narrativa terão, supostamente, suas respostas na imaginação do leitor. Em “O bloqueio”, a situação é semelhante. Acossado pela destruição progressiva do prédio em que se encontrava, Gérion, aflito, se agarra a uma esperança de salvação, materializada nas imagens do arco-íris, já mencionadas anteriormente. Estrategicamente, para provocar a participação do leitor na construção do conto, insere-se a pergunta: “– teria tempo de contemplá-la na plenitude de suas cores?” (p. 251).

Não menos fragmentária é a narrativa “A diáspora”, de Murilo Rubião. Conforme já se expôs neste trabalho, após a diluição da comunidade, o engenheiro Roque Diadema executa seu projeto e controla a situação em Mangora. Mas o que realmente aconteceria com os habitantes de origem da comunidade? Eles poderiam planejar algum tipo de retaliação? A obra, assim, se abre, e o leitor, atento, valorizado, uma vez que assume a função de coautor que o texto lhe outorga, continua o trabalho realizado pela arte de Rubião.

Nelly Coelho, após a leitura do livro **Os dragões e outros contos** (1965)⁶⁷, refletiu: “o conto acaba, mas persiste em nós a certeza de que aquele absurdo vai prosseguir.” (COELHO, 1966, p. 2). Essa é a sensação que fica no final de vários contos do livro. Em “Bárbara”, o absurdo pedido da lua feito pela esposa homônima do conto ao marido, prontamente atendido por ele, não sugere a interrupção dos desejos. As extravagantes solicitações da insaciável Bárbara revelavam uma tendência ao infinito. Da mesma maneira, em “Os três nomes de Godofredo”, quando se pensava que a história caminhava para o final,

⁶⁷ Livro em que o autor publicou em 1965, apresentando apenas quatro contos inéditos: “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho”, “A armadilha”, “O edifício”. Os demais, dezesseis ao todo, foram republicações, como “Bárbara”, “Elisa”, “A lua”, “Os três nomes de Godofredo”, dentre outros.

o narrador-personagem se surpreende ao constatar que a sua suposta quarta esposa era de fato a sua noiva, o que sugere um recuo no tempo, um recomeço, uma continuidade. Os últimos períodos do conto não desmentem a ideia:

Ao levantar de novo a cabeça, ocorreu-me formular algumas perguntas, possivelmente as mesmas que fizera à minha segunda mulher, naquela noite, no restaurante. Desisti, preocupado em redescobrir uma cidade que se perdera na minha memória. (p. 95).

E não é apenas Godofredo (Robério) ou João de Deus que se vê envolvido em incertezas. A atmosfera nebulosa afeta o leitor, que fica reticente em relação a uma explicação objetiva ou surreal para os acontecimentos estranhos do texto. Seria o personagem assassino um autêntico psicopata ou a narrativa era produto do inconsciente do narrador? Seria, também, o intrincado conto mero exercício do imaginário do autor? A dúvida, indubitavelmente, é um componente estético da arquitetura textual para provocar a interação com o leitor. Nesse universo artístico moderno que Rubião e Kafka souberam ocupar, há “uma relutância, uma incapacidade, de apresentar versões definitivas da ‘verdade’ ou da ‘realidade.’” (JACKSON apud CESERANI, 2006, p. 69). E como o leitor não é único, há uma tendência de múltiplas interpretações sobre o mesmo texto. E a leitura, como a própria realidade, se revela mutante.

Em “Elisa”, de Rubião, a possibilidade de uma relação amorosa entre o personagem-narrador e a personagem homônima do conto é bruscamente vetada, quando o primeiro decide mudar de residência para despistar a segunda. Partindo do pressuposto que houve realmente paixão entre o casal mencionado, o leitor, em sua fértil imaginação, se encarrega de pensar um desfecho para o impasse. “Elisa” é uma das narrativas mais curtas do autor. Todavia ela se amplia, indefinidamente, por meio da atuação construtiva da recepção.

Em Kafka, conforme já se expôs, essa fragmentação é recorrente. Adorno, sobre a literatura do autor de **O processo**, reflete: “[...] em nenhuma obra se esclarece o horizonte.” (1998, p. 3). Nessa obra, como foi esclarecido no decurso desta pesquisa, personagem e leitor compartilham as mesmas dúvidas. Nenhum deles ficou sabendo, por exemplo, a real acusação que pesava sobre o primeiro. Essa imprecisão da narrativa mobiliza o leitor, e este, criativamente, assume a coautoria textual.

Em **O castelo**, de Kafka, radicaliza-se o processo da fragmentação. O denso texto é suspenso literalmente. O período composto que “encerra” o romance não se conclui: “Ela estendeu a K. a mão trêmula e o mandou sentar-se ao seu lado; falava com esforço, era preciso se esforçar para entendê-la, mas o que ela disse” (KAFKA, 2006a, p. 465). Pode-se

até argumentar que Kafka realmente não terminou a obra. Os escritos originais do romance estavam, inclusive, entre os textos que Kafka pediu ao amigo Max Brod para destruí-los. Para o bem da arte, Kafka, felizmente, não foi atendido. Todavia, respeitando a autonomia do texto, conquistada, sobretudo, com a tese da “morte do autor”, o fato é que em **O castelo** o texto fragmentou-se formalmente. Além disso, o horizonte de K. ficou em aberto, pois não ficou esclarecido para o leitor o suposto desfecho do drama do personagem. Dessa forma, o texto delega ao leitor a competência de dar continuidade a ele. Ao fazê-lo, a obra se realiza, o que faz lembrar Iser (1999), quando afirma que o texto só se torna obra, a partir da interação entre o texto e o leitor.

Nessa hipótese, Rubião e Kafka convidam os seus leitores para ajudá-los na construção de suas obras. Os leitores, ao fazê-lo, dão ao texto o componente estético, usufruindo, assim, do privilégio da coautoria do texto. Nessa visão, cabe ao leitor, na sua atividade interpretativa, concluir o trabalho iniciado pelo escritor, “o polo artístico”. Não sendo, pois, exclusivamente responsáveis pela realização da obra literária, Rubião e Kafka se distinguem eles mesmos também como coautores. Entendendo a interação texto-leitor como jogo, Rubião e Kafka podem ser admitidos como coautores propositivos, uma vez que cabe a eles a iniciativa da partida, materializada na escrita. Já os seus leitores se qualificam como coautores reativos, cuja atividade reside na interpretação, compreendida como uma reação ao texto, o que faz comprovar assim a participação do leitor no jogo proposto pelo escritor.

Nesse processo de concepção da obra artística, segundo uma leitura estruturalista, se reconhece o fato de que a origem da literatura é atribuída mais à própria literatura do que propriamente à realidade. O “polo artístico”, nos termos iserianos, se constrói a partir de outros trabalhos literários. “A literatura é criada a partir da literatura, não a partir da realidade, quer seja esta material ou psíquica; toda obra literária é convencional.” (TODOROV, 1992, p. 14). Kristeva (2012), a partir de postulados de Bakhtin, corrobora tal percepção (já mencionada), quando defende que todo texto é criado a partir da absorção e transformação de outros textos. Pascal, em seus *Pensées*, já refletia:

Certos autores, falando de suas obras, dizem: ‘Meu livro, meu comentário, minha história’ etc. Isso cheira a burguês com bens de raiz e sempre com um ‘meu lar’ nos lábios. Andariam melhor dizendo: ‘Nosso livro, nosso comentário, nossa história’, visto que, em geral, há nisso mais bens alheios do que próprios. (1973, p. 65).

Sob essa ótica, a literatura nova é a reinvenção da literatura inventada. Grandes autores se fizeram a partir de grandes leituras. Assim, construiu-se a obra kafkiana, a partir,

indubitavelmente, da interação com textos bíblicos e com inúmeros textos da literatura universal.

O artesanato literário de Rubião foi elaborado da mesma forma. Sua imaginação, como ele mesmo confessou em entrevista a Granville Ponce (1981), foi alimentada pela Bíblia, **Mil e uma Noites** e pela mitologia clássica, além de diversos autores como: Cervantes, Hoffmann, Henry James e, principalmente, Machado de Assis. Flávio Carneiro lembra que

se é no texto bíblico que o autor vai buscar a matéria que, remodelada, gera a maioria de seus contos, o gesto fundador da intertextualidade abrange também outras fontes, entre elas a ficção de Machado de Assis – vide, por exemplo, o conto “Memórias do Contabilista Pedro Inácio” (EM), que reescreve **Memórias póstumas de Brás Cubas**. (2013, p. 91).

Em relação a Kafka, Rubião declarou que só veio a conhecê-lo após a escrita de maior parte dos contos publicados no seu primeiro livro, **O ex-mágico**. Todavia, o contista de Minas Gerais não interrompeu sua escrita e reescrita, após o lançamento da referida obra. Sua interação com novos autores é absolutamente plausível, entre eles, com o próprio Kafka. Fernando Sabino em carta a Rubião, de setembro de 1946, coloca em destaque o autor tcheco: “tenho algumas coisas sobre Kafka aqui para mandar a você.” (SABINO apud CABRAL, 2016, p. 249). Em outra correspondência, de maio de 1947, assinala a relevância do autor: “Kafka continua sendo tratado aqui como o maior romancista de todos os tempos.” (SABINO apud CABRAL, 2016, p. 254). Rubião não deve ter negligenciado tais informações. Elas podem ter induzido o autor de **O convidado** à leitura de Kafka. O realismo fantástico deste pode ter dado ainda mais substância às deformações de Murilo Rubião. Em “A fila”, narrativa publicada em 1974, a procura de Pererico pelo gerente assemelha-se à busca de K., em **O castelo**, pelo secretário Klamm. O personagem de Rubião, na intenção de realizar seu objetivo,

Colocava-se em lugares estratégicos, por onde o homem visado poderia passar; investigava as saídas em diferentes horários, inclusive experimentando ficar noites a fio em frente ou nos fundos do edifício da Companhia, e jamais o encontrou. (p. 206).

K., no romance kafkiano, agia de maneira parecida, enfrentando intermináveis horas e situações incômodas, na tentativa de falar com o secretário. Depois de uma acentuada espera por Klamm, K. ouve do cocheiro:

– Ainda pode demorar muito tempo – disse ele de repente uma voz rouca, tão perto de K. que ele se sobressaltou.
Era o cocheiro, que, como se tivesse despertado, se espreguiçava e bocejava alto.

- O que pode demorar tanto assim? – perguntou K., não sem uma certa gratidão pela intromissão, pois o silêncio ininterrupto e a tensão já tinham se tornado incômodos.
- Até que o senhor vá embora – disse o cocheiro. (KAFKA, 2006a, p. 156).

E, a partir disso, o próprio escritor mineiro, como leitor-modelo, subscreve, na qualidade de coautor reativo, trabalhos do autor de **A metamorfose**. Atividade essa que é compartilhada por um infinito número de leitores.

4.2 A polissemia

A assunção do leitor à condição de coautor deriva da fragilização da autonomia do autor. Perdida a sua soberania em relação ao texto, é fortalecida a função do leitor. Compagnon lembra que “[...] a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto. [...]” (1999, p. 52). A exploração da ambiguidade e da plurivalência semântica do texto representou também uma tendência na modernidade, que se formou a partir das vanguardas. A lírica expressionista, por exemplo, “radicalizou o elemento fundante da poesia moderna que é a ambiguidade, a duplicidade exacerbada.” (LAGES, 2002, p. 188). Esse fator promove consideravelmente o leitor. Este, nesse processo, “efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações.” (ISER apud ECO, 1999, p. 22).

A literatura kafkiana e a muriliana, além dos vazios abordados, reforçam a atuação do leitor, por meio da densidade dos signos, capazes de probabilidades diversas de descodificação. Essa flexibilidade semântica é outra forma de abertura do texto, uma vez que ele não se mostra pronto, definido, consolidado numa única acepção. A indeterminação de sentido aquece o debate acadêmico e cultural, prolifera a exegese que se revela, como o próprio texto, sempre inacabada.

Em Rubião, conforme ficou explícito, a exclusividade de sentidos inexistente. No conto “O bloqueio”, Gérion, em sua fuga, “preferiu correr o risco a voltar para sua casa, que abandonara, às pressas, por motivos de ordem familiar.” (p. 246). Numa dimensão mais objetiva, circunscrita à literalidade da frase, a expressão “ordem” pode significar natureza ou espécie. Todavia, numa articulação mais ampla com o conteúdo da narrativa, que apresenta uma personagem acuada pela própria família, o leitor é levado a pensar o referido termo no sentido de regra ou disciplina imposta ao protagonista da história.

Kafka, conforme já foi elucidado em capítulo anterior, cria frequentemente no tecido de sua ficção um jogo em que a duplicidade de sentido se manifesta. No segundo capítulo deste trabalho, quando se abordaram, por exemplo, as “imagens da degradação” da justiça, ficou evidente a presença da dubiedade semântica. Esta se concretiza a partir do instante em que o receptor titubeia entre fazer uma leitura denotativa ou conotativa sobre alguma imagem ou promover uma fusão de ambas em uma única estrutura significante. Uma jovem, em **O processo**, ao discorrer sobre o ambiente forense, assinala que o ar “é quase irrespirável nos dias de grandes audiências que, além do mais, se verificam aqui quase diariamente.” (KAFKA, 2006b, p. 100). O leitor associa a dificuldade de respiração à natureza pouco arejada do lugar, mas também é levado a pensar na atmosfera moralmente opressiva do ambiente.

A polissemia se impõe na prosa kafkiana. A variedade exegética da fortuna crítica do autor, já assinalada nesta pesquisa, confirma esse pilar da literatura moderna. Uma mera palavra ou até mesmo uma letra são carregadas de sugestões. O sobrenome K. de Joseph, em **O processo**, transformado em nome, em **O castelo**, exemplifica bem essa ambivalência dos signos linguísticos kafkianos. Conforme já foi visto, “K.” sugere, simultaneamente, a referência ao próprio autor e a uma infinidade de indivíduos. Os nomes próprios, aliás, em Kafka, conforme se discutiu em sua onomástica, não constituem meros ornamentos. “Todos os nomes próprios são jogos de palavras, palavras com duplo ou mesmo triplo sentido.” (JORGE, 1968, p. 189). Carone endossa tal análise. No autor de **Na colônia penal**, “[...] a menor palavra pode assumir o máximo de significado.” (CARONE, 1998, p. 79). Assim, o texto kafkiano amplia o leque semântico, potencializa a leitura e desenvolve um estilo que prima pela literariedade, uma vez que se propõe mais a insinuar do que se expressar objetivamente.

A parábola “Diante da Lei”, em **O processo**, tão citada neste trabalho, é uma passagem emblemática da natureza indeterminada e sugestiva da poética kafkiana. Ao longo dos anos, o texto, altamente polissêmico, provocou uma variedade de análises e suscitou uma infinidade de interpretações. Sua natureza ambígua sempre foi um desafio constante aos exegetas de todos os períodos, como foi o livro “Apocalipse de São João” ao longo dos últimos séculos. Por meio dessa abertura que a obra proporciona aos seus leitores, não se pode descartar a hipótese de que a história do camponês, cuja entrada na lei é vetada, representa uma espécie de planta baixa da própria trama do romance kafkiano. O trabalhador rural diante de uma escala hierárquica de sentinelas, cada um mais poderoso do que o outro, impedindo seu acesso à lei, lembra o próprio protagonista, no seu misterioso processo. Como o

camponês, K. não tem efetivamente acesso à lei, à justiça. O primeiro só se aproxima do primeiro porteiro, o segundo só consegue ter acesso ao juiz de instrução. Às posições mais elevadas do aparelho judiciário, K. não teve acesso. Da mesma forma, o camponês não conseguiu chegar aos porteiros hierarquicamente superiores ao primeiro.

Qualquer tentativa, no entanto, de solução definitiva para o impasse pode resultar em fracasso. A beleza do texto reside nisso, na indefinição, nessa capacidade de abertura “a reações e compreensões sempre novas.” (ECO, 1971, p. 46). O crítico ainda assinala que “facilmente podemos pensar na obra de Kafka como uma obra ‘aberta’ por excelência: processo, castelo, espera, condenação, doença, metamorfose, tortura, não são situações a serem entendidas em seu significado literal imediato.” (ECO, 1971, p. 46-47). O drama de K., em **O castelo**, como já se discutiu, ficou literalmente aberto.

A abertura, por meio da polissemia, indubitavelmente, também caracteriza a produção literária de Murilo Rubião. Na leitura de seus textos, como é próprio da literatura, especialmente a moderna, o sentido não é definitivo. Não é tarefa fácil o esgotamento da interpretação de seus sugestivos contos. Porém, para fugir dessa luta, também não faz sentido trancá-los no arquivo “sem sentido”. Manuela Barbosa, em relação a essa atitude, reflete:

Não é convincente a defesa de uma abolição do sentido raiando às últimas consequências, porque a busca pela significação é ontológica. Nem autor nem leitor dela se eximem e ambas as atividades por eles desempenhadas, mesmo quando frisam a desconstrução, são construtivas. (2014, p. 65).

O texto muriliano, como o kafkiano, portanto, faz sentido, ou melhor, múltiplos sentidos. E a experiência do leitor, como coautor reativo, enriquece incessantemente esse processo de interação.

“Botão-de-Rosa”, de Rubião, ilustra eficientemente esse jogo polissêmico. Nessa narrativa, já destacada no trabalho, há uma banda musical, cujos integrantes, em função dos seus nomes, lembram os apóstolos cristãos. Como exemplo, pode-se mencionar Judô, que é exatamente o traidor da história, sinalizando, assim, de maneira óbvia, a figura de Judas Iscariotes, o traidor de Cristo, no Novo Testamento. Além disso, o termo judô⁶⁸, cujo significado em japonês é caminho suave, o que sugere, também, ironicamente a maneira amável (o beijo) que Iscariotes usou para delatar Jesus. Botão-de-Rosa, conforme já foi mencionado neste trabalho, indubitavelmente, remete à figura do próprio Cristo. Seus cabelos

⁶⁸ **Judô**: Na tradução literal do japonês, judô significa “caminho suave” ou “caminho da suavidade”. Disponível em: < <https://www.significados.com.br/judo/> > Acesso em: 02 de novembro de 2017.

longos, suas vestes “rasgadas de cima a baixo”, lembrando seu flagelo, sua resignação diante das agressões, além de sua condenação pública injusta, são elementos que colocam a ficção de Rubião em diálogo com o episódio da Paixão e Morte de Cristo, inscrito nos evangelhos do Novo Testamento.

Noutra perspectiva, a violência sofrida por Botão faz lembrar as páginas obscuras dos anos da ditadura civil-militar brasileira. O julgamento forjado apenas para dar aparência de legalidade, o cerceamento da defesa do réu, a violação dos direitos humanos, a alusão à falta de memória do povo brasileiro por meio do pensamento da vítima, “esquecerão, sempre esquecemos” (p. 233), são imagens sinistras que compõem a nossa história recente. O texto, do livro **O convidado**, é publicado exatamente em 1974, período mais sangrento da ditadura mencionada, e Murilo Rubião trabalhava na burocracia estatal da mesma em Minas Gerais. Nessa ocasião, qualquer militante, por exemplo, do Partido Comunista do Brasil ou do MR8⁶⁹ daria à narrativa um cunho político, uma vez que o processo corrompido de que Botão foi vítima reflete o de inúmeros praticados no período autoritário. O texto, inclusive, poderia ser até censurado, porém a sua natureza fantástica pode ter driblado os censores.

Rubião, no entanto, em conferência sobre o conto, afirmou que

inicialmente pretendia escrever uma história focalizando um *hippie* que se desligara de um conjunto de guitarras para acompanhar a companheira grávida até uma cidade do interior e todas as injustiças que as nossas pequenas cidades medievais praticam contra os jovens, a exigência que todos repitam os pais, etc. (RUBIÃO apud CABRAL, 2016, p. 353).

Essa leitura se apresenta, aparentemente, de maneira óbvia. O texto parece ratificar a sinceridade da fala do autor. Botão, inquestionavelmente, além de Cristo, lembra, por meio de sua indumentária e aparência, a figura de um *hippie*: cabelos compridos, sandálias, túnica e roupas coloridas. O movimento *hippie*, que existiu nos anos 1960 e 1970, caracterizou-se pela ruptura com a sociedade industrial tradicional e consumista e por um enfático ideal de paz e amor universal. Sua filosofia de vida do amor livre se concretiza na experiência amorosa extraconjugal vivida por Taquira e Botão. O uso de drogas, comum entre os jovens do movimento, é abordado na acusação feita a Botão e na atitude de Judô que, segundo o próprio protagonista, “deve ter-se vendido por algumas doses de entorpecentes.” (p. 230). Para reforçar tal análise, conforme já foi destacado neste trabalho, um dos símbolos movimento era

⁶⁹ **MR8**: Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8) foi uma organização política de ideologia comunista que participou da luta armada contra a ditadura militar brasileira e tinha como principal objetivo a luta contra a repressão da ditadura, com o objetivo final de criação de uma pátria socialista.

a flor ⁷⁰, mencionada no próprio título do conto. Além disso, a passividade de Botão diante dos seus acusadores faz lembrar também, ironicamente, o slogan *Peace and Love*, tão usado pela juventude da época. Não se pode ainda negligenciar que a publicação do texto (1974) é contemporânea ao referido movimento.

Todavia, o próprio Murilo Rubião declarou que a história do conto “tomou outro caminho”, seguindo uma tendência comum na recepção da obra de arte. Depois de publicada, na formulação de Eco (1971), em função, sobretudo, de sua natureza aberta, a obra transcende a intenção primeira do autor e adquire novos contornos semânticos, por meio da interpretação de seus fruidores. Bastos destaca que

o caráter essencial da literatura moderna está em poder contar várias histórias ao mesmo tempo. Mas, observa Deleuze, não se trata de forma nenhuma de pontos de vista diferentes sobre uma história que se supõe ser a mesma. Trata-se, ao contrário, de histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista. (2001, p. 24-25).

Rubião assim o faz. Mesmo que ele não tivesse o propósito de desconstruir a justiça e o sistema ditatorial, em plena vigência do arbítrio, o fato é que o texto pareceu aberto a tais possibilidades, uma vez que ele “pode veicular outros sentidos, não previstos ou até mesmo não desejados pelo autor.” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 12). Leituras feitas neste próprio trabalho reafirmam a pluralidade semântica da narrativa, capaz de colocar em diálogo a tradição bíblica e os capítulos referentes a páginas sombrias da história do Brasil.

Considerando a própria epígrafe do conto como parte da confecção da obra literária, a narrativa em destaque é ambígua. O período destacado de Salmos, “Aroma de mirra, de aloés e cássia exala de tuas vestes, desde as casas de marfim”, (Sl 44, 9) faz alusão a fragrâncias e essências na preparação dos noivos para o casamento. O fragmento está inserido em “Epitalâmio Real”, uma espécie de hino nupcial, sugerindo a formalização religiosa da união entre Taquira e Botão. Porém, ao mesmo tempo, pode-se pensar que de “mirra” e “aloés” saíram os aromas usados na preparação do corpo de Cristo em seu sepultamento. Criou-se, pois, a expectativa de que Botão, como Jesus, após a sua execução, resultante de uma condenação injusta, recebesse tal tratamento. Assim, a obra de Rubião, fazendo sugestivamente a interseção entre a história e a Bíblia, revela-se flexível à participação dos seus leitores, à diversidade de interpretações, o que ratifica a poeticidade moderna do autor.

⁷⁰ O traje desse movimento era composto de calças de jeans, pantalonas com boca de sino, e no lugar de camisas e blusas, ambos os sexos usavam batas indianas, como apego a culturas distantes deste mundo massificado e corrompido pela guerra e pela sociedade de consumo. A estética hippie é também conhecida como **a estética da flor e do amor**. Disponível em: <www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/tribos-urbanas-movimento-hippie/> Acesso em: 23 de novembro de 2017.

As criações de Rubião sempre desafiam o leitor, exigindo dele permanentemente a construção de sentidos para situações inusitadas. Cada conto é um convite a esse exercício. Nessa dinâmica, “a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor.” (ECO, 1971, p. 46). O atendimento, no entanto, ao convite, por meio dessa reação, não esgota a potencialidade semântica do texto: “As narrativas de Rubião de alguma forma resistem à interpretação exatamente como elas a convidam.” (SILVERMAN, 1988, p. 304, tradução nossa).⁷¹

Em “Os dragões”, narra-se a fantástica história em que moradores de uma cidade passam a conviver com as criaturas mitológicas designadas pelo título do conto. A interação dos dragões com os humanos, desde o princípio, não se mostrou positiva, uma vez que eles “receberam precários ensinamentos e a sua formação moral ficou irremediavelmente comprometida pelas absurdas discussões surgidas com a chegada deles no lugar.” (p. 137). No decorrer da narrativa, várias atitudes humanas na perspectiva de integrá-los à sua sociedade se revelaram inúteis. Vários deles faleceram, sobrevivendo apenas dois, exatamente “os mais corrompidos.” Um deles, logo depois, é assassinado. O crime foi motivado por ciúmes, uma vez que o dragão tivera um caso com uma mulher comprometida. A passagem seguinte sugere a ideia do referido assassinato: “Pouco tempo depois, ela foi encontrada chorando perto do amante. Atribuíram sua morte a tiro fortuito, provavelmente de um caçador de má pontaria. O olhar do marido desmentia a versão.” (p. 140). O outro dragão foge, e o seu desaparecimento não é esclarecido. No final do conto, o professor da história, aparentemente o mais lúcido entre os humanos, juntamente com os seus alunos, na entrada da cidade, insiste para que outros dragões que passavam pelas estradas permanecessem na cidade, mas as criaturas, indiferentes às solicitações humanas, “encaminham-se para outros lugares.” (p. 142).

Como algo corriqueiro na leitura das narrativas de Rubião, os significados vão se constituindo através da ação do leitor. Este, a partir de suas experiências, constrói um sentido para a insólita trama. “Os dragões cumprem sua função ao ativar na pequena comunidade os preconceitos, intolerâncias e as atitudes irracionais dos indivíduos.” (SCHWARTZ, 1981, p. 79). A partir dessa leitura, pode-se desconstruir a ideia da superioridade ontológica atribuída aos humanos. Nessa mesma linha, desenvolveu-se **A metamorfose** kafkiana, em que o animal é usado como pretexto para discutir as mazelas humanas. Abala-se, desse modo, a concepção de que o comportamento ético seria uma prerrogativa humana.

⁷¹ Rubião’s narratives somehow resist interpretation just as they invite it.

Schwartz, ainda em relação ao conto “Os dragões”, indiretamente, referenda o olhar negativo em relação à cidade, discutido no capítulo anterior. Sua análise se identifica, inclusive, com a tese do bom selvagem do filósofo Jean-Jacques Rousseau. Este defendia a ideia de que o homem possuía uma natureza boa, porém era deteriorada pelo processo civilizador. Schwartz, como Rousseau, vê a inserção no universo urbano de maneira nociva:

Os dragões se apresentam desprovidos de qualquer repertório histórico ou cultural. No início representam o elemento neutro, amoral. Vivem à margem da sociedade e simbolizam a própria dimensão da pureza, tanto assim que só podem ser compreendidos pelas crianças. Mas os valores sociais os corrompem e os destroem. (SCHWARTZ, 1974, p. 1).

Por meio de uma leitura um pouco diferente, pode-se considerar que o fracasso humano em relação à integração dos dragões representa a catastrófica atitude da sociedade civilizada, tentando adequar os selvagens, metaforicamente representados como dragões, aos seus padrões morais, cívicos e religiosos. Silverman, em sua análise sobre “Os dragões”, assinala: “Quando vários dragões aparecem numa cidade, os habitantes decidem ‘civilizá-los’, como se eles fossem índios.” (SILVERMAN, 1988, p. 304, tradução nossa).⁷² Várias atitudes do povo da cidade fazem lembrar alguns momentos da história do Brasil. A ignorância geral reflete os equívocos em relação ao tratamento dado aos índios brasileiros, conforme foi assinalado anteriormente. A “sugestão do aproveitamento dos dragões na tração de veículos” faz recordar a tentativa de escravização dos índios pelos portugueses. O padre, representando a igreja católica, defende a tese de alfabetização e batismo dos índios, o que sugere o trabalho de catequese dos jesuítas. O personagem-narrador, contraponto à insensatez reinante, questionou a medida: “– São dragões! Não precisam de nomes nem do batismo!” (p. 138). Tal atitude, excepcional na cidade, sinaliza o reconhecimento e o respeito à cultura do diferente.

Na sequência, outros problemas aparecem em função desse desastrado processo civilizatório. A maioria dos dragões contrai doenças, e muitos morrem. Perdidos em relação a si mesmos, embriagam-se. “Para satisfazerem o vício, viram-se forçados a recorrer a pequenos furtos.” (p. 139). Tais episódios, tão comuns, inclusive, na história contemporânea nacional em várias regiões do país.

Em “Memórias do Contabilista de Pedro Inácio”, o mais machadiano dos contos murilianos, desenvolve-se uma crítica bem-humorada da sociedade capitalista. Exibindo a

⁷² When several dragons appear in a town, the inhabitants decide ‘to civilize them’, as if they were Indians.

ironia que lembra o autor de **Dom Casmurro**, a narração de Pedro Inácio assinala a natureza comercial das suas relações amorosas, conforme já foi mencionado no tópico relativo à “onomástica muriliana.” A narrativa anda, e a situação de petrificação das relações humanas se consolida, em plena coerência com o título da narrativa. Pedro, conforme já ficou claro, associa-se à ideia de pedra (petrificação), e contabilista remete ao trabalho frio e impessoal da contabilidade, tão corriqueiro no sistema do capital.

Goulart, no seu estudo sobre os textos de Rubião, desenvolve outra leitura sobre a narrativa em discussão. Para ele, nesse conto,

delineia-se, claramente, o desejo interdito de Pedro Inácio, em relação às mulheres. A personagem como que não consegue se estabelecer na condição de amante. Sua frustração nesse aspecto é que o conduziria à sublimação do desejo amoroso, através de uma fixação na contabilidade dos gastos que seus relacionamentos lhe traziam. (1995, p. 64).

A literatura moderna que Rubião tão bem representa, conforme já foi assinalado, valorizou a ambivalência semântica. Segundo Umberto Eco, a modernidade literária produz “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.” (1971, p. 22). Mesmo alterando-o, por meio da reescrita, a abertura se mantém. É isso que a torna rica, palatável, discutível. Sobre os contos de Murilo Rubião de um modo geral, o processo de significação se iniciou e não dá demonstração de se exaurir. E em função de sua natureza sugestiva, polissêmica, a realização como obra é também interminável. “A obra que ‘sugere’ realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete.” (ECO, 1971, p. 46).

O conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, como vários do artesanato poético muriliano, provocou inúmeros debates, uma variedade de leituras. Este trabalho percebeu na figura do mágico entediado o duplo de Rubião e Kafka simultaneamente. O tolhimento à liberdade e a rotina tediosa do protagonista do conto em destaque encenam o cotidiano asfixiante vivido pelos autores em seus respectivos ambientes de trabalho. Rubião, na Imprensa Oficial de Minas Gerais; Kafka, no escritório de uma companhia de seguros em Praga. Além disso, observou-se o viés metalinguístico do texto, quando o mágico ironiza a miopia da recepção crítica brasileira da época.

Bastos, em relação a essa narrativa, descreve a tentativa de mutilação das mãos e do suicídio pelo protagonista como uma forma desesperada de escapar da opressão do mundo atual:

Livrar-se das mãos que construíram o mundo seria livrar-se do mundo. A arte caiu prisioneira desse mundo ao qual ela pretendia dar um sentido novo. Ao tentar se matar com uma pistola, a arma transforma-se num lápis, instrumento que pressagia a condição do escritor funcionário público. (BASTOS, 2001, p. 92).

Já Castelo Branco viu o referido personagem como

um homem, dotado de faculdades excepcionais, mas incapaz de sentir e entender a vida. Alguém cuja alma estava fechada para o mundo, embora o mundo vivesse a seus pés, implorando um pouco de amor e participação. (1944, p. 2).

No conto “O edifício”, de Rubião, a ideia da multiplicidade não fica restrita ao número de pavimentos do prédio; ela se estende ao seu universo interpretativo. A natureza sugestiva do conto rendeu-lhe uma gama de leituras, enriquecendo a fortuna crítica do autor. Além da leitura de natureza metalinguística que este trabalho desenvolveu, outras análises podem ser lembradas nessa mesma perspectiva. Andrade e Miranda, sobre o referido conto, observam que

a tarefa interminável e “sem sentido” do escritor assemelha-se à do engenheiro de “O edifício”, já que ambos se movem no terreno instável da liberdade e da norma, do equívoco e do acerto, da esperança e do desespero, do triunfo e da derrota, do tédio e da euforia. (1986, p. 2).

Nessa mesma tendência, Cristina Batalha desenvolve sua leitura. Para ela, a construção ilimitada do edifício é a própria imagem da obra aberta ou da inexistência de significado: “[...] o texto, ao se prolongar indefinidamente, deixa em aberto um sentido sempre fugidio e sempre postergado, até tornar-se o seu reverso, ou seja, a ausência de sentido [...]” (BATALHA, 2003, p. 111).

Márcio Serelle reafirma o teor metalinguístico do texto, porém o associa à passagem das Escrituras, do livro de “Gênesis” (Antigo Testamento):

Para além da questão da reescrita, “O edifício”, cuja sombra mítica delineia a própria torre de Babel e os aspectos de linguagem nela implicados, talvez seja, entre os contos murilianos, o reflexo mais nítido das noções de predestinação do autor e de construção literária como fardo interminável, presentes, reiteradamente, nos textos epistolares de Murilo Rubião: “Infelizmente, não gosto de fazer outra coisa senão literatura. E não a faço, exclusivamente, para mim ou porque deseje fazê-la,” escreveu, certa vez, a Mário de Andrade. (2006, p. 4)

Ricardo Iannace, na análise desse conto, relembra também o mito de Babel, chamando a atenção para a ambiguidade e a ilogicidade do discurso.

Nesse aspecto, convém pensar o mito de Babel, na escritura de Rubião, não por meio da ambiguidade inerente e a que está fadada toda tradução – sua incompletude no árduo dever de encontrar o termo certo, preciso, correspondente à língua estrangeira; em se tratando do autor de “O edifício”, a ambiguidade incide na própria combinatória, no jogo que emaranha um único idioma, cujos dispositivos linguísticos alteram e, à exaustão, tornam mutável a tessitura na qual implodem conflitos de escopo predominantemente fantástico. Portanto, a reescrita infatigável de Rubião persegue o mal-entendido, a confusão que, por si, ofusca. (2016, p.54).

Em outra perspectiva, pode-se pensar “O edifício”, inserido no contexto da modernidade atual, marcada pela transitoriedade não só dos produtos tecnológicos em circulação como também das relações pessoais. Nesse universo, o próprio projeto da vida humana, segundo Bauman (2001), espelha o consumo, distinguindo-se como inacabado e em perpétuo movimento de busca de satisfação, sempre postergada. A sobreposição interminável de pavimentos na narrativa mencionada parece funcionar como alegoria dessa natureza fugaz da modernidade.

Ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado. Movemo-nos e continuaremos a nos mover não tanto pelo “adiamento da satisfação”, como sugeriu Max Weber, mas por causa da impossibilidade de atingir a satisfação [...] (BAUMAN, 2001, p. 40).

O incessante fluxo de trabalho no referido conto sugere essa peculiaridade da modernidade em discussão.

A inesgotável polêmica valoriza e revitaliza o texto muriliano. Alter e Kermode lembram que “quando o livro cessa de ser controvertido, existe a probabilidade de ele ser esquecido.” (1997, p. 581). Tal afirmação foi feita, tomando como referência o Livro do Apocalipse, que jamais deixou de ser lido, provocando inúmeros debates e controvérsias ao longo dos séculos. Seus significados vão se renovando, indefinidamente, a cada contexto histórico. Os contos de Rubião, ambíguos e flexíveis à reatualização semântica pela sua rede mutante de coautores, vão garantindo permanência na discussão da literatura em conexão com os dramas da humanidade.

Conforme já ficou explícito, a literatura kafkiana se constrói nessa mesma dinâmica, desafiando seus leitores, exigindo-lhes a conclusão do trabalho artístico, a qual se revela, amiúde, ilusória. Tal incerteza torna o texto, assim, escorregadio, resistente à exegese. Kafka “não se esgota jamais naquilo que é interpretável, muito pelo contrário, ele toma todas as precauções possíveis para dificultar a interpretação de seus textos.” (BENJAMIN, 2012, p. 161). O leitor não consegue jamais pisar em solo firme, é vítima de um tatear constante,

reflexo da natureza polissêmica dos signos. Ao leitor, “o texto jamais dará a garantia de que sua apreensão seja a certa.” (ISER, 1999, p. 102). Todavia, mesmo na dúvida, reitera Iser, a obra só “ganha determinação ao se tornar concreta em razão do sentido constituído.” (1999, p. 110). A leitura, pois, não deve abdicar de seu papel de construtor de sentidos.

Nesse movimento construtivo, proliferou, ininterruptamente, a exegese kafkiana, aquecendo o debate em âmbito universal. Uma constelação de interpretações foi sendo construída para determinar, por exemplo, o sentido do indeterminado castelo. Encontrar a chave para penetrar em seu interior não é e nunca foi uma tarefa tão simples. Deleuze e Guattari refletem essa dificuldade: “Como entrar na obra de Kafka? É um rizoma, uma toca. O Castelo tem ‘entradas múltiplas’ cujas leis de uso e distribuição a gente não sabe muito bem.” (2015, p. 9). E cada crítico, ou leitor de um modo geral, se esforçou para fazer uma leitura mais plausível do texto kafkiano, gerando até uma beligerância hermenêutica.

Nesse embate crítico, pode-se fazer um breve passeio por algumas leituras sobre a obra-prima kafkiana, **O castelo**. Ernst Pawel, um dos biógrafos do autor, associa o enredo do romance a episódios da própria vida do escritor. Sua leitura insere-se, portanto, na linha biográfica. Sobre o mencionado romance, Pawel afirmou:

O Castelo é a obra mais elaboradamente autobiográfica de Kafka, repleta de referências não só às crises de sua própria vida, que lhe serviram de inspiração, mas também às paixões e patologias daqueles a quem tomou por modelos de seu elenco de coadjuvantes; além de Milena e Polak, eles incluíram a família, amigos, professores, colegas e superiores. (1986, p. 406).

Max Brod redireciona essa leitura, dando-lhe uma conotação mística: “o ziguezague espiritual do herói é a demanda de clemência e reconhecimento a um *deus absconditus*.” (BROD apud CARONE, 2006, p. 476). Para ele, o castelo

no qual Kafka não obtém o direito de entrar e do qual nem mesmo pode se aproximar como se exige é exatamente a “Graça” no sentido dos teólogos, o governo de Deus, que dirige os destinos humanos (a “Aldeia”). *O processo* e *O castelo* nos apresentariam, então, as duas formas sob as quais, segundo a Cabala, a Divindade se oferece a nós – Justiça e Graça. (BROD apud LÖWY, 2005, p. 157).

Pawel salienta ainda que “o prefácio editorial de Brod à primeira edição póstuma do romance, em 1926, proclamou **O castelo**, peremptoriamente, como uma busca simbólica da graça divina.” (1986, p. 407).

Ao longo das décadas, cresceu o número de leituras sobre os textos kafkianos, segundo perspectivas diferentes. Sua natureza aberta desencadeou esse processo. “**O castelo** é, como todos os romances inacabados de Kafka, um documento literário estranho e

enigmático, que suscita perplexidade e inspira interpretações diversas, contraditórias e dissonantes.” (LÖWY, 2005, p. 157). Além de inúmeras leituras existenciais como as de Sartre, o castelo kafkiano recebeu diversas alegorizações de ordem psicanalítica. O próprio Brod fez também esse tipo de interpretação. Conforme já foi exposto neste trabalho, para ele, a figura de K., almejando ser recebido pelas autoridades do castelo, metaforizava sua pretensão pessoal de ser aceito pelo pai. Multiplicaram-se as exegeses de natureza psicanalítica do romance. Carone, sintetizando-as, assinala que “a aldeia seria o nível consciente de K., e o castelo, o seu inconsciente.” (2006, p. 476-477).

Walter Benjamin, já em 1934, critica essa alegoria de natureza teológica e psicanalítica, afirmando, a partir do texto, que as autoridades que oprimem K. não podem ser identificadas como deuses ou forças obscuras, mas com a burocracia que impera em nossos tempos. Seguindo a mesma linha, Günther Anders, conforme já se destacou neste trabalho, desconstrói a ideia das divindades e as coloca na esfera da realidade em que a hierarquia totalitária aniquila o indivíduo. Theodor W. Adorno (1998), em suas análises sobre **O castelo**, destaca que K., idêntico ao seu homônimo Joseph K., em **O processo**, é uma vítima da corrupção de um aparelho dominador, criminoso e totalitário que antecipa o fascismo.

Sobre esse personagem, Roger Garaudy, ancorado num viés marxista, faz uma observação interessante sobre a inutilidade da profissão de agrimensor.

Neste mundo do *ter*, muito bem cadastrado, onde cada um está encerrado, e para sempre, nos seus próprios limites, quer seja proprietário, servo ou funcionário, qualquer tentativa de deslocar os marcos é uma ação subversiva que atrai a desconfiança ou a cólera. Neste mundo congelado, aquele que pretende ter vocação para agrimensor é exilado da aldeia. O mundo do *ter* recusa a medida. O mundo do *ser* é desmedido. (1966, p. 173-174).

Ruy Jorge, em relação ao castelo, o imagina

como uma representação da própria vida no plano subjetivo, uma espécie de teatro de marionetes, onde o poder, as posições e o conjunto das relações humanas, apesar de definidas, são incompreensíveis porque embora imitem os movimentos naturais da criatura, falta-lhe o élan, o sopro vital que possa convencer e se fazer acreditar. (1968, p. 165).

Já Glauco Fratric, hesitando entre duas visões, reafirma a inacessibilidade do núcleo do poder:

Podemos [...] considerar a metáfora castelo como não só o centro do poder inacessível, mas também o lugar livre e solto, desprovido de intempéries

meteorológicas. Transferida para um contexto religioso, esta metáfora assume o papel do paraíso, da utopia libertária, porém inacessível [...] já que nem o agrimensor nem os aldeões conseguem acessá-lo. (2008, p. 52).

Ainda sobre **O castelo**, Fratric afirma que “labiríntica é talvez o adjetivo que melhor descreva a arquitetura da cidade.” (2008, p. 8). Esta característica, indubitavelmente, cabe à própria condição do leitor em sua busca de sentido preciso para o texto. Sua natureza, ambivalente semanticamente, resiste à exegese. **O castelo**, literalmente fragmentado, aberto, labiríntico, legitima competentemente a tese da inesgotabilidade do texto literário.

Essa condição labiríntica, como impossibilidade de encontrar um sentido preciso para uma variedade de situações, faz parte da rotina dos leitores de Murilo Rubião. O conto “A armadilha” ilustra bem esse desconforto da recepção. No decorrer da narrativa, cria-se a expectativa de um encontro cujo desfecho poderia ser favorável ao protagonista Alexandre Saldanha. “Não demonstrava pressa, porém o seu rosto denunciava a segurança de uma resolução irrevogável.” (p. 153). No entanto, no final, justificando o próprio título da narrativa, Alexandre se vê preso numa autêntica armadilha, condenado a coabitar um apartamento com um velho, sem que houvesse qualquer possibilidade de evitar o trágico confinamento. O leitor, como o próprio Alexandre, se sente também numa armadilha, num beco sem saída, uma vez que se mostra inseguro para dar um sentido exato para o conto. Ironicamente, o narrador fornece o nome completo do protagonista, porém esconde informações relevantes para a definição do enredo. Quem era afinal o velho que Alexandre encontrou? Um rival? Seu duplo? No passado, o que houve de fato entre os personagens? O velho seria o fantasma de sua própria e irreversível velhice? Um pesadelo? E a personagem Ema, quem era exatamente? Amante de um dos personagens? São perguntas que ressoam no labirinto em que se encontra o leitor. E, dessa maneira, o próprio título sugere a ambivalência semântica, indicando, simultaneamente, o desconforto do personagem e do leitor. Esse “desconforto” faz parte do jogo que se estabelece entre o coautor propositivo (Murilo Rubião) e os intérpretes de suas narrativas, seus coautores reativos.

A manutenção da ambiguidade nos textos murilianos, como ocorre em Kafka, especialmente em **O castelo**, insere um componente irônico. Este não se realiza, no entanto, no plano retórico, aquele em que a mensagem deve ser lida em sentido oposto. Segundo Lélia Duarte, “a ironia retórica coloca uma dupla possibilidade, mas tem um ponto de chegada.” (2006, p. 31). Este seria, pois, a definição pelo sentido contrário do termo. Na literatura em

destaque, de Rubião e Kafka, em consonância com a visão da pesquisadora, pode-se dizer que existe outro tipo de ironia, a “ironia *humoresque* ou de segundo grau”, cuja intenção

não é dizer o oposto ou simplesmente dizer algo sem realmente dizê-lo. É, ao contrário, manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, pois o texto construído com essa ironia se configura como código evanescente e lugar de passagem. (DUARTE, 2006, p. 31-32).

Nessa atmosfera evanescente ou nesse tipo de “armadilha”, conforme já se discutiu, há um aspecto positivo. É por meio dela que o leitor é valorizado. Essa “prisão” liberta o seu pensamento. O texto, sugestivo, fugidio e enigmático, segundo Coelho, “que nos atrai e nos obriga a refletir” (1996, p. 1), dinamiza a atuação do leitor, fomentando o seu exercício criativo e o levando a reagir a suas provocações. Nessa dinâmica, ao fazê-lo, o leitor assume sua função na constituição da obra artística.

4.3 A universalidade

Em conformidade com o que já se desenvolveu neste trabalho, a literatura de Kafka e a de Rubião, em geral, não exibem traços especificamente regionalistas, nacionalistas ou históricos. Mesmo considerando o texto artístico como um produto de uma sociedade, de uma cultura, de um momento histórico, o conteúdo, explorado pelos autores em pauta, extrapola os limites culturais de um determinado povo ou de uma sociedade. Traços esporádicos da realidade mineira em Rubião ou da civilização europeia em Kafka não chegam a comprometer o perfil universal de suas obras. Suas narrativas discutem, fundamentalmente, a problemática humana, no seu delicado “estar do mundo.” A indefinição do tempo e a não especificação dos espaços geográficos, traços já discutidos no segundo capítulo deste trabalho, favorecem a inserção da produção literária numa esfera abrangente, além das fronteiras de um país, de uma região, de uma cultura e de um tempo específico.

Rubião, além disso, para reforçar a natureza universal dos seus textos, escreve-os a partir de fragmentos da Bíblia, livro consolidado ao longo dos séculos no Ocidente, como fonte inesgotável de saber para todas as gerações, “repertório ilimitado de todos os temas.” (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 151). As epígrafes bíblicas, como prelúdios dos contos de Murilo

Rubião, antecipam os temas e os universalizam. Como as Sagradas Escrituras, Murilo Rubião tematiza o drama da humanidade.

No texto sagrado, assim como nos contos do escritor mineiro, são recorrentes o drama da existência do ser humano e a incessante busca de respostas diante do mal-estar e da estranheza da passagem ou da diáspora do homem pelo mundo. (SCHWARTZ, 1981, p. 101-102).

Seu foco, dessa maneira, como já se pontuou, extrapola um contexto específico; faz, pois, a leitura da humanidade em sua imanência.

Kafka não foge desse direcionamento. O autor de **A metamorfose** produziu uma obra literária singular que ultrapassa a leitura de seu próprio tempo. Em função desse potencial, associado à fértil polissemia, a literatura kafkiana conquistou, em diferentes culturas, inúmeros leitores e diversificados coautores. Assim, por meio deles, sua arte é reescrita indefinidamente no universo da literatura.

Quando se discutiu, neste trabalho, a corrupção da justiça nos textos de Kafka e Rubião ficou evidente que tal mazela não se limita a um momento específico da história. A condenação inocente, presente na Bíblia e nas obras em análise neste trabalho, é um fenômeno que não se esgota, uma vez que preenche, ininterruptamente, a história universal. A injustiça não é um fenômeno de um contexto histórico. Ela faz parte do comportamento humano em geral. Joseph K. e Botão-de-Rosa representam uma infinidade de seres humanos espalhados pelo mundo. O primeiro “é o representante por excelência das vítimas da máquina legal do Estado.” (LÖWY, 2005, p. 117). A violência que sofreu, indiscutivelmente, não se restringiu a uma página da história: “[...] os carrascos que bateram na porta de Joseph K. para conduzi-lo ao local de execução tiveram um grande futuro ao longo do século.” (FISCHER ⁷³ apud LÖWY, 2005, p. 194). O segundo, indubitavelmente, exhibe o mesmo perfil. Ambos, vítimas do arbítrio universal e atemporal.

O tema da solidão, além da angústia, da melancolia e do fastio, já desenvolvido neste trabalho, reafirma a dimensão universal da prosa muriliana e kafkiana. O indivíduo, isolado, derrotado na sua relação com o outro, é cena recorrente nos autores em discussão. A narrativa “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, de Murilo Rubião, por exemplo, sugere o quadro de solidão comum da vida moderna. É imenso o número de humanos que, ao fracassarem na relação com o semelhante, buscam a companhia de animais domésticos para atenuar-lhes o tédio. O

⁷³ Ernst Fischer, “Kafka conference” e Jiri Hajek, “Kafka and the socialist world.” In: Kenneth Hughes, *Franz Kafka: an anthology of marxist criticism*, op. cit., p. 85 e 122.

próprio filósofo Schopenhauer, pouco exitoso na convivência com os humanos, dividia, como o narrador do conto muriliano, a sua existência com um cachorro. “Chamado por Nietzsche de ‘o cavaleiro solitário’, consta que Schopenhauer vivia na companhia de um cão [...]” (FERREIRA, 2016, p. 1) ⁷⁴. O filósofo alemão, idêntico ao narrador do conto “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, parece compartilhar o aforismo de Blaise Pascal: “Quanto mais conheço as pessoas, mais gosto do meu cão.” ⁷⁵ Essa poética do solitário é, também, bastante cultivada no território da ficção kafkiana.

Zygmunt Bauman, num comentário sobre Kafka – que ele define como “o mais lúcido dos estrangeiros universais” –, vê no estrangeiro, só e único herói de seus romances, o arquétipo da universalidade precisamente por ser desarraigado, por não ter casa ou lugar “natural.” (LÖWY, 2005, p. 176).

Nessa dimensão universal, a ficção em estudo focaliza o relacionamento amoroso. Em ambos os autores é perceptível o fracasso dessa relação, considerando o amor como afeição profunda entre duas pessoas, contemplando a alma, o coração e os sentidos. Em Rubião e em Kafka, o relacionamento reside apenas no terceiro elemento, nos sentidos. O processo de reificação, já mencionado neste estudo, ao reduzir a vida interior dos indivíduos, resulta na erotização absoluta da relação conjugal das pessoas. Coibida a poética do sentimento, aniquilada a alma, apenas os sentidos, como o conjunto das funções orgânicas, envolvidas nos prazeres sexuais, entram em atividade. Esse fator, inclusive, segundo o pesquisador Remo Ceserani, reafirma uma tendência da literatura fantástica: a liberação da “vida instintiva e erótica, que estava totalmente sob o controle da concepção dominante do amor romântico.” (2006, p. 100).

A literatura de Rubião ilustra essa situação. O amor, como sentimento que chega ao âmago do ser, contemplando, além dos sentidos, a alma e o coração, é banido da relação humana. À exceção de alguns lampejos líricos, como ocorre em narrativas como “A noiva da casa azul” ou “A flor de vidro”, as ações dos personagens gravitam, predominantemente, em torno do prazer efêmero. Suas atitudes estão, portanto, apenas na dimensão estética, lembrando os termos de Kierkegaard. Em “A casa do girassol vermelho”, o relacionamento entre os casais, já abordado anteriormente, é marcado pela erotização. A relação íntima não tem acesso aos corações; flutua, apenas, na fogueira dos corpos. As primeiras frases do

⁷⁴ “O CACHORRO de Schopenhauer e a defesa dos animais”, texto de Fabiana Ferreira. Disponível em: <www.bemparana.com.br/papopet/index.php/2016/04/27/-o-cachorro-de-schopenhauer-e-a-defesa-dos-animais> Acesso em: 24 de novembro de 2017.

⁷⁵ Frase do filósofo Blaise Pascal. Disponível: <https://kdfrases.com/frase/121169> Acesso em: 24 de novembro de 2017.

conto assim o sugerem: “O entusiasmo era contagiante. Febril. Uma alegria física inundava as faces que até a véspera permaneciam ressentidas.” (p. 15). No transcurso da narrativa, sem qualquer demonstração de um afeto mais puro entre os personagens, ocorre, inclusive, a troca de casais, o que banaliza o relacionamento amoroso.

Em Kafka, também, quando o amor entra em cena, revela-se inconsistente e fugaz. Não sai, portanto, da esfera erótica. Joseph K., em **O processo**, é atraído por Leni, com quem vive uma experiência amorosa. Esta, de forma incomum, ocorre no primeiro dia em que os personagens se conhecem. A intimidade acontece na casa do advogado que foi procurado para cuidar do processo de Joseph K. De forma ousada, K. e Leni se relacionam. A moça,

com a boca aberta, se encarrapitou de joelhos sobre o colo de K. Este a olhava desconcertado, quase; agora que a tinha tão próximo percebia um odor amargo, excitante, como de pimenta; Leni segurou-lhe a cabeça que atraiu para si e depois, afastando-a um pouco, mordeu-o e beijou-o no pescoço; até no cabelo lhe mordeu. (KAFKA, 2006b, p. 141).

Encerrado o ato, Leni, supostamente íntima de K., despede-se dele dizendo: “ – Aqui está a chave da casa. Vem ver-me quando quiser.” (KAFKA, 2006b, p. 141). Todavia o relacionamento arrefeceu. Foi apenas um breve capítulo da vida sexual de ambos.

Nesse mesmo arrebatamento, em **O castelo**, ocorre o arrojado amor à primeira vista entre Frieda e K., aludido em capítulo anterior.

Eles se abraçaram, o pequeno corpo ardia nas mãos de K., eles rolaram, num estado de esquecimento do qual K. tentava contínua mas inutilmente se livrar; alguns passos à frente, bateram surdamente na porta de Klamm e depois ficaram deitados nas pequenas poças de cerveja e outras sujeiras que cobriam o chão. Ali passaram-se as horas, horas de respiração confundida, de batidas comuns do coração, [...]. (KAFKA, 2006a, p. 68-69).

Esta relação, a princípio, revelou-se mais consistente. K. e Frieda, supostamente apaixonados, chegaram, inclusive, a se casar. Dividiram intimamente suas vidas. Todavia a relação não perdurou. Logo ela se desgasta, a paixão evapora, e a ruptura acontece, inevitavelmente. Essa volatilidade das relações interpessoais se configura, inclusive, como uma tendência no atual estágio da modernidade. O sociólogo Bauman assinala que, nesse período, “compromissos do tipo ‘até que a morte nos separe’ se transformam em contratos do tipo ‘enquanto durar a satisfação’, temporais e transitórios por definição [...]” (2001, p. 204-205).

Nessa perspectiva, o texto dialoga com a filosofia e a psicanálise. O filósofo Schopenhauer, em **O mundo como vontade e representação**, de 1818, defendia a tese da dificuldade que o ser humano tinha para o exercício do amor e da condição dele de escravo

perante seus desejos, suas vontades. Posteriormente, Freud (1856-1939) retoma tais ideias, aprofunda-as em seus estudos psicanalíticos, reafirmando a natureza desejante do ser humano. O desejo, insaciável, impõe ao indivíduo uma permanente troca do objeto desejado. Dessa forma, o relacionamento não se aprofunda, pois é condenado a durar superficialmente, enquanto durar o desejo, essencialmente efêmero. Pascal (1623-1662), antes do advento da teoria freudiana e das reflexões schopenhauerianas, já havia destacado essa permanente insatisfação no comportamento humano:

Tornando-nos a natureza sempre infelizes em todos os estados, nossos desejos fantasiam um estado feliz, porque juntam ao estado em que estamos os prazeres do estado em que não estamos; mas, se alcançássemos esses prazeres, ainda assim não seríamos felizes, porquanto teríamos outros desejos de acordo com o nosso novo estado. (PASCAL, 1973, p. 81).

Nesse perpétuo movimento, efetivamente o homem não ama, deseja. Como ocorre na relação entre Joseph K. e Leni ou entre K. e Frieda, o amor se revela fugidio, uma vez que a aproximação entre os amantes é movida apenas pelo desejo. Outros contos da ficção de Murilo Rubião revelam tal atitude. Godofredo, em “Bruma”, não demonstra amor de fato pela personagem homônima do conto: “Não amava Bruma. O que me perturbava era o seu corpo.” (p. 120). José Alferes, em “O convidado”, não foge desse modelo. Seu interesse por Débora não sai do âmbito da atração física. Sua atenção se concentra “nas formas sensuais da sua vizinha: ancas sólidas, seios duros, as pernas perfeitas.” (p. 212). Os versos amorosos do protagonista de “O ex-mágico da taberna Minhota”, dedicados à secretária, não rompe essa órbita do erotismo: “Estupefato, deles retirei apenas um papel amarrotado – fragmento de um poema inspirados nos seios da datilógrafa.” (p. 13). Cariba, em “A cidade”, mesmo preso, alheio aos depoimentos que o prejudicavam, dominado pelo desejo, concentrava-se na aparência física de Viegas, uma prostituta que, inclusive, o acusava: “Cariba sentiu uma grande inveja de quem abraçara a mulher. Que corpo tivera nas mãos!” (p. 61).

A paixão, notadamente efêmera, não resiste à ação implacável do tempo. Não há espaço para o desenvolvimento do afeto; é interdito, pois, o acesso ao coração. Teleco, antropomorfizado, em “Teleco, o coelhinho”, declara sobre a atração que tivera em relação a Tereza: “A minha paixão por Tereza se esfumara no tempo [...]” (p. 150). O psicótico narrador-personagem, em “Os três nomes de Godofredo”, é incapaz de dar consistência amorosa à sua relação conjugal. A sua fase de intimidade intensa com a sua esposa logo cai no marasmo. A rotina esvazia o desejo, e o relacionamento se esgota. O silêncio, reinante entre os “amantes”, reflete o fim da experiência conjugal. Conforme já se expôs neste

trabalho, a mesma situação ocorre, em “Petúnia”, no desgaste inevitável verificado na relação entre Éolo e Cacilda. O marido de Bárbara, no conto homônimo, mesmo após uma convivência acentuada com ela, admite a superficialidade da relação: “[...] agora posso confessar que não passamos de simples companheiros.” (p. 33).

Nessa redução do relacionamento amoroso à manifestação passageira do desejo, há uma tendência a equiparar as atitudes humanas às atitudes dos animais. Sugere-se que o “amor”, como ocorre no universo animal, movido pela força do desejo, é governado pelos instintos. Assim, pode-se compreender a atitude impulsiva de Joseph K. em beijar a senhorita Bürstner, logo depois que ela quase o enxotou de seu quarto. O texto kafkiano não esconde a atitude animalesca de K.:

[...] saindo precipitadamente do quarto, então, tomou-a em seus braços, beijou-a na boca e depois em todo o rosto qual um **animal sedento** que enterrasse sua língua avidamente em uma fonte de água que por fim encontrasse. Por último beijou-a no pescoço, na garganta, onde manteve longamente os lábios. (KAFKA, 2006b, p. 66, grifo nosso).

Já, em **O castelo**, o autor aprimora a técnica. A relação amorosa assume, além da natureza animalesca, uma forma degradante. Olga confessa a sua experiência “amorosa”. Seu relato, já mencionado anteriormente, não é nem um pouco romântico: “há mais de dois anos que passo a noite no estábulo com os criados pelo menos duas vezes por semana.” (KAFKA, 2006a, p. 328-329). Em Rubião, embora de forma mais discreta, esse caráter instintivo do relacionamento também se insinua. Jadon, personagem de “Os comensais”, ao integrar-se ao contexto da cidade, esquece o sentimento mais afetuoso em relação a Hebe. Sua paixão juvenil é substituída por “fêmeas mais **adestradas** para o amor.” (p. 259, grifo nosso).

O poeta Carlos Drummond de Andrade (1940)⁷⁶, em seu poema “Os ombros suportam o mundo”, sinaliza um período de absoluta aridez dos corações humanos:

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.

⁷⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema “Os ombros suportam o mundo”, originalmente publicado no livro **Sentimento do Mundo**, Irnãos Pongetti - Rio de Janeiro, 1940. Disponível em: < www.releituras.com/drummond_osombros.asp> Acesso em: 13 de novembro de 2017.

És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos.
[...]

Em Kafka, ao que parece, esse tempo havia chegado. As situações já mencionadas ao longo deste trabalho não contradizem a ideia central do poema: a da *secura da alma humana*. Gregor, exilado no próprio lar, na penumbra, “nada espera”, nem mesmo dos familiares. Estes, por sua vez, mencionam Deus, ironicamente, não para desejar o paraíso a Gregor, mas para expressar alívio pela morte dele, conforme já se expôs em capítulo anterior deste trabalho. Em **Na colônia penal**, os soldados, conforme já foi salientado, suplicaram para partirem com o explorador. Desejavam ansiosamente fugir do território em que o sentimento humano era desertor. O explorador, no entanto, friamente, não os atendeu.

Em Rubião, “o tempo de absoluta depuração” está consolidado. Os seus personagens carecem da capacidade de amar. Nesse universo dos seres humanos, “que se amam tão pouco [...] entre si”, segundo Schopenhauer (2001, p. 329), não se consegue preservar o estatuto da amizade, relação interpessoal pontuada pelo afeto e lealdade. Tais princípios são colocados em cheque, em “O bom amigo Batista”. Neste conto, sugere-se que a relação de amizade entre José e João Batista não revela sua autenticidade. Os familiares do primeiro sempre o alertavam da exploração de que era vítima. As críticas a Batista eram frequentes:

— Você precisa deixar de ser burro, de ser idiota. Batista está aproveitando do seu trabalho como uma sanguessuga. Você estuda e ele, copiando suas provas, recebe as melhores notas da classe. E os discursos? Você os escreve, para que seu amigo, lendo-os apenas, fique com a glória de bom orador e de líder da turma. (p. 98).

José refutava, porém, todas as acusações feitas ao amigo. Só ele acreditava nas boas intenções de Batista. Mesmo depois de internado como louco, José continuou a defendê-lo. No final da narrativa admitiu, inclusive, que o seu “amigo” Batista havia se sacrificado por ele, ao amasiar-se com a sua esposa Branca para impedir que ela o retirasse do hospital de loucos. Assim, José conclui: “Naturalmente Batista descobriu que minha mulher planejava retirar-me daqui e, para evitar que tal acontecesse, foi ao extremo da renúncia, atraindo-a para si. Pobre amigo.” (p. 104). Para admitir essa hipótese da deslealdade de Batista, o próprio título do conto, fazendo referência à “bondade” do personagem, soa como uma ironia retórica, uma vez que as atitudes de Batista sinalizam o contrário.

Nesse universo sentimentalmente estéril, nem o sagrado amor materno demonstra ser verdadeiro. A atitude de Bárbara, no conto homônimo, em relação ao filho, indica essa esterilidade afetuosa de natureza maternal. A fala do narrador, assim, o sugere:

A insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. Enquanto ele chorava por alimento, ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite. (p. 35).

Irène Bessièrre assinala que “o fantástico, na narração, nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam.” (BESSIÈRE apud CESERANI, 2006, p.63). Nessa ótica, o discurso do fantástico muriliano desestabiliza a tese da naturalização do amor no seio familiar. A família, tradicionalmente como instituição fundamental da sociedade, é vista como um espaço em que as relações entre os seus integrantes são pautadas por vínculos amorosos consistentes. Entretanto, a prática desconstrói a teoria. Em “O bloqueio”, além da mencionada crise conjugal, questiona-se o suposto amor paterno de Gérion. Ele é a figura que respalda a natureza egoísta do ser humano, preconizada por Freud, na sua dificuldade em amar a própria filha. Ele não consegue disfarçar essa incompletude afetiva: “Sabia do seu egoísmo, omitindo-se dos problemas futuros da filha. Talvez a estimasse pela obrigação natural que têm os pais de amar os filhos.” Ciente dessa lacuna, ele se pergunta: “Gostara de alguém? – Desviou o curso do pensamento, fórmula cômoda de escapar à vigilância da consciência.” (p. 249).

Em Rubião, há também um ceticismo em relação à solidariedade humana, o que evoca a leitura de Machado de Assis sobre as boas intenções humanas. Quando tal sentimento humano surge, se descaracteriza. Esta passagem de “O lodo” deixa manifesta essa incongruência do comportamento humano: “Apressaram-se todos em socorrê-lo. Recuperado do desfalecimento, viu nos olhos dos que o amparavam uma **solidariedade vazia**.” (p. 240, grifo nosso). Excepcionalmente, lampejos de afeto sincero, conforme já se expôs, aparecem no comportamento de meretrizes, como Viegas e Galimene, respectivamente, em “A cidade” e em “A fila.”

E a consciência dessa debilidade humana, dessa inépcia para as relações efetivamente humanas, é adquirida só após a morte. Assim, o narrador-defunto, de “O pirotécnico Zacarias”, reflete melancolicamente: “E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados.” (p. 32). O próprio Zacarias, mesmo após a morte, experimenta o relacionamento “amoroso” em que o amor autêntico está ausente. No seu programa com os jovens, ele capta essa esterilidade sentimental. O “abraço metálico” de sua amante, já destacado nesta pesquisa, simboliza essa condição.

Cristina Batalha não ignora na literatura de Rubião essa degradação das relações humanas. Ela assinala que “sua ficção promove a denúncia da perda dos valores éticos e humanísticos que não servem mais para mediar os relacionamentos humanos.” (BATALHA, 2013, p. 34). A união conjugal entre Colebra e Aglaia, por exemplo, não foi motivada pelo amor. O casamento, para o primeiro, representava apenas uma maneira de garantir sua estabilidade financeira e uma boa posição na hierarquia social. Em “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, o “amor” só se mantém, enquanto houver disponibilidade monetária do parceiro. Essa foi a condição que pautou o relacionamento do personagem Acácio e a sua suposta amante. Extinto o poder financeiro, exaurido o amor: “Mas como lhe acabasse o dinheiro e já se tornassem raros seus presentes em moedas e jóias, a mulher abandonou-o em Roma.” (p. 108).

Murilo Rubião, conforme já foi exposto anteriormente, ao contrário de Franz Kafka, se distinguiu pelo enxugamento linguístico. Foi conciso na sua prosa e parcimonioso na produção artística. Incluindo a publicação do seu conto “As unhas”, publicado por Vera Lúcia Andrade em 1994, três anos após o falecimento do autor, a obra publicada em livros, de Rubião, restringe-se a trinta e quatro narrativas, desenvolvidas num único gênero, o conto. Em relação à temática, porém, o escritor não foi econômico. Conforme já foi demonstrado neste trabalho, a literatura de Rubião desenvolve uma diversidade de temas, sugerida nas linhas e entrelinhas de seus textos. E, em geral, a discussão assume uma dimensão universal.

Além dos temas já desenvolvidos que demonstram a universalidade da poética muriliana, pode-se fazer alusão a outros de relevante interesse. Como mazela humana que atravessa séculos e gerações, em diversificados povos, Rubião sutilmente insere a crítica ao racismo, problema que afligiu a humanidade e continua afligindo até nossos dias. Em “A fila” e em “A casa do girassol vermelho”, essa ferida, ainda não cicatrizada pela sociedade brasileira e mundial, entra em cena. O neurastênico Pererico, em “A fila”, não consegue ocultar o racismo. Suas primeiras impressões sobre o porteiro que o atendeu na empresa são comprometedoras: “Atendeu-o um negro elegante, ligeiramente grisalho nas têmporas e de maneiras delicadas. O desconhecido calculou que o preto desempenhava as funções de porteiro, apesar das roupas caras e do ar refinado.” (p. 195). O personagem-narrador de “A casa do girassol vermelho” não consegue também disfarçar esse traço incômodo arraigado à nossa cultura. Seu vocabulário o delata: “Liquidado o preto, que ficou estirado no chão, recomeçamos o bailado de três anos atrás.” (p. 21).

No âmbito da universalidade, não raro, o texto de Murilo Rubião assume uma dimensão filosófica. O enigmático conto “Bruma (a estrela vermelha)”, conforme já foi

assinalado anteriormente, sugere o embate entre a percepção crítica da realidade e o senso comum. O personagem Og enxergava astros em plena luz do dia. Seu irmão Godofredo, em nome da opinião comum, o refutava, alegando insanidade mental do primeiro, o que não foge da normalidade do nosso cotidiano. Zagury, em relação à narrativa, faz uma leitura semelhante: “No conto ‘Bruma’, o conflito da individualidade social está simbolizado nos astros coloridos que apenas Og enxergava. Está presente o duplo, ou seja, seu irmão Godofredo, que representa a opinião geral.” (ZAGURY, 1971, p. 34). É comum atribuir-se o estereótipo de louco ou visionário àqueles que conseguem ver determinados aspectos do contexto de forma mais aprofundada que a maioria – incapaz de ter uma visão além das aparências – não consegue enxergar. No final dessa narrativa, curiosamente, Godofredo consegue visualizar aquilo que até então estivera apenas na percepção de Og. Ao fazê-lo, Godofredo se vê no desespero e no isolamento, condição corriqueira para as pessoas que se dissociam do senso comum.

A obra de Murilo Rubião, logicamente, não tem a dimensão da obra de Franz Kafka, cuja influência internacional já foi destacada. Todavia, a literatura do contista mineiro rompeu fronteiras, ampliou o raio de sua recepção, universalizou-se. Embora seja um nome conhecido mais no plano nacional, seus textos conquistaram espaços internacionais. A sua literatura é reescrita por meio de outros significantes, proporcionando a construção de seus múltiplos significados por uma gama infinita de leitores. A partir de 1979, a literatura de Rubião espalhou-se pelo mundo. Neste ano, editou-se e reeditou-se, em Nova York, *The ex-magician and other stories*. Na Alemanha, em 1981, é traduzido “O pirotécnico Zacarias”: *Der Feuerwerker Zacharias*. Mais tarde, textos de Rubião são traduzidos e publicados na Checoslováquia e na Espanha. O autor mineiro tem ainda narrativas publicadas em antologias, revistas e jornais de muitos países. Entre eles, Argentina, Canadá, Colômbia, Estados Unidos, França, Itália, México, Polônia e Venezuela. A prosa de Murilo Rubião brilha no Brasil e também fora dele: “[...] sua ficção goza de sucesso no Brasil e no exterior.” (SILVERMAN, 1988, p. 305, tradução nossa).⁷⁷ Além disso, sua literatura metamorfoseou-se em outras linguagens artísticas, como a cinematográfica. Quatro narrativas do autor de **A estrela vermelha** já foram adaptadas para o cinema.

Segundo Eco, “todo grande artista, dentro de um sistema dado, violou continuamente suas regras, instaurando novas possibilidades formais e novas exigências de sensibilidade.” (1971, p. 143). Rubião, indubitavelmente, assim o fez. Seu estilo criativo, praticamente um

⁷⁷ [...] his fiction enjoys success inside Brazil and abroad.

caso isolado na literatura brasileira, enriqueceu o universo literário, ao proporcionar-lhe um olhar novo sobre a realidade, por meio de mecanismos estéticos refinados e inusitados.

Já Kafka, inequivocamente, tornou-se um dos grandes expoentes da literatura mundial no século XX. Seus livros, como sua temática, diluíram fronteiras. Estas, não apenas de natureza geográfica, mas também de natureza formal. Suas insólitas deformações, suas criativas parábolas sobre como a vida não devia ser, sua eliminação de categorias fundamentais tradicionais do romance como tempo, espaço e causalidade, foram elementos que impactaram a literatura no limiar do século XX e abriram novas trilhas para a produção artística no universo das letras.

A grandeza de uma obra se distingue, às vezes, pela criação e autonomia de um adjetivo. Quando, a partir de um trabalho inovador, se cria um adjetivo, e este sai da tutela autoral e conquista autonomia no universo cultural e na linguagem do dia a dia, se consolida a dimensão universal de um trabalho. Tais casos não são tão comuns. Alguns, como exemplos, podem ser enumerados: quixotesco, criado a partir da publicação do imortal **Dom Quixote**, de Miguel de Cervantes; dantesco, a partir da obra de Dante Alighieri; marxista, a partir do revolucionário pensamento de Karl Marx. Situação semelhante ocorre em relação a Kafka:

estabeleceu-se, após a Segunda Guerra, na maioria das línguas, um adjetivo novo, inspirado em suas obras – *kafkaïen* em francês, *kafkaesk* em alemão, *kafkaesque* em inglês, kafkiano em português. (LÖWY, 2005, p. 202).

Segundo Michael Löwy, o uso do referido adjetivo estreia num artigo da revista *New Yorker*, de 1947, que se referia a um “pesadelo kafkiano de vias sem saída” (*a kafkaesque nightmare of blind alleys*). E, assim, um novo verbete enriquece os dicionários, e a literatura mundial reserva um espaço a mais a um de seus gênios.

5 EPÍLOGO

A atemporalidade, discutida no segundo capítulo deste trabalho, favorece a conexão da literatura de Rubião e Kafka com outros momentos da história. Como já se viu ao longo do desenvolvimento deste trabalho, imagens produzidas pelos referidos escritores avançam no tempo e repercutem na atualidade. Dessa maneira, a ficção adquire, ininterruptamente, pois, vida no universo contemporâneo.

Nessa perspectiva, a tese de Nietzsche do eterno retorno, da irreversível repetição dos fatos ao longo da história da humanidade, não pode ser minimizada. O remoto, o recente e o atual se mesclam e se confundem. O futuro ou o presente parecem repetir o passado, o que não contraria as próprias Escrituras, com as quais Rubião e Kafka dialogam: “Não há nada que seja novo debaixo do sol, e ninguém pode dizer: Eis aqui está uma coisa nova. Porque ela já a houve nos séculos que passaram antes de nós.” (Eclesiastes, 1, 10). A própria operação intertextual (ficção-Bíblia) efetuada pelos autores, principalmente por Murilo Rubião, é uma forma de insinuar esse movimento reiterativo do tempo. Portanto, episódios da tradição universal, como, por exemplo, os da condenação de inocentes, inscritos no tecido bíblico e nos registros históricos da humanidade, são transpostos para o território da ficção kafkiana e muriliana, e a história contemporânea é capaz de reafirmá-los.

Rubião, ao promover o diálogo entre as suas narrativas e as Escrituras, reatualiza, pois, a narrativa religiosa. A ficção reelabora o discurso bíblico, adaptando-o a novos contextos. Na contemporaneidade, a realidade é que reescreve a ficção. Dessa forma, operacionaliza-se um deslocamento. O texto literário, outrora epigrafado pela Bíblia, transforma-se em epígrafe que sinaliza o teor da narrativa de episódios da atualidade. Tomando como exemplo o atual contexto nacional, marcado pela ruptura da ordem democrática, é recorrente a encenação do judiciário em certos julgamentos, o que faz lembrar a imagem da farsa jurídica protagonizada pela justiça no conto “Botão-de-Rosa”. A absurdez processual ocorre, “numa indestrutível repetição cíclica”, reiterando os termos do próprio autor brasileiro. Além disso, as descabidas detenções preventivas, “fundamentadas” às vezes em delações frágeis, são banalizadas atualmente, lembrando a prisão de Cariba, em “A cidade”. Várias dessas ações absurdas, naturalizadas por alguns órgãos de imprensa dominantes, foram alvos de críticas em outros

espaços midiáticos alternativos. No *site* institucional da UFMG ⁷⁸, em sete de dezembro de 2017, publicou-se um manifesto, subscrito por intelectuais, juristas, estudantes e professores, que registrava, num de seus trechos, a seguinte reflexão:

O Brasil, nos últimos anos, vivencia a construção de elementos de exceção legal justificados pela necessidade de realizar o combate à corrupção. Prisões preventivas injustificáveis, conduções coercitivas ao arrepio do código penal tem se tornado rotina no país. [...]

Em Kafka, em relação a esse tema, o panorama é semelhante. As imagens degradantes da ação da justiça avançam no tempo indefinidamente. Brod, especificamente sobre **O processo**, já fizera o questionamento: “Em que época decorre este romance ‘sempre atual’? Um minuto antes da criação do mundo.” (BROD, 1954, p. 161). Sua afirmação não soa como anacrônica. O romance kafkiano continua literalmente sendo *processado*, repercutindo inequivocamente no momento atual. Além dos encarceramentos injustificados e da teatralização jurídica, denúncias sem provas construídas por meio de convicções e retórica vazia, flagrante desconstituição de defesas, ilegitimidade de julgadores, condenações injustas e até invenções de delitos são situações que fazem parte da rotina de determinadas estruturas da justiça que reescrevem diversas passagens da satírica obra kafkiana.

Essa capacidade que as obras de Kafka e Rubião possuem de extrapolar o contexto histórico de sua produção é um aspecto que valoriza a sua própria qualidade literária. Em geral, as grandes produções artísticas transcendem o seu momento histórico. A forma como elas são concebidas é que contribui para essa peculiaridade. Os temas, mesmo sendo importantes, caso fossem desenvolvidos numa linguagem pouco criativa, poderiam ter condenado Rubião e Kafka ao ostracismo. O trabalho técnico torna o conteúdo mais expressivo.

Os escritores em discussão, no seu trabalho estético-formal, conforme se discutiu, manipularam criativamente o significado das cores nos seus textos. Rubião, em alguns dos seus contos, num fugaz alento de esperança, coloriu a narrativa com a vivacidade das cores do arco-íris, sugerindo uma aliança divina com os seres humanos. Kafka, radicalmente desesperançoso em relação à humanidade como ela se apresenta, pintou de tons mais sombrios as páginas da sua ficção. Sem abrir frestas para alguma expectativa positiva, seu cenário é cinzento, turvo, colocando em sintonia a dimensão melancólica de sua obra e a

⁷⁸ Extraído de “Em manifesto, intelectuais propõem defesa do estado de direito e das universidades públicas.” Institucional, UFMG, 7 dez. 2017. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicação/noticias/intelectuais-lancam-manifesto-em-defesa-do-estado-de-direito-e-da-universidade-brasileira>. Acesso em: 11 de dezembro de 2017.

própria natureza da cultura judaica, que tinha, além do violeta e o preto, o cinza como uma de suas cores características. Essa diferença entre Kafka e Rubião, o segundo a destacou em entrevista a Walter Sebastião (1988), quando salientou que sua literatura era mais diurna, “mais solar”, enquanto a do primeiro era “mais escura, noturna.”

Essa natureza sombria que atravessa a literatura dos autores em pauta advém de vários fatores. Um deles, desenvolvido ao longo do trabalho, é o fracasso das instituições que teoricamente seriam as guardiãs dos direitos individuais. Na prática ocorre o contrário. Os laços de proteção se transformam em correntes que anulam a liberdade e impedem a vida do indivíduo como sujeito, senhor do seu próprio existir.

Nesse percurso pelas obras de Rubião e de Kafka, pôde-se constatar que o segundo tem um foco mais consistente em relação às instituições. No que se refere às novelas, em **A metamorfose**, degrada-se o conceito de família, enquanto que, em **Na colônia penal**, se desenvolve uma contundente crítica ao militarismo. Já em seus romances, em **O castelo** e em **O processo**, se desenvolvem autênticas sátiras, respectivamente, à hierarquia totalitária da burocracia e à justiça. Irremediavelmente preso a tais instituições, o ser humano, na ótica kafkiana, se arrasta penosamente ao longo de sua vida, em função da disfuncionalidade das mesmas.

Em Rubião, embora este também não poupe as instituições, como ocorre em narrativas, como “Mariazinha”, “A diáspora”, “O ex-mágico da Taberna Minhota” ou “A fila”, sua crítica recai com mais força no fracasso do relacionamento humano. O desencontro e a incomunicabilidade regem as relações dos personagens murilianos. A infelicidade do ser humano é atribuída mais a si mesmo, enquanto que, no autor de **Na colônia penal**, o sofrimento do ser humano provém principalmente do mau funcionamento institucional, uma vez que a sociedade e seus aparelhos não se organizam satisfatoriamente para permitir a existência digna do indivíduo. A hierarquia opressora tritura o sujeito no universo kafkiano.

A partir dessa hipótese, a literatura de Rubião assume uma nuance mais existencialista, e a de Kafka, um matiz mais social. Quando se discutiu, por exemplo, o peso existencial, Rubião foi mais rico em exemplos. Foi bem mais citado no desenvolvimento desse tema. Já no desenvolvimento do tópico “desnudamento da justiça”, por exemplo, a situação se inverte. O autor de **O processo** é mais consultado. Esse romance, por exemplo, cujo título já remete ao campo jurídico, foi o maior provedor de material para a construção de argumentos na desconstrução do aparelho judiciário. Através da recorrente citação de suas passagens, aprofundou-se o diagnóstico da instituição, enriquecendo a análise sobre o aludido assunto.

Na discussão da despersonalização do indivíduo constatou-se que em Kafka a desindividualização é expressa de forma mais radical. A minimização do nome próprio do personagem ou a substituição deste por tipos revela um diagnóstico mais profundo em relação ao processo de aniquilamento do sujeito. Em Rubião, essa tipificação é discreta, há uma tendência em nomear quase todos os personagens, embora a condição de sujeito deles esteja permanentemente em crise.

Ainda em relação aos distanciamentos entre os autores, na discussão da natureza autorreferencial dos seus textos, enquanto em Rubião é perceptível o discurso metalinguístico, em Kafka já sobressai o discurso autobiográfico, constituindo-se o mesmo numa vertente da fortuna crítica do autor. A diferença entre os autores se revela mais acentuada no tocante à dinâmica narrativa. Rubião, notadamente conciso, optou pela produção apenas em conto, gênero conhecido pela agilidade e condensação linguística. Seu trabalho de reescrita dos próprios contos buscava o aprimoramento de tais características. Kafka se articulou de forma diferente. Destacou-se na produção de gêneros de uma dimensão discursiva mais ampla, como a novela e, sobretudo, o romance, fazendo uso de uma linguagem caracterizada pela complexidade sintática.

Reaproximando os autores, este trabalho abordou os traços expressionistas que ambos apresentavam. Para desenvolver essa nuance vanguardista, baseou-se no princípio de que a arte de um modo geral, em especial a literatura, sofreu acentuada influência dos movimentos de vanguarda, responsáveis pela grande revolução estética no período de transição do século XIX para o século XX. O primeiro aspecto que vincula Kafka e Rubião à estética expressionista é a técnica da deformação, que desenvolveu um olhar inusitado sobre a realidade. A metáfora excêntrica, uma das responsáveis por esse processo desfigurador da realidade, deriva da mencionada vanguarda: “A questão da imagem da metáfora que surtiram efeitos em escritores decisivos da modernidade (Kafka, James Joyce, por exemplo) tem suas origens e desenvolvimento nos experimentos expressionistas.” (GONÇALVES, 2002, p. 711).

Esse recurso linguístico, aliado a outros como a linguagem hiperbólica e a metamorfose, foi capaz de revelar determinados aspectos do real invisíveis até então para os leitores. Ao fazê-lo, elabora-se uma nova resposta para a grande questão original “O que é a realidade?”, que, segundo Souza (2002), baliza dois milênios de existência da filosofia. Além disso, é válido ressaltar que a realidade nova criada é mais sentida do que observada, uma vez que ela se estabelece a partir da subjetividade, o que contraria os pressupostos da arte fundamentada na objetividade. Dessa maneira, renova-se a linguagem, e ao fazê-lo,

lembrando Umberto Eco (1971), renova-se também o nosso próprio relacionamento com o mundo.

Como a coreógrafa e dançarina expressionista Mary Wigman que, ao expressar a sua interioridade, criou uma nova dinâmica de movimentos sobre o palco, Kafka e Rubião, ao se libertarem de parâmetros tradicionais até então cultivados, inovaram o sistema literário em que estavam inseridos. Como o Expressionismo que, segundo o filósofo Ernst Bloch “destruiu a rotina e o academicismo em que as obras de arte haviam caído” (1998, p. 181), Kafka e Rubião, na peculiaridade de sua linguagem, abriram novas rotas para o desenvolvimento da literatura. A partir de seus textos, novas concepções sobre a arte da escrita foram se constituindo, o que contribuiu, inclusive, para reorientar o trabalho da crítica literária.

Em relação à temática, como se viu, segundo Löwy (2005), há uma ideia radical de liberdade em Kafka a quem ele chamou de “sonhador insubmisso”. Essa atitude libertária repercute também na obra de Rubião. Dessa maneira, ambos os escritores compartilham o espírito antiautoritário que foi cultivado pelo Expressionismo. A expressão artística, na poética vanguardista em geral, como também em Rubião e Kafka, nessa percepção negativa em relação às autoridades e aos seus sistemas, promove o exercício da liberdade. A própria literatura, sendo antagônica à opressão, conquista a sua autonomia.

Nessa aproximação entre a literatura dos referidos autores e a estética expressionista, o trabalho desenvolveu a discussão do ser humano em sua imanência. A partir de formulações de filósofos como Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche e Pascal, além de Freud e Rollo May, percebeu-se a natureza angustiante, melancólica e entediante que pontua a vida humana, agravada após o advento da modernidade. Em registros da atualidade, constata-se que esse mal-estar não perdeu fôlego, continua sendo processado intensamente.

Como desdobramento dessa linha negativista, é oportuno lembrar aqui uma cena de **Kanal**, filme influenciado pelo Expressionismo, produzido pelo polonês Andrzej Wajda em 1957:

um grupo de resistentes, durante a invasão nazista, refugia-se nos labirínticos esgotos de Varsóvia: enterrados na merda até o pescoço, erram sem encontrar a saída, numa metáfora da humanidade que trilha caminhos que não levam a parte alguma. (NAZÁRIO, 2002, p. 536).

Essa imagem cinematográfica, indubitavelmente, reitera a aproximação entre os textos (murilianos e kafkianos) e a estética expressionista. A inexistência de solução para os

personagens do filme repercute na literatura dos mencionados autores, pontuada amiúde pela imagem do labirinto, que permanece na narrativa da atualidade.

Ainda dentro do âmbito da intercessão com o Expressionismo, a ampliação dos centros urbanos, componente do avanço da modernidade, corroeu profundamente o relacionamento humano, ao destruir a vida comunitária e, em seu lugar, produzir a figura do indivíduo incorporado ao processo de massificação. Esse quadro, que precariza as relações humanas, atinge o seu clímax quando a humanidade enfrenta guerras de proporção mundial e regimes totalitários. A angústia e o desespero, germinados em tal contexto, levaram a humanidade a uma situação apocalíptica. **O grito**, de Edvard Munch, ícone na tradução dessa crise, encontra ressonância em outras manifestações artísticas. A expressão poética de Georg Trakl, a escultura de Wilhelm Lehmbruck e a literatura de Franz Kafka e Murilo Rubião são exemplos de espaços em que se ouve o eco do brado do pintor norueguês.

Reorientando o foco apenas para Kafka e Rubião, discutiu-se a inserção deles no universo da literatura moderna. A argumentação se orientou, principalmente, a partir da concepção de obra aberta, defendida por Eco, e da ideia do vazio no texto como lugar de participação do leitor, formulada por Iser. Ancorado em tais teorias, pôde-se perceber que a literatura se concretiza não só pelo que foi dito, mas também por aquilo que não foi dito. O exercício artístico se processa na expressão e na elipse, nas linhas e nas entrelinhas. Assim, lacunas, fragmentações, negações de informações, como, por exemplo, o real motivo da prisão de Joseph K., em **O processo**, ou a verdadeira motivação para o encontro de Alexandre e o velho, em “A armadilha”, de Rubião, fazem parte de estratégias autorais para transformar a literatura numa espécie de jogo. Neste, o escritor, ciente da incompletude da escrita, propositadamente, deixa vácuos na narrativa para que o seu leitor possa completá-los por meio de sua interpretação. Assim, como ambos, autor e leitor, participam da confecção da obra, eles se transformam em coautores. O primeiro, na qualidade de propositivo; o segundo, na qualidade de reativo.

A ideia de falta ou de incompletude do ser humano é, por Freud (1952), associada à melancolia. O texto moderno (kafkiano ou muriliano), consolidado como incompleto ou fragmentado, pode ser considerado, pois, como melancólico. E como essa característica já era inerente à ficção de Kafka e Rubião, quando se fez a correlação temática com o Expressionismo, pode-se dizer, então, que a literatura deles é duplamente melancólica: no conteúdo, ao assinalar a dimensão da falta e da tristeza na vida do indivíduo; e na forma, cuja natureza lacunar pede a colaboração dos leitores para que o texto se constitua efetivamente como obra.

Nesse processo em que se valoriza a participação do leitor, há outro aspecto relevante na composição da literatura moderna de Kafka e de Rubião: a polissemia. Esta, inquestionavelmente, nesse novo universo em que a leitura faz parte da arquitetura do texto, qualifica o texto literário. A multiplicidade de leituras em torno das novelas e romances de Kafka e dos contos de Rubião é um componente significativo da grandeza de tais obras. A inesgotabilidade do significado dos textos, permanentemente abertos à criação de novas ficções, acionando sempre a recepção construtiva do leitor, é um fator que ratifica, além da literariedade, a modernidade dos mencionados autores.

Kafka e Rubião, além de se inscreverem na modernidade, consolidaram seus textos na órbita da universalidade. A princípio, para justificar tal qualidade, é oportuno reafirmar que a universalização de Rubião e Kafka se deu no âmbito da sua leitura, que, reconhecidamente, extrapolou o sistema literário a que pertenciam originalmente. Kafka e Rubião ampliaram significativamente o circuito de sua recepção quando seus textos se espalharam por diversos países. O primeiro, evidentemente, tem uma rede bem maior de leitores, mas a de Rubião não foi tão reduzida, uma vez que seus contos chegaram aos Estados Unidos, aos vizinhos da América Latina, além da Europa.

Em relação à temática, a literatura deles ultrapassa a mediação do seu próprio tempo e espaço. Não se restringe a algum aspecto (ou aspectos) de uma determinada sociedade ou de um determinado contexto histórico, contempla a problemática humana em geral. Rubião, na perspectiva de firmar essa tendência em seus textos, promoveu um diálogo com a Bíblia, reconhecida como fonte ilimitada de todos os temas que gravitam em torno da condição humana. Kafka, de forma mais implícita, conforme já se discutiu, estabeleceu essa conexão com a tradição e as Escrituras. Para dar sustentação a esse viés existencialista, buscou-se, neste trabalho, o amparo teórico em formulações de Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Pascal, dentre outros pensadores ou estudiosos, cujos trabalhos foram e ainda são importantes para ajudar na compreensão da existência humana de um modo geral.

Dentro desse foco temático, constatou-se no universo da humanidade o ínfimo espaço para a humanização. A relação interpessoal lembra de certa maneira a relação animal. Ela se concretiza apenas no nível dos instintos. A afeição humana resiste à ocupação do seu espaço na rotina da humanidade; apenas o desejo atua, e o coração humano, suposto refúgio do sentimento, se revela inóspito.

A temática muriliana e a kafkiana, circunscritas ao universo humano e social, demonstram a incapacidade do homem de se afirmar como sujeito diante de forças que não consegue suplantar. O discurso dos referidos autores, aparentemente pessimista, resiste à

atmosfera opressiva e não aceita o massacre da subjetividade humana. Sugere, pois, a ideia de Kierkegaard de que a vida só existe verdadeiramente a partir do instante em que o indivíduo passa a ser sujeito de si mesmo.

Ao refutar o sistema que nega o homem, a literatura de Kafka e de Rubião, seguindo uma tendência universal, se revela como trincheira, articulando-se na defesa da essência da humanidade, a natureza boa em que Rousseau acreditou. Kafka e Rubião, sensíveis à degradação humana, não demonstram exatamente ratificar a utopia expressionista que via o artista como um gênio capaz de fazer uma autêntica conversão da humanidade por meio da arte, porém a insubmissão deles às regras do mundo insinua que este pode ser reorientado.

O próprio autor de **A metamorfose** não descartou tal possibilidade, quando em carta afirmou: “[...] Quanto à felicidade, todavia, não a poderei ter senão quando puder o mundo se erguer até ingressar na verdade pura e imutável.” (KAFKA apud KONDER, 1968, p. 62). Kafka, ao descrever o mundo como ele realmente se apresenta, por meio de seu “realismo sem fronteiras”, lembrando os termos de Garaudy (1966), demonstra seu descontentamento em relação à realidade e, sugere, insofismavelmente, a construção de outra sociedade.

Rubião também sinaliza essa reconfiguração do mundo, ao admitir a literatura como instrumento de combate. Em entrevista a Lowe, assinala que diante do autoritarismo, cabe ao escritor “lutar com as suas armas, através da palavra, através de sua literatura.” (RUBIÃO, 2007, p. 2).

E, para essa mudança de horizonte, o texto literário pode dar a sua contribuição. Por meio do refinamento formal adotado pelos autores, a expressão artística faz uma leitura proficiente da realidade e de nós mesmos, que ultrapassa o senso comum e as aparências. Seu método promove a revisão de conceitos, desestabiliza as “verdades” do mundo, renova o senso da beleza, e, sobretudo, desperta a sensibilidade, adormecida no reino das relações mecanizadas. O texto literário, dessa maneira, pode revigorar a nossa humanidade, uma vez que ele “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.” (CANDIDO, 2004, p. 180). No pleno exercício desse “direito humano”, segundo a percepção do crítico e sociólogo brasileiro, é possível fazer aflorar o real sentido de uma vida social.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka e Caracterização de Walter Benjamin. In: **Prismas**. Trad. de Augustin Wernet e Jorge Mattos Britos de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. **Kierkegaard** Construção do Estético. Trad. Álvaro L. M. Valls. São Paulo: UNESP, 2010.
- ALCIDES, Sérgio. A parábola inconformada (posfácio). In: RUBIÃO, Murilo. **A casa do girassol vermelho e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 81-90.
- ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org.) **Guia literário da Bíblia**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.
- AMORIM, Alan Ricardo. **A literatura em busca de um conceito**. Bimensal, ano 1, n. 2, julho de 2001, Maringá-PR. Disponível em: <www.urutagua.uem.br:> Acesso em: 30 de junho de 2017.
- ANDERS, Günter. **Kafka: pró e contra – os autos do processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Carta a Murilo Rubião. In: **Murilo Rubião Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- ANDRADE, Vera Lúcia; MIRANDA, Wander Melo. As visões do invisível. Estado **de Minas**. Belo Horizonte, 31 de maio de 1986. Disponível em: < www.murilorubiao.com.br > Acesso em: 22 fev. 2008.
- ANDRADE, Vera Lúcia. As metamorfoses de Rubião (posfácio) In: **Murilo Rubião Contos Reunidos**. São Paulo: Ática, 1999.
- ARÊAS, Vilma; FURUZATO, Fábio Dobashi. Uma poética da morbidez (posfácio) In: **O homem do boné cinzento e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 99-108.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Minas, assombros e anedotas. In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 141-165.
- ARRIGUCI JR, Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1981, p. 6-11.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O sequestro da surpresa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 abr. 1998. Disponível em: < www.murilorubiao.com.br> Acesso em: 22 fev. 2008.

BALTAZAR, Maria Lúcia. O sujeito psicológico da linguagem. **Língua especial: psicanálise e linguagem**, São Paulo: Ed. Segmento, ano II, n. 194, p. 34-38, maio de 2007.

BARBOSA, Manuela Ribeiro; CORNELSEN, Élcio. **K no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado**. 2014. 333 p., enc. tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

BASSIE, Ashley. **Expressionismo**. Trad. Gil Reyes. São Paulo: Folha de São Paulo, 2017.

BASTOS, Hermenegildo José. **Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001.

BASTOS, Hermenegildo José. Murilo Rubião: um contabilista e suas memórias. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Especial Murilo Rubião. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, dezembro de 2006, p.8-11.

BATALHA, Maria Cristina. Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia e o desencanto. **Letras & Letras**, Uberlândia, 19(2), p. 99-113, jul./dez. 2003.

BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica: um protocolo de leitura. **Revista Cadernos Neolatinos**. Ano IV, Número 3, setembro de 2005.

BAUMAN, Zygmunt. Os estranhos da era do consumo: do estado de bem-estar à prisão. In: **O mal-estar da Pós-Modernidade**. Trad. Mauro gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. P. 49-61.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BESSIÈRE, Irene. **O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha**. Disponível em: <www.pucsp.br/revistafronteiraz/números_anteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf> Acesso em: 20 jul. 2015.

BIBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Ed. Ecumênica. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1967. 1 v.

BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch**. Trad. Jorge Valente. São Paulo: Ed. Taschen do Brasil, 2006.

BLOCH, Ernst. Discussões sobre o Expressionismo¹ in: **Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 173-193.

BRILL, Alice. O Expressionismo na Pintura. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROD, Max. **Franz Kafka**. Trad. Susana Schnitzer da Silva. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1954.

BUTLER, Judith. Uma poética da não-chegada. **CULT**, São Paulo, ano 17, n. 194, p. 34-37, setembro 2014.

CABRAL, Cléber Araújo; SANTOS, Luís Alberto Ferreira Brandão. **Lugares de Bruma: coordenadas do imaginário narrativo de Murilo Rubião**, 2011. 149 f. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-8GYNQK>

CABRAL, Cléber Araújo; SOUZA, Eneida Maria de. **Aos leitores, as cartas: proposta de edição anotada de correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende**, 2016. 361 p., enc. tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

CALVINO, Ítalo. Introdução. In: **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

CANCIAN, Renato. **Max Weber e o significado de burocracia**. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/sociologia/ult4264u22.jhtm>> Acesso em: 25 nov. 2008.

CANDIDO, Antônio. Crítica e sociologia. A literatura e a vida social. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 5-35.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura in: **Vários escritos**. São Paulo-Rio de Janeiro: Duas cidades – Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

CARNEIRO, Flávio. Escrever é escrever de novo: a escrita infinita de Murilo Rubião. In: GARCIA; BATALHA (org.) **Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. P. 83-93.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

CARONE, Modesto. **Metáfora e montagem** (Um estudo sobre a obra de Georg Trakl). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

CARONE, Modesto. Duas novelas de primeira (posfácio). In: KAFKA, Franz. **O veredicto/Na colônia penal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARONE, Modesto. Histórias de um mestre no fim da vida (posfácio). In: KAFKA, Franz. **Um artista da fome/A construção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARONE, Modesto. O Fausto do século 20. In: KAFKA, Franz. **O Castelo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P. 469-480.

CARPEAUX, Otto Maria. Expressionismo. In: **A literatura alemã**. São Paulo: Editora Cultrix, 1963; p. 194-222.

CARPEAUX, Otto Maria. Franz Kafka e o mundo invisível. In: **A Cinza do Purgatório. Balneário** Camboriú: Livraria Danúbio Editora, 2015.

CARVALHAL, Tania Franco et al. **A realidade em Kafka**. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1973. (Coleção Augusto Meyer, 2)

CASTELO BRANCO, Wilson. Um contista em face do sobrenatural. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 1944. Disponível em: < www.murilorubiao.com.br> Acesso em: 22 fev. 2008.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Londrina: Ed. UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa Silva e outros. Rio de Janeiro: J. Olympio Editora, 1988.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, Lauro Machado. A música no período expressionista. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. Os dragões e... **Estado de São Paulo (suplemento literário)** São Paulo, 6 de agosto de 1966. Disponível em: <www.murilorubião.com.br> Acesso em: 22 fev. 2008.

COMPAGNON, Antoine. A tese da morte do autor. A obra aberta. In: **O demônio da teoria Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 49-52; p. 153-156.

COSTA, Virgínia Carvalho de Assis. **Feito de pétalas despedaçadas: as representações da subjetividade em contos de Murilo Rubião**. 2010. 98 f. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte.

DALLARI, Dalmo de Abreu. O “circo” da Procuradoria da União. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 2016. Sociedade Aberta. Disponível em: <www.jb.com.br/sociedade-aberta/noticias/2016/09/2016/o-circo-da-procuradoria-da-união/> Acesso em: 15 de dezembro de 2017.

D` AMBRÓSIO, Ubiratan. Teoria da relatividade, o princípio da incerteza. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DOR, Joel. Metáfora – metonímia e supremacia do significante. In: **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Porto Alegre, Artes Médicas, 1989.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUCMinas, 2006.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EHRENZWEIG, Anton. **Psicanálise da percepção artística. Uma introdução à teoria da percepção inconsciente**. Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

EULÁLIO, Alexandre. Animais de estimação. **O Globo**. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1965. Disponível em: < www.murilorubiao.com.br > Acesso em: 22 fev. 2008.

FARAGO, France. **Compreender Kierkegaard**. Trad. Ephraim. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.

FERNANDES, Sílvia. A encenação teatral no Expressionismo. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

FERNANDES, Fernanda. A arquitetura do Expressionismo. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

FLEISCHER, Marion. O Expressionismo e a Dissolução de Valores tradicionais. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FLEISCHER, Marion. “A realidade precisa ser criada por nós”: Rumos da Prosa expressionista alemã. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

FOIS-BRAGA, Humberto; GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues. Profecias irrealizáveis com a retórica alheia: leitura pós-colonial do conto “A Diáspora”, de Murilo Rubião. **Revista Literatura em debate**. V. 9, n. 17, p. 28-48, dez. 2015.

FRANÇA, Maria Inês. A inquietude e o ato criativo. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRATRIC, Glauco Correa da Cruz Bacic. **A teoria dos conjuntos na obra O Castelo, de Franz Kafka**. 2008. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: **Gradiva de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 144-158.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: **A história do movimento psicanalítico: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 165-181.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 275-314.

FREUD, Sigmund. **O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos**. Trad. The standard edition of the psychological works of Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XXI.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, no. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

FRÓIS, Wilson Barreto. **Murilo Rubião e o redimensionamento do real**. 2009.108 f. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte.

GAMAL, Haron. **A alegoria e o símbolo em duas narrativas de Murilo Rubião**. Disponível em: <harongamal.blogspot.com.br> Acesso em: 05 out. 2015.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9ª. ed. São Paulo, Ática. 2006.

GARAUDY, Roger. Kafka in: **Um realismo sem fronteiras**. Trad. Rui Mourato. Lisboa: Dom Quixote, 1966, p. 141- 220.

GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). **Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. 134 p.

GOLGHER, Isaías. Murilo Rubião, segundo Petrônio Bax. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Especial Murilo Rubião. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, dezembro de 2006, p.28-29.

GONÇALVES, Aguinaldo José. A Estética Expressionista na Pintura e na Literatura. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

GOULART, Audemaro Taranto. Fantástico e realidade social em Murilo Rubião. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Especial Murilo Rubião. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, dezembro de 2006, p. 12-15.

GOULART, Audemaro Taranto. **A dimensão estética na literatura**. Disponível em: < www.sites.google.com/site/portaipaideiadeliteratura > Acesso em: 16 de dezembro de 2015

GUIMARÃES, Torrieri. Prefácio. In: KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2006.

GUINSBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. São Paulo: Ed. Autores Associados, 2013.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno in: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

IANNACE, Ricardo. **Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2016.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético**. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JANOUGH, Gustav. **Conversas com Kafka**. Trad. Celina Luz. São Paulo: Novo Século, 2008.

JARDIM, Rachel. Realidade, fantasia. **O Globo**. Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1978. Disponível em: <www.murilorubião.com.br> Acesso em: 22 fev. 2008.

JORGE, Ruy Alves. **Interpretação de Kafka**. São Paulo: L. Oren – Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 1968.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2000a.

KAFKA, Franz. **A muralha da China**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro,

KAFKA, Franz. **América**. Trad. Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000b.

KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **Contemplação**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. Das Letras, ..

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras,

KAFKA, Franz. **O castelo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2006a.

KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2006b.

KAFKA, Franz. **O veredicto e Na Colônia Penal**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998a.

KAFKA, Franz. **Preparativos para um casamento no campo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998b.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome e A construção**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998c.

KAFKA, Franz. **Um médico rural**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1998d.

KANT, Immanuel. **A metafísica dos costumes**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

KIERKEGAARD, Sören. **O desespero humano**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Porto: Livraria Tavares Martins, 1952.

KIERKEGAARD, Sören. **O conceito de angústia**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus – Livraria Editora, 1968.

KIERKEGAARD, Sören. **Temor e Tremor**. Trad. Maria José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores, 1959.

KONDER, Leandro. **Kafka: vida e obra**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

KRISTEVA, Júlia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

LAGES, Suzana Kampff. Poesia Lírica Expressionista. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia expressionista. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LINS, Álvaro. Os contos de Murilo Rubião. In: **Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos**. 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LINS, Álvaro. Os novos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1948. Disponível em: <www.murilorubiao.com.br> Acesso em: 22 fev. 2008.

LOWY, Michael. **Franz Kafka, sonhador insubmisso**. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

LÖWY, Michael. *Der prozess e the Trial*: Orson Welles recria Kafka. **CULT**, São Paulo, ano 17, n. 194, p. 46-47, setembro 2014.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MAGALHÃES-RUETHER, Graça. Países da União Europeia violam tratados em comum ao recusarem refugiados. **O Globo**, 03-09-2016, Mundo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/paises-da-uniao-europeia-violam-tratados-em-comum-ao-recusarem-refugiados-17386579> Acesso em : 30 de dezembro de 2017.

MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de (org.) **Modernidades tardias no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MATTOS, Cláudia Valladão. Histórico do Expressionismo. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MAY, Rollo Reece. **O homem à procura de si mesmo**. Trad. Aurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 2001.

MILLIET, Sérgio. O Ex-Mágico. **Estado de São Paulo**. S. Paulo, 3-12-1947. Disponível em: www.murilorubiao.com.br Acesso em: 22 fev. 2008.

MORAES, Marcos Antônio de. (org.) **Mário e o pirotécnico aprendiz**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.

MOSÉS, Stéphane. Kafka, leitor de Homero. **CULT**, São Paulo, ano 17, n. 194, p. 38-40, setembro 2014.

NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NAZÁRIO, Luiz. O Expressionismo e o Nazismo in: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Trad. Jean Melville. 2. Ed. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003.

NUNES, Sandra Regina Chaves. **A inquietante estranheza da obra muriliana**. Disponível em <www.estadosgerais.org/terceiro_encontro/chaves-muriliana.shtml> Acesso em: 2 nov. 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea**. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1993, p. 44-55.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Expressionismo como modo de vida e moda. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint, 1973.

PAWEL, Ernst. **O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: 2. A configuração do tempo na narrativa de ficção**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMFmartinsfontes, 2012.

ROBERT, Marthe. **Franz Kafka**. Trad. José Manuel Simões. Lisboa: Presença, 1963.

ROCCA, Pablo. Uma família secreta: Kafka e Murilo Rubião. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 1º. jul. 2006, Pensar, p. 4.

RONECKER, Jean-Paul. **O simbolismo animal mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário...** Tradução: Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/ Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O Contrato Social Princípios de Direito Político**. Trad. Antônio de P. Machado. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1973.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: Contos Reunidos**. São Paulo: Ática, 1999.

RUBIÃO, Murilo. **O homem do boné cinzento e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUBIÃO, Murilo. **Murilianas**. Entrevista concedida a Elizabeth Lowe. Disponível em < www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/entrevista_aspx> Acesso em: 2 nov. 2007.

RUBIÃO, Murilo. **O fantástico Murilo Rubião**. Entrevista concedida a J. A. Granville Ponce. In: *O pirotécnico Zacarias*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1981.

RUBIÃO, Murilo. Sedutora profecia do contemporâneo. Entrevista concedida a Walter Sebastião. **Tribuna de Minas**, 3 de junho de 1988. Disponível em: www.murilorubiao.com.br/entsedut.aspx Acesso em: 31 de janeiro de 2018.

RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1981.

RUBIÃO, Murilo. **A casa do girassol vermelho e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006a.

RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006b.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

RÜDIGER, Francisco. Fetichismo tecnológico e pensamento pós-humanista: sobre “A Colônia Penal”, de Franz Kafka. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, março 2008, p. 6-11.

SANTOS, Luciane Alves. A metamorfose nos contos de Murilo Rubião. **Nau Literária**. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, Vol. 02 N. 02 – jul/dez 2006.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Sujeitos ficcionais in: **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. Rita Correia Guedes. Petrópolis: Vozes, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação (terceira parte)**. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: A Poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

SCHWARTZ, Jorge. O fantástico em Murilo Rubião. **Revista Planeta**, São Paulo, no. 25, set. 1974. Disponível em: < www.murilorubiao.com.br > Acesso em: 22 fev. 2008.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O último a sair apague a luz. **CULT**, São Paulo, ano 17, n. 194, p. 26-29, setembro 2014.

SERELLE, Márcio. Visões da máquina. **Suplemento Literário de Minas Gerais. Especial Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, dezembro de 2006, p.22-25.

SERELLE, Márcio. Arquitetura de Murilo Rubião. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 22 jul. 2006, p. 4.

SILVA, Soraia Maria. O Expressionismo e a Dança. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVERMAN, Malcolm. Murilo Rubião. In: STERN, Irwin. **Dictionary of Brazilian Literature**. New York: Greenwood Press, 1988.

SOUZA, Ricardo Timm de. Filosofia e Expressionismo in: GUINSBURG, J. (org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Petrópolis: Vozes, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WAJNBERG, Daisy. O último Éden de Haroldo. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 67, p. 322-327, setembro/novembro 2005.

WERNECK, Humberto. Prefácio: Aventura solitária de um grande artista. In: RUBIÃO, Murilo. **O homem do boné cinzento e outros contos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

ZAGURY, Eliane. Prefácio: As marcas de um foragido. In: RUBIÃO, Murilo. **A casa do girassol vermelho**. São Paulo: Ática, 1980.

ZAGURY, Eliane. Murilo Rubião, o contista do absurdo. In: **A palavra e os ecos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.