



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.7, jan./jun.2010



O GROTESCO NOS CONTOS FANTÁSTICOS DE MURILO RUBIÃO:

ANÁLISE DE *OS COMENSAIS*

Fernando Marques
(Doutor — UnB)

RESUMO

Pretendemos assinalar, neste artigo, as similaridades que ligam duas tendências estéticas: a do grotesco, que se desenvolve a partir do século XV, e a do fantástico, que surge na segunda metade do século XVIII. Escritores como Hoffmann e Kafka ou, no Brasil, Murilo Rubião, associados à corrente fantástica, podem ser lidos também na chave grotesca. Sustentamos, ainda, que argumentos e metáforas, nos contos de Rubião, admitem ser interpretados segundo o que dizem sobre a vida urbana moderna. Analisando uma das histórias do autor, buscamos apontar os traços comuns às duas tendências e, ao mesmo tempo, frisar a vocação de crítica social que ambas as correntes podem ter, em geral pouco ressaltada.

PALAVRAS-CHAVE

Ficção brasileira; literatura fantástica; grotesco; crítica social.

ABSTRACT

We intend to remark, in this article, the similarities that link two aesthetic tendencies: the grotesque, which develops from the XV century on, and the fantastic aesthetic, which appears in the second half of the XVIII century. Writers such as Hoffmann and Kafka or, in Brazil, Murilo Rubião, associated to the fantastic tendency, may be seen in a grotesque way as well. We also affirm that arguments and metaphors, in Rubião's short stories, admit to be interpreted according to what they say about the urban modern life. Analyzing one of the stories of the author, we intend to indicate the common features of both tendencies and, at the same time, remark the vocation of social criticism that both aesthetics may have, rarely put in evidence.

KEYWORDS

Brazilian fiction; fantastic literature; grotesque; social criticism.

Prévias

O gênero fantástico envolve tradição de mais de 200 anos, reunindo escritores como o pioneiro E.T.A. Hoffmann e, no século passado, Franz Kafka. Bem anterior à do fantástico, a corrente do grotesco remonta a fins do século XV, quando “determinada espécie de ornamentação” foi encontrada “no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália”, segundo informa Wolfgang Kayser, autor do ensaio *O grotesco* (o termo deriva de *grotta*, gruta em italiano). O crítico registra que se deparou “uma espécie até então desconhecida de pintura ornamental antiga” (Kayser, 1986, p. 18-9). Esse tipo de pintura e seus procedimentos depois se transformariam em tendência estética — não só nas artes plásticas, mas também na literatura, alcançando outros países e idiomas.

É possível, como se verá adiante, estabelecer pontos de contato significativos, espera-se que teoricamente férteis, entre a tendência grotesca e a fantástica. Buscaremos fazê-lo com o objetivo de entender aspectos da obra de Murilo Rubião, escritor “que entrou para a história da literatura brasileira como um dos nomes mais representativos do gênero fantástico”, assinala Vera Lúcia Andrade, em posfácio aos *Contos reunidos*, do autor mineiro, morto em 1991. Detivemo-nos especialmente em *Os comensais*, publicado em livro pela primeira vez em 1974 (depois em 1988), conto dos mais perfeitos entre os 33 textos que formam a obra de Rubião, exposta no volume citado. Vamos ler o conto sob a perspectiva do grotesco, procurando apontar similaridades entre as duas estéticas.

O absurdo promovido pelos próprios homens — e não, simplesmente, forjado por forças a eles inacessíveis — é ainda outra sugestão cifrada nas histórias do autor. Nossa análise parte das ideias de Kayser, adaptando-as, quando julgamos ser o caso, com vistas ao entendimento daqueles relatos.

A fantasia grotesca

Os antigos reagiram à ornamentação grotesca com reservas. Um deles, Vitruvius, em *De architectura*, protestava: “todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes”. A Vitruvius e a outros homens de seu tempo, repugnavam a mistura de elementos provenientes de domínios distintos — o humano, o animal, o vegetal, o mecânico — e o desprezo pelas proporções ditas naturais, processos característicos da então incipiente estética grotesca: “Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado [...] e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana?” (*apud* KAYSER, 1986, p. 18).

Não cabe aqui refazer, na esteira de Kayser, a trajetória do conceito e das práticas que compõem, para o autor alemão, a estética do grotesco (salvo sucintamente, adiante). Lembre-se apenas que os argumentos contrários a ela viriam a ser repetidos em épocas posteriores, sempre com base no “critério da verdade natural”, pelos adeptos da estética de filiação clássica, segundo a qual o dever do artista seria o de imitar a bela natureza. Kayser menciona texto de 1761, escrito por Justus Möser, intitulado *Arlequim ou A defesa do grotesco-cômico*, dizendo: “Contra as investidas do gosto classicista, empreende-se aqui não apenas a defesa *do* grotesco, mas de *o* grotesco, que destarte era concebido como categoria estética” (1986, p. 42).

Embora o texto de Möser ainda ligasse excessivamente o grotesco ao cômico, limitando, assim, o alcance do conceito, já articulava algumas indicações relevantes, ao chamar de grotesco o mundo da *commedia dell'arte*. Esta pode ser brevemente descrita como estilo teatral que floresce a partir do século XVI, na Itália e depois na França, e que prima pela mistura dos domínios — vejam-se as máscaras que figuram animais, usadas pelos atores, eternizadas nas gravuras de Callot — e pela exploração de processos de desempenho que, no sentido estritamente clássico, nada têm de harmoniosos. Esse mundo contaria, no entanto, com “suas próprias perfeições”.

Na fase do *Sturm und Drang*, movimento de insubordinação social e artística que eclode na Alemanha por volta de 1770, autores como Jacob Lenz refletiriam sobre o grotesco, ainda que nem sempre o nomeassem como tal, aproximando-o às vezes “da caricatura, da sátira e do cômico”, nota Kayser. O ensaísta acrescenta que se tratava de “atribuir aos conceitos de comicidade e cômico um significado mais amplo que, a nosso ver, inclui também o grotesco”. Lenz faria a recomendação em um de seus escritos teóricos: “nossos comediógrafos alemães devem escrever de maneira cômica e trágica simultaneamente” (1986, p. 47). As relações entre o cômico e o grotesco não são o que mais importa para nossos objetivos, mas vale a pena mencioná-las.

Mais importante para que se reconheçam os laços entre fantástico e grotesco será lembrar que E.T.A. Hoffmann, autor de contos como *O homem da areia* e *Os autômatos*, visto como um dos pioneiros da literatura fantástica, participa também, de pleno direito, da corrente grotesca. Kayser cita o prefácio que Jean Paul acrescentou às *Fantacias ao estilo de Callot*, de Hoffmann, e afirma que, desta vez, se converteu “em motivo de elogios aquilo que em Gottsched [representante do classicismo na Alemanha do século XVIII], e ainda em Wieland, se constituíra em motivo de crítica: o caráter onírico, a fantasia desenfreada que criou um mundo novo e peculiar” (1986, p. 43). O prefácio de Jean Paul louvava precisamente essa fantasia desenfreada, que também viria a alimentar a literatura fantástica.

Textos como os de Hoffmann ou, no século XX, os de Kafka, no que têm de especificamente grotesco, exibem, segundo Kayser, a perspectiva do *mundo alheado*, isto é, tornado estranho. O ensaísta lembra que o mundo dos contos de fadas, “quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado”. Para que as pessoas e coisas à volta da personagem — e, por empatia, à volta do leitor — possam surgir como estranhas ou decididamente alienadas, é necessário que “aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou” (1986, p. 159). Quanto a esse aspecto do mundo alheado, o que se pode afirmar sobre o grotesco valerá, sem

maiores alterações, para o fantástico. Ou seja, o maravilhoso conforta; o fantástico, não.

Uma síntese dos caracteres desse gênero encontra-se em *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, que propõe três condições a serem preenchidas para distingui-lo:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica [dada a um conto de fadas, por exemplo] quanto a interpretação "poética" [destinada a entender as imagens em poesia, que não pretendem ser literais ou figurativas] (TODOROV, 1992, p. 38-9).

Na perspectiva de Todorov, o fantástico terá dois universos vizinhos: de um lado, encontra-se o *estranho*, quando percebemos os episódios insólitos como ilusão dos sentidos ou efeito da imaginação e, portanto, as leis do mundo real permanecem intactas; de outro, acha-se o *maravilhoso*, quando eventos indefiníveis de fato ocorrem, caso em que a realidade será "regida por leis desconhecidas para nós".

O teórico apresenta as alternativas e, a seguir, afirma:

O fantástico ocorre nessa incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1992, p. 30-1).

A hesitação de que fala Todorov, vivida por personagens e leitores no âmbito das narrativas fantásticas, guarda afinidades com o sentimento de desorientação experimentado na esfera do grotesco. Mais: as personagens fantásticas, particularmente as de Rubião, também se mostram desnorteadas

diante das leis da sociedade na qual se inserem; essas leis se acrescentam ou se sobrepõem às naturais — e *parecem* sobrenaturais.

O domínio precário de normas demasiado humanas determina desconcerto ou, no limite, desamparo, estados de ânimo figuradamente representados nos contos do escritor. Podemos interpretá-los na chave extrema do grotesco, supondo que o mistério que esmaga as suas criaturas tenha, sim, origem definida.

O aniquilamento da ordem

Quem ler o conto *Os comensais*, de Murilo Rubeião, e depois vier a se deparar com as palavras de Kayser na seção final de seu livro, intitulada “Tentativa de uma determinação da natureza do grotesco”, dificilmente deixará de relacionar o texto brasileiro a certas noções — não a todas, é verdade — expressas pelo ensaísta alemão. Diz Kayser (1986):

O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. Na criação literária aparece numa cena ou num quadro movimentado. As representações da arte plástica tampouco apreendem um estado em repouso, mas um acontecimento ou um movimento “prenhe” (Ensor) ou, ao menos, como em Kubin, uma situação repleta de tensões ameaçadoras.

As “tensões ameaçadoras” formam o eixo dramático em *Os comensais* — assim como noutros contos do autor —, embora Rubeião não proceda, no texto citado, sempre ou essencialmente à base dos movimentos repentinos e surpreendentes. Proceda, antes, por acúmulo, pela sucessão de incidentes numa única direção. A surpresa, de todo modo, participa do elenco de técnicas mobilizadas por Murilo Rubeião. Kayser prossegue:

Com isto, ao mesmo tempo, define-se mais exatamente o caráter da estranheza. O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. Desde a arte ornamental renascentista, observamos processos de dissolução

persistentes, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções "naturais" e assim por diante. Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica (1986, p. 159).

O ensaísta irá distinguir o grotesco do trágico, sustentando que, no âmbito do primeiro, o escritor não tem respostas e, mais ainda, não deve buscá-las — sob pena de fazer com que se dissipe o efeito pretendido, o de conduzir o leitor ao sentimento do absurdo. O grotesco, pode-se depreender, é uma categoria estética que corresponde ao sentimento tão frequente de que o mundo não faz sentido, à diferença do que ocorre no ambiente trágico, onde pode existir um sentido último, ainda que a personagem, aniquilada, não o alcance. Nas tragédias gregas, a própria morte do herói costuma reconduzir o universo, momentaneamente posto fora dos gonzos, a seu eixo. O herói padece ou falece para que os valores de seu mundo se reafirmem. Em contraste,

o plasmador do grotesco não pode, nem deve tentar dar qualquer sentido às suas obras. Mas tampouco deve desviar-nos do absurdo. Se G. Keller, nos seus *Penteeiros*, houvesse descrito cheio de compaixão o caminho e a corrida final para a ruína, a perspectiva emocional interveniente teria debilitado o grotesco (1986, p. 160).

A seguir, o teórico articula duas respostas ao se perguntar em que perspectiva o mundo se dispõe como alheado, estranho ou incompreensível. Uma delas é a do "olhar do sonhador, quer no sonho desperto, quer na visão crepuscular da transição" (Kayser esclarece que essa resposta vem sendo formulada "através dos séculos" por artistas e críticos). A visão da qual somos capazes durante esses estados apreenderia "algo 'real'" e buscaria "configurar algo obrigatório". O grotesco, portanto, compreendido assim, abriria passagem a nexos ou a simples sensações que os estados conscientes, puramente racionais, não podem alcançar; ligar-se-ia a estados mentais de exceção.

A segunda resposta falará "no olhar frio sobre a azáfama na terra, que é vista como um jogo de títeres, vazio, sem sentido, um teatro de marionetes, caricato" (1986, p. 160). Aqui, o tema do mundo como teatro ganha relevo. A

essas duas respostas correspondem, respectivamente, o que o ensaísta chama de "grotesco fantástico" e "grotesco satírico", para ele as duas espécies básicas desse gênero. Ambas se relacionam ao "id", ao território inconsciente: "o grotesco é a representação do 'id'", assinala o ensaísta (1986, p. 159).

Chegamos, enfim, ao que dá sentido ou função à arte grotesca — e, por afinidade, à literatura fantástica:

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: *a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo* (KAYSER, 1986, p. 161, grifo do autor).

O século XVI, o período que vai do *Sturm und Drang* ao romantismo e a época moderna foram fases em que o grotesco encontrou terreno particularmente fértil para florescer: "São três épocas que não mais conseguiam acreditar na imagem fechada do mundo e numa ordem abrigante como sucedia nos tempos anteriores". Pode-se concordar com Kayser quando diz que "a Idade Moderna combateu a validade dos conceitos antropológicos e a competência dos conceitos das ciências naturais com os quais o século XIX procurara elaborar as suas sínteses". Ele afirma ainda: "As plasmações do grotesco constituem a contradição mais ruidosa e evidente a todo racionalismo e a qualquer sistemática do pensar" (1986, p. 161-162).

Aqui, vamos nos permitir discordar do autor alemão, alegando que as armas do grotesco podem, eventualmente, ser usadas para denunciar o absurdo que se aloja no seio da ordem social, sendo promovido e acalentado por ela. Talvez Murilo Rubião e seus contos fantásticos, passíveis de interpretação também na chave grotesca, nos deem razão.

Os comensais

O conto *Os comensais*, narrado em terceira pessoa, apresenta um homem, Jadon, que frequenta restaurante onde os fregueses permanecem inacessíveis a ele, em atitude distante, os rostos imperscrutáveis. A tensão aumenta ou, por momentos, arrefece conforme o ritmo das idas e vindas — alternam-se gestos de insistência e desistência, por exemplo — cumpridas por Jadon na tentativa de estabelecer contato com os demais clientes do refeitório e de compreender a situação em que se encontra. O aparecimento da jovem Hebe, originária do passado, acirra os sentimentos de Jadon, sem que ele, ao final, consiga desvencilhar-se de uma situação que parece, como nos pesadelos, asfixiá-lo — condenando-o àquela imobilidade que observara nos comensais.

A história inicia-se com a admissão, por parte de Jadon, da “precariedade das suas relações com os companheiros de refeitório”. Essa reflexão, referida pelo narrador, implica também a esperança que Jadon tem de entender o que se passa com os companheiros, cuja “atitude de permanente alheamento” é recebida por ele como “possível advertência”. Quem sabe aqueles homens viessem a se tornar mais expansivos, comunicando-se com ele?

Os dois primeiros parágrafos já sugerem atmosfera onírica e propõem certos motivos, constantes não apenas em Murilo Rubião, mas nos textos fantásticos de modo geral: os companheiros “permaneciam quietos, os braços caídos, os olhos baixos”. É natural que o leitor pense na Olímpia do conto *O homem da areia*, de Hoffmann, cujo olhar vítreo, vai-se saber, deve-se ao fato de Olímpia ser uma boneca — um autômato. Se os que comparecem ao refeitório não se movem, os garçons mexem-se continuamente, mas de modo igualmente mecânico: são “silenciosos criados”, que substituem a toda hora pratos em que ninguém toca (RUBIÃO, 1998, p. 253).

Como se vê, as funções destinadas ao local descrito — um restaurante — e o comportamento dos que o frequentam estão em descompasso. A

“orientação física no mundo”, desde logo, encontra-se comprometida para a personagem.

Entre Jadon e os demais comensais, abre-se a distância, a impossibilidade de comunicação ou contato, circunstância que Rubião explora com eficácia ao longo do texto. Jadon, a princípio, espreita os companheiros, observa-os sem que consiga flagrar qualquer troca de “olhares ou segredos” entre eles. Depois de um período em que desiste “de penetrar na intimidade daqueles cavalheiros taciturnos”, volta à carga, dessa vez distribuindo pontapés, sem conseguir provocar reações.

Só Jadon age como pessoa, só ele ostenta identidade — mas essa identidade encontra-se evidentemente comprometida pela falta de laços com o mundo à volta. A “destruição da personalidade”, uma das marcas da personagem grotesca, mostra-se aqui. A personagem é incapaz de alterar as condições que a envolvem; a impossibilidade de transformar a própria circunstância apresenta-se, nesse e em outros contos de Rubião, como condenação para as criaturas. Retomando a frase famosa de Ortega y Gasset, segundo a qual “eu sou eu mais a minha circunstância”, pode-se dizer que, para as personagens do autor mineiro, as contingências alargaram-se desmesuradamente, tendendo a sufocar o eu, que sequer se mostra capaz de compreender o que lhe acontece. Em suma, a personagem fantástica (ou grotesca), vista aqui sob a espécie das personagens de Murilo, não promove os fatos, não atua ou atua muito pouco sobre as circunstâncias em que se insere; os fatos acontecem a ela, à sua revelia.

A capacidade de situar-se no espaço, condição mínima para a sobrevivência, oblitera-se. Na prosa clara de Murilo, a situação é descrita assim:

Desviou contrariado o olhar para o fundo do salão, onde algo de anormal o surpreendeu: em sítios diversos, encontravam-se pessoas cujas fisionomias lhe eram completamente estranhas. A descoberta deixou-o intrigado. Desde que passara a frequentar aquele local, as mesas tinham todos os assentos tomados por antigos fregueses que nunca se ausentavam dos lugares habituais, nem os permutavam entre si. Esquadrinhou os semblantes, examinando com atenção se alguém desaparecera para abrir vagas aos novatos e não constatou

qualquer ausência. Contava e recontava os ocupantes das mesas, sem deparar mais de vinte em cada, à exceção, naturalmente, daquela em que se postava o pobre velho.

E ainda:

Por outro lado, a área do refeitório, embora extensa, não comportava acréscimos de localidades que permitissem acolher novos frequentadores. E estes, para tornar mais confusa a situação, não se apresentavam juntos, mas entremeados aos veteranos. Havia ainda um detalhe perturbador: jamais ocupavam o seu lugar, mesmo que chegasse com grande atraso (1998, p. 255).

O espaço do refeitório, portanto, simultaneamente abriga e rejeita a personagem. A perplexidade de Jadon aumentará, fazendo-o desconfiar que tudo se arma, a seu redor, para “afastá-lo definitivamente daquele local”. Ele passa a chegar mais cedo ao restaurante, buscando desvendar o mistério da multiplicação de comensais sem o correspondente acréscimo de vagas no recinto; recorre à violência; afinal, parece desistir de comparecer diariamente a lugar tão estranho e hostil. Jadon resolve despedir-se dos convidados e o faz com agressões, até encontrar, sentada a uma das mesas, “uma jovem que possivelmente não ultrapassara os dezesseis anos”. Esse é o ponto de inflexão do conto, a partir do qual se oferece a possível chave para a interpretação do texto.

Depois de mais uma tentativa frustrada de se comunicar — dessa vez com Hebe, que tem encanto especial aos olhos do homem e, mais que isso, procede do passado, trinta anos atrás, quando Jadon e Hebe foram jovens namorados —, Jadon novamente busca explicações: “A distância, o largo intervalo entre o último encontro e agora. O silêncio, ele que prometera escrever longas cartas”. Por esses motivos, imagina, a menina não responde (1998, p. 258).

A seguir, temos uma cena constituída pela lembrança dos tempos em que eram namorados. São descritas a alegria e a tristeza a se revezarem no rosto de Hebe. A paisagem é idílica, ou quase. De todo modo, “eles sentiam o universo parar ao contato do amor”. Mas o momento recordado é o da despedida; Jadon mudava-se para uma cidade maior.

Aqui, tudo poderá articular-se. As últimas palavras da seção dizem o seguinte: “Ele prometera voltar, mas em breve esqueceria a promessa, rendido ao alumbramento da grande cidade, a fêmeas mais adestradas para o amor” (1998, p. 259).

Segundo a lógica com que o conto liga seus elementos, a vinda de Jadon para a cidade grande terá sido a causa — ou, pelo menos, a condição — de sua perda. A hipótese não parecerá absurda, se nos reportarmos a outros textos de Murilo, nos quais a cidade, o progresso técnico ou o desenvolvimento econômico surgem como ameaças à saúde moral ou mesmo à sobrevivência física das criaturas.

A ordem urbana, civil, não inspira confiança. Em *O convidado*, um homem vai a uma festa. Os jardins da casa onde se reúnem as pessoas são “intermináveis”, ele é incapaz de falar a linguagem dos convivas; uma mulher tenta seduzi-lo, obedecendo às ordens de certa comissão misteriosa. *Botão-de-rosa* pode lembrar *Na colônia penal*, de Kafka, ressalvado o fato de que, no conto de Rubião, sequer se tenta dar verossimilhança a uma Justiça odiosa; disparates cruéis tornam-se a marca das instituições. *O lodo* faz sátira feroz da psicanálise, figurando o quanto a medicina e seus braços tendem, também, a sufocar os indivíduos. Em *O bloqueio*, o que parece estar em pauta é a ordem propriamente econômica — a relação entre o condomínio, as máquinas, o síndico e, do outro lado, o inquilino, “angustiado e indefeso como um besouro deitado de costas”, para usar a expressão curiosa de Jean Paul.

Não se trata de entender essas situações literalmente, remetendo-as sem mais à vida real que, de fato, não pretendem representar. Nesses contos, estamos como que diante de variações em torno do mesmo tema: o desamparo do indivíduo diante de forças desconhecidas e incontroláveis; a suspeita de que um desígnio qualquer, ainda que espúrio, lhes dá movimento, a suspeita de que essas forças obedecem a alguma espécie de código sinistro; a impossibilidade de entender ou decifrar esses “escusos desígnios”, como diz o narrador de *Os comensais* acerca das possíveis intenções dos fregueses silenciosos.

O conceito que Wolfgang Kayser apresenta do grotesco nos parece pertinente e útil para o entendimento do universo de Murilo Rubião. O mundo à volta não oferece qualquer segurança; “sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado”. As lajes não param de cair, em *O bloqueio*, quase que diretamente sobre a cabeça do inquilino solitário; mas ninguém pode ajudá-lo. Nos outros contos citados, algo semelhante se dá. Repetimos Kayser: nesses textos, verificam-se ou podem verificar-se “a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica”.

De fato, voltando aos *Comensais*, a sala admite novos clientes sem que o espaço se abra ou se modifique — as coisas como que se rebelam contra a consciência ou o domínio consciente que Jadon delas possa ter. O caráter da personagem, depois de novo mergulho de volta à juventude — símbolo da pureza que ele parece ter traído ou que ele, de qualquer modo, já não possui —, acaba por se igualar ao dos presentes: “Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio”. Jadon, portanto, assume no final postura similar à dos demais comensais, como descrita no início do texto — “quietos, braços caídos, olhos baixos”. Derrotado, torna-se um deles. Paradoxalmente, termina “só na sala imensa”. A ordem histórica, a possibilidade de intervenção nessa ordem estão suspensas ou canceladas (1998, p. 263).

Concluindo

Discordamos de Kayser ou, por outra, entendemos necessário modificar em certo aspecto a sua conceituação do grotesco se nosso intuito é o de ler Murilo Rubião.

As imagens de um prédio recém-construído em demolição, de um psicanalista que age obsessivamente, à maneira dos loucos, ou de um homem que não consegue comunicar-se com seus parceiros de refeição equivalem a metáforas — para lembrar Cortázar, sóis que emitem luz em direções diversas. No entanto, ou por isso mesmo, não nos parece lícito ligar o grotesco, a

indecisão radical quanto à orientação no mundo, a forças inapelavelmente alheias e para sempre desconhecidas (salvo se pensarmos apenas nas personagens e não nos leitores...). Nem mesmo, de forma exclusiva, a conteúdos desordenados, provindos do inconsciente.

Parece-nos antes evidente que, à sua moda oblíqua, Rubião nos fala das dificuldades que o homem contemporâneo encontra; as forças demoníacas têm, ao contrário do que possa ter sido para Hoffmann, índole social (ainda que não tenham rosto), como também é de índole social o absurdo em *Um médico rural* e *Na colônia penal*, textos de Kafka.

Se as causas reais da desorientação, da sensação de mal-estar, da condenação ao silêncio e à solidude jamais aparecem, isso se dá porque o escritor — Kafka, Rubião ou, recentemente, Nelson de Oliveira, autor de *Naquela época tínhamos um gato* e *Treze* — limita-se a mimetizar, de modo figurado, as condições segundo as quais aquelas forças pressionam a consciência urbana moderna. Localizar e deslindar seus desígnios devem ser tarefas do leitor, para além do texto.

O mundo, embora guarde mistérios insolúveis, torna-se grotesco também por obra dos poderes temporais que o governam. Os contos de Murilo Rubião aludem com insistência à presença insidiosa dessas forças — Justiça, medicina, empresas todo-poderosas — na vida dos indivíduos. Organizadas de modo a dominar as criaturas, tais forças tornaram-se impessoais, ou seja, perderam contato com a esfera dos sentimentos. O herói, por outro lado, desapareceu: as personagens já não agem ou, quando o fazem, seus atos são ineficazes. Até que os tempos melhorem, elas estarão expostas ao destino forjado pelos poderes que, indiferentes, as atropelam. As histórias de Rubião denunciam sem didatismo tais circunstâncias, em alguns casos magistralmente, como acontece em *Os comensais*. Trata-se, aqui também, de tentar “conjurar o elemento demoníaco do mundo” com os instrumentos lúdicos e críticos da literatura.

Referências bibliográficas

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In:_____. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, v. 2. p. 345-363.

HOFFMANN, E. T. A. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

KAFKA, Franz. *Na colônia penal*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Um médico rural*. Pequenas narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco — configuração na literatura e na pintura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LINS, Álvaro. O mágico lançado ainda mais para a zona de Kafka: os contos de Murilo Rubião. In:_____. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 265-268.

OLIVEIRA, Nelson de. *Naquela época tínhamos um gato e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Treze*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Artigo recebido em 14/04/2009 e publicado em 13/04/2010.