



**ESPAÇOS CONHECIDOS,
MAS ESTRANHOS: CORPO,
CASA, RUA, LABIRINTOS
EM RUBIÃO, CORTAZAR E J.
VEIGA***

Antonio Manoel dos Santos Silva**

Resumo: este artigo trata da representação do espaço à luz das contribuições da estética fenomenológica, tendo como objeto os contos de Murilo Rubião e realizando breves aproximações comparativas com um conto de Julio Cortazar e outro de José J. Veiga. Privilegiam-se as imagens do corpo humano como referência espacial mutável, ponto de relação dinâmica do eu com o outro, reflexo da identidade e da alteridade, bem como as imagens da casa, da rua e da cidade, seja como extensões humanas do indivíduo, seja como ambientes anormais, com vínculos descritivos identificados com a tradição literária ou opostos a esta e com visões antecipadas da contemporaneidade pós-moderna.

Palavras-chave: Conto moderno. Estranheza. Fragmentação. Irracionalidade. Representação.

Dizem que o começo de uma narrativa antecipa a beleza dela a até mesmo sua dimensão estética ímpar. Assim o começo de *D. Quijote de la Mancha*: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”¹; assim o começo de *Moby Dick*: “Call me Ishmael”²; e o solene primeiro parágrafo de *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch³; e a frase que abre *Macunaíma*⁴, e a que irrompe nas primeiras linhas de *Cien años de soledad*.⁵ São começos bonitos, talvez por causa das referências aos espaços amplos da ação; mas desconfio, que se tornam bonitos, como acontece com a palavra “Nonada”, de *Grande Sertão: Veredas*, depois que lemos a obra toda. Com as frases finais dos textos bem elaborados, aquelas frases que arredondam o texto, costuma suceder causarem em nós a impressão de plenitude artística alcançada.

“Estava só na sala imensa”. Com esta frase, Murilo Rubião fecha um dos seus contos mais elaborados: *Os comensais*. E de certo modo, por causa desta frase, e evidentemente por causa também da acumulativa progressão de incidentes manifestados no discurso que a precede, engendra e incorpora, parece emanar do desfecho um sentimento de estranheza misturado ao de vacuidade existencial. Algo nos atinge, algo composto mas uno: a solidão, o vazio e o vasto.

Se pensarmos na qualidade dimensional atribuída a uma sala de refeições, notaremos a mágica amplitude do espaço em que um corpo se apequena perdido e desarticulado: “Os braços descaíram e os olhos embaçados, perderam-se no vazio” (RUBIÃO, 1974, p. 124). Assim, as partes do corpo se expõem e a sugerida vastidão incha e transcende a sala; entre o limitado e o transbordante nasce e se forma a imagem representativa da espacialidade humana, irreduzível a fórmulas, mas capaz de nos encaminhar na descrição de pontos e recintos compreendidos entre as parcelas do corpo, seus mais íntimos e fechados confinamentos onde ressoam dramas e ficções espirituais, e as paisagens mais abertas e abrangentes: campos e cidades, céus e mar, lugares da fantasia e do sonho.⁶

Se uma frase sugere tanto no que implica de distância entre olhos e idealidade vazia, entre restrita solidão sensível e totalidade deserta, podemos imaginar quanto teríamos de analisar e quanto a descobrir e a aprender nos textos de Murilo Rubião, aqui reduzidos aos contos de *A Casa do Girassol Vermelho*, *O Pirotécnico Zacarias* e *O Convidado*.⁷

Uma tentativa de descrição dos espaços representados pode começar pela presença do ser humano. O corpo como volume estático ou dinâmico, ponto ou posição de outro corpo humano, extensão relativa – resistente ou divisível – a outros objetos com os quais se limita – enfrentando-os, opondo-se a eles, perpassando-os –, caracteriza-se, no domínio que aqui importa, de múltiplas formas. Chega, uma vez, a constituir-se pela indefinição sensível, como se dá em “*O Pirotécnico Zacarias*”, quando se caracteriza como um pobre “invólucro humano”, na ambígua situação de estar e não estar, cadáver ambulante, soma mutante de cores e tendente ao branco. Um corpo raro, de cuja identidade se duvida no próprio universo suspenso do fantástico.

O corpo figurativamente dominante nas narrativas de Murilo Rubião apresenta-se com a consistência definida do estar verdadeiro num mundo, ainda que tal mundo só seja possível por processos poéticos. Identifica-se com clareza, quer como sinal vivo e material de alma, quer como esfera concentradora da experiência existencial, ou ambas. Aí a imagem física e multiforme do corpo ou preserva as características imitativas dos corpos humanos reais, ou chega a adquirir outras formações.

Estas outras, em virtude talvez de sua antítese inerente, nos interessam mais, mesmo porque se valem de outras similitudes, deslocadas de sua racionalidade ou normalidade original. Tal se dá com a mutabilidade corpórea de Teleco (“*Teleco, o Coelhoinho*”, PZ), virando vários bichos até fixar-se em criança morta e sem dentes. No conto “*Alfredo*” (CG), as mutações compreendem a passagem do homem para o porco,

deste para a palavra resolver, culminando em dromedário. Corpos se identificam com flores em *Petúnia* (CO). Outros chegam a nascer com “olhos-de-vidro” (*Aglaia*, CO). Um se torna transparente e se consome, enquanto o parceiro complementar se torna uma bolinha (*O Homem do Boné Cinzento*, CG).

Em alguns contos o corpo humano se representa com as propriedades da mãe-terra: cósmico, dele se separa a lua (*A lua*, CG); jardim, nele se multiplicam flores (*Petúnia* e *O Lodo*, CO); fertilíssimo, acolhendo o jogo irrefreável do acaso e refutando a ciência e o reino da necessidade, dá à luz ninhadas de filhos que crescem rapidamente (*Aglaia*, CO).

O crescimento do corpo materno entra aqui como um sub-tópico desse motivo espacial. A personagem Colebra vê a gravidez como ameaça ao corpo escultural da mulher (*Aglaia*, CO); mesma visão negativa da gravidez reaparece em *Botão-de-Rosa*: “Das sacadas, em todo percurso, mulheres com os rostos protegidos por máscaras, que ocultavam as deformações da gravidez, observavam ansiosas o cortejo.” (CO, p. 77). Negatividade que adquire traços hiperbólicos e invertidamente grotescos no conto *Bárbara* (PZ), quando se mostra o corpo feminino agigantando-se e ocupando espaços cada vez maiores, na medida do aumento incontrolável dos desejos e do objeto dos desejos, em contraste fortíssimo com a criança minúscula que dele nasce.

O contrário também ocorre. Aos corpos expansivos e multiplicativos, podem contrapor-se os redutíveis e divisíveis. Neste caso se enquadram o nascimento de crianças cada vez menores (*Aglaia*, CO), o solteirão cada vez mais magro em *O Homem do Boné Cinzento* (CG) e, ainda neste conto, a personagem cujo tamanho diminui gradativamente até sua transformação em bolinha negra.⁸ Divisível é a fragmentária Marina (*Marina, a Intangível*, CG), ser visualizado em fragmentos sedutores e cuja figura vai-se montando por segmentos enquanto seus idealizadores vão inventando o modo de formá-la, o que parece uma alegoria possível da performatividade artística (PAREYSON, 1966, p. 15-24, 109-13).⁹

Quanto aos corpos permanentes em sua identidade, cabe ressaltar os que, como em *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa, renovam o *topos* do menino-velho (*A lua*, CG e *Os Comensais*, CO) e os que deixam entrever o motivo da figura primigênia, ressurgente em vários rostos de diferentes mulheres (*Os Três Nomes de Godofredo*, CG).¹⁰ Finalmente, destaquem-se as imagens do corpo feminino como paisagem a ser contemplada, preservada, percorrida, penetrada, e, igualmente, como força ocupadora de vazios, impregnando os ambientes, espalhando-se por eles ou neles irrompendo com violência (*A flor de vidro*, PZ).

O corpo chega a ser ainda, juntamente com o quarto e a casa, um recinto invadido. Tal acontece em *Aglaia* (CO) e, de modo exemplar, em *O Lodo* (CO).

Neste último, o herói surge metaforizado com a imagem do imenso lodaçal”. Por outras imagens, seu corpo se torna lugar de observação, de pesquisa, de esquadrinha-mento. Em seguida, passa a ser um sítio ocupado por chagas-flores, nascidas do fundo

do corpo onde deitam suas raízes. As flores desabrocham e se fecham renovadamente. Paralela a essa ocupação do corpo, a casa (um apartamento) sofre a invasão da irmã e de um menino retardado, filho de ambos, segundo se insinua. Correspondentemente, a interioridade do herói vai-se devassando a contragosto dele por um psicanalista. Desse modo a casa funciona como imagem do corpo, o corpo, como imagem da alma, ressaltando equivalências por patamares reveladores da individualidade: lodaçal = passado incestuoso = fundo do corpo; chagas com pétalas vermelhas = sentimento angustiado de culpa = exterioridade do corpo; solidão na casa = convivência conflituosa = casa invadida. Ou, noutra ordem, e por contigüidade correlativa: lodaçal – chagas – solidão; passado – manifestação da culpa – convivência conflituosa; fundo do corpo – exterioridade – casa invadida.

Nesse conto se observa outro tipo de representação do espaço também recorrente em Murilo Rubião. A casa passa de lugar de refúgio, de segurança e de preservação da identidade, a espaço de sofrimento, da instabilidade, da tortura e da dispersão do eu. Mudança como esta se verifica em *A casa do girassol vermelho* (CG), *Marina, a intangível* (CG), *Teleco, o coelhinho* (PZ), *Petúnia* (CO), *Aglaia* (CO). Neles há, em termos de decurso de história, que nem sempre corresponde ao da narração, um primeiro momento em que a casa – moradia e lar –, abrangendo varandas, salas, quartos, cozinha e quintal (menos quando se trata de apartamento), distingue-se como o local de repouso, do desfrute pacífico da existência, da recuperação de forças despendidas no trabalho realizado fora ou nas atividades de rua, enfim, como lugar da plena fruição amorosa e amistosa.

De repente, nesse lugar de recolhimento e equilíbrio, irrompe um acontecimento desagregador. Em *Lodo* (CO) se trata da revelação feita pelo psicanalista, seguida da interferência indesejada da irmã; em *A casa do girassol vermelho* (CG), a morte da velha Belisária; em *Marina, a intangível* (CG) e *Teleco, o coelhinho* (PZ), a presença de estranhos, sejam ou não, estes, desdobramentos do sujeito; em *Petúnia* (CO) e *Aglaia* (CO), a intervenção insólita, naquela a decomposição anormal de um quadro, simbolicamente denunciadora da percepção de um conflito edipiano, e neste, o descontrole da natureza por ação do acaso. Os espaços familiares passam a lugares interditos e de conflito. Assim, o lar adquire o caráter de um confinamento repressivo em *A casa do girassol vermelho* (CG). Mais adiante, no mesmo conto, leremos sobre a invasão de um quarto, o amordaçamento de seu ocupante, que será torturado no quintal. Um pouco mais, o jardim da casa se transforma no lugar das represálias.

Já a desarmonia existente em *Petúnia* (CO) revela-se, primeiro, na separação do casal (“Quase não se falavam, os corpos distantes, nunca se tocando”) pela interposição reiterada da imagem da mãe; aumenta com o estrangulamento misterioso das filhas, posteriormente enterradas no jardim, intensifica-se com o fechamento dos limiares (portas e janelas), culminando com a clausura, a solidão e o crime. Isso que há alguns anos atrás poderia ser interpretado como visão surrealista do mundo, hoje se aproxima de um realismo cru.

No conto *Aglaia* (CO), a imagem de desarmonia e do caos sugere-se nas seguintes sequências:

Consumiam-se no rancor, e, como fórmula de atenuar os atritos, concordaram em dormir em quartos separados (CO, p. 34).

Além da algazarra, das brigas, a desordem dominava a casa. Em meio a móveis quebrados, fraldas molhadas e pedaços de brinquedos, os pequenos destruidores se divertiam em jogar para o ar as bolas e urinóis nem sempre vazios. Apesar da contínua vigilância, Colebra se surpreendia, às vezes, com o impacto de um objeto atirado na sua cabeça. Nessas ocasiões, reagia brutalmente, jogando os meninos contra a parede, e controlava o impulso de esmagá-los com os pés (CO, p. 35).

Como vemos, o quarto e a casa, antes lugares privilegiados da convivência, da paz e da plenitude amorosa, passam a campo de rancor, de luta e de violência. Resultados dessa mudança: a solidão de um lado, e o banimento, de outro.

Podemos nos perguntar se não há contos de Murilo Rubião com a simbologia “normal” da casa, dentro de nossos padrões culturais, pelo menos daqueles padrões que gostamos de reconhecer como de nosso melhor desejo. Isto é, podemos indagar se Murilo Rubião não constrói casas com a simbologia do ninho e da segurança, da hospitalidade e do acolhimento, do decoro e dos segredos compartilhados pela família. Contos com tal simbologia são poucos. E tal simbologia aflora incidentalmente, como se a normalidade da casa fosse um pressuposto para o autor e fugisse dos parâmetros da exemplaridade fantástica. Nós a notamos, por exemplo, subentendida nessa passagem sobre a vida doméstica, onde o convívio e o acolhimento se somam:

Ameno no trato, João aplicava-se aos estudos, ajudava Joana nos arranjos domésticos, transportava as compras feitas no Mercado. Findo o jantar, ficávamos no alpendre a observar sua alegria, brincando com os filhos da vizinhança (PZ, p. 61).

Como lugar privativo da intimidade familiar, a casa aparecerá defendida da intromissão estranha em *Alfredo*:

Joaquina nos aguardava no portão. Sem trocarmos sequer uma palavra, afastei-a com o braço. Contudo, ela voltou ao mesmo lugar. Deu-me um empurrão e disse não consentir em hospedar em nossa casa semelhante animal.
- Animal é a vó. Este é meu irmão Alfredo. Não admito que o insulte assim.
- Já que não admite, sumam daqui os dois! (CG, p. 59-60).

De acolhimento, outro exemplo insinuante se encontra no conto *A Fila* (CO): o quarto de Galimene; uma prostituta. Trata-se porém, de um espaço precário, que

compete, sem sucesso, contra o apelo da rua, seu espaço complementar e oponente, da cidade e das lembranças de lugares bucólicos e amenos.

Com exceção desses exemplos, a casa simboliza o espaço mutável já referido, ou o local de que alguém foi banido ou de que alguém fugiu em direção à rua, ao hotel, ao campo e ao ambiente desértico. Conseqüentemente, o motivo da casa se abre para outros motivos, redutíveis a dois que se complementam e se opõem: o bucólico ou pastoril, e o citadino, não nos esquecendo de que neste podemos encontrar a simulação daquele através das referências a parques e jardins públicos.

Em primeiro lugar chama atenção um fato: nos contos de Murilo Rubião, a paisagem do campo, embora apareça várias vezes como oposição à da cidade, não se compõe em termos de paisagem ideal, nem como lugar ameno nem como a floresta mista que a antiguidade literária nos legou.¹¹ O campo enquanto lugar feliz parece um produto da ilusão. Nesse sentido a expressão “alegria desvairada” (CG, p. 9) sintetiza com prioridade o tipo de bucolismo possível nos contos do autor mineiro:

Mas naquela manhã quente, queimada por um sol violento, a Casa do Girassol Vermelho, com os seus imensos jardins, longe da cidade do mundo, respirava uma alegria desvairada (CG, p. 9).

A frase toda caracteriza a atmosfera de uma casa situada no campo, com toda a condição para a vida feliz: longe da cidade e do mundo, jardins imensos. Exprime-se, porém, uma espécie de infernalização do aprazível: sol violento, manhã quente, queimada, desvairada. E tal frase apenas antecipa que a relva macia, os arbustos, as calmas águas de um açude, escondem um acontecimento trágico.

Em *A Flor de Vidro* (PZ), o mundo da vegetação também engana. Tudo parece ornar a experiência amorosa com traços idílicos: aléia de eucaliptos, a várzea, a madrugada, o capim orvalhado, a orla da mata, o bosque, ramos e árvores. Distante da jovem enamorada e condenado a “irremediável solidão”, o herói acaba sendo cegado por um galho das árvores. Noutro conto, *Ex-mágico da taberna minhota*, vemos um herói afastar-se da cidade em busca das serras, não para o rejuvenescimento físico e mental – quando se imitaria o romance de Eça de Queiros –, mas para buscar o suicídio:

Afastei-me da zona urbana e busquei a serra. Ao alcançar seu ponto mais alto, que dominava escuro abismo, abandonei o corpo ao espaço (PZ, p. 55).

No conto *Bruna*, o campo surge menos agressivo. Embora quase afável e fantásticamente conflitante com a racionalidade típica do mundo urbano, o herói não consegue desvencilhar-se da angústia e da inquietude, por mais que a paisagem se amplie do terreno vegetal para os campos urânicos. Quando o irmão antagonista está presente, de nada adiantam os animais pastando ao longe, a várzea, o céu limpo e o firmamento onde o outro descobre lindas estrelas, astros azuis, verdes e amarelos. Há

o corpo de uma mulher, Bruma, interposto. Quando o irmão se ausenta com a mulher desejada, a lembrança desta também assinala de carência o campo, as estradas, os caminhos e as sebes. Enfim, por um motivo ou outro, o lugar ameno constitui uma impossibilidade, ou melhor, uma paisagem ideal mesmo: nem o alto da montanha, nem o vale, nem as serras, nem as planícies conseguem assegurar a serenidade (*Alfredo*, CG). O campo aprazível, quando não se embute artificialmente na cidade, somente se localiza na reminiscência das personagens.

Recinto de solidão é o hotel, onde a identidade se perdeu ou se dispersa, e ao hotel poderíamos juntar a taberna, o restaurante, a pensão, a fábrica, os edifícios em construção ou em destruição, em suma os lugares que são moradia e não são lar. Espaços desintegradores, formam a moradia do outro, ou, valendo-nos de uma peculiaridade de nossa língua, a moradia de outrem, onde vive o ameaçador homem de boné cinzento (*O homem de Boné Cinzento*, CG), onde vive, padece e morre D. José (*D. José não era*, CG), é o restaurante onde se encontram e se alternam mulheres idênticas e sem identidade com o Godofredo de vários nomes (*Os três nomes de Godofredo*, CG); são os edifícios antes visíveis e, depois, invisíveis por encanto (*Bruna*, CG); é o prédio-prisão onde os antagonistas se encerram emparedados (*A armadilha*, CG); é a construção que foge ao controle do engenheiro, numa alegoria da obra em progresso indo além da vida de seu construtor (*O edifício*, PZ), dele se alienando, assim como se aliena dos operários irracionalmente impelidos ao trabalho; é a cadeia onde se vêm arrojados, como bodes expiatórios, os pesquisadores e os revolucionários (*A cidade*, PZ, e *Botão-de-rosa*, CO); são os hotéis onde vivem os banidos do próprio lar ou os apenas itinerantes (*Epidólia*, *Aglaiá*, *O convidado*, *Botão-de-rosa*, todos em CO). Trata-se também do apartamento alugado em edifício recém-construído (*O bloqueio*, CO) e o refeitório distópico onde se debate Jadon de *Os comensais* (CO).

Também teremos exemplos da casa indefinida, a residência sem identificação ou porque nela mora o outro transformado em neutro outrem, ou porque nela o herói não consegue reconhecer-se. No primeiro caso estariam as casas referidas em *D. José não era* (CG) e em *O homem do boné cinzento*; no segundo, a casa descrita em *Os três nomes de Godofredo*, onde o herói dificilmente se situa em espaços provavelmente seus, pois ali recorda a prática de trágicas experiências.

Espaços trágicos, poderíamos afirmar da maior parte dos recintos e lugares habitados e percorridos pelas personagens de Murilo Rubião. Melhor diríamos “espaços infernais”, lugares de violação pelo outro ou ainda, de sofrimento e de tortura. Sítios de dispersão da individualidade resumem-se na imagem da cidade caótica, alguma desmesurada e inabitável como a grande cidade formada de três cidades (Capital, Natércia e Pirópolis), onde o objeto da busca heróica se perde para sempre (*Epidólia*, CO); outra, indesejada, como aquela onde gira tortuoso e desesperado o pobre Pererico (*A fila*, CO).

Todavia, a imagem infernal e sintetizadora de todos esses locais de vertigem e sofrimento, é a do labirinto, presente, em maior ou menor grau, como motivo domi-

nante ou secundário, em contos muito diversos entre si: *A lua* e *A armadilha* (CG), *A cidade* (PZ), *A fila*, *O convidado*, *O bloqueio* e *Os comensais* (CO). Geralmente, nos espaços aí representados, o herói realiza uma demanda difícil, levado pela sedução do objeto que busca (*A lua*, *A cidade*, *O convidado*, *Os comensais*) ou também pelo mistério que o instiga à revelação. A demanda pode ser ainda função secreta (*A fila*). Há um conto em que o labirinto praticamente se inverte, sendo o herói buscado pelos espaços que se estreitam (*O bloqueio*). Há outro em que a demanda e a espera se conciliam tensamente (*A armadilha*).

Espaço organizado pela superposição de planos circulares e retangulares, congregando o idêntico e o diferente, o conhecido e o estranho, a repetição e a progressividade infinita, o labirinto seduz e confunde, atrai e desnor-teia. Nele, as personagens reconhecem as partes, não conseguindo, porém, remetê-las ao todo. Lugar exaustivo parece preservar, em seu centro incógnito e buscado, um objeto revelador que, no entanto, pode espelhar o próprio peregrino que o percorre.

Para delinear-lo, Murilo Rubião se vale de vários meios expressivos, além dos *mythoi* da demanda e da espera.

Em *A cidade*, por exemplo, começa por destacar o isolamento da personagem principal num trem vazio que pára indefinidamente numa estação desconhecida, próxima a um morro onde casinhas brancas e vazias se dispõem assimétricas. Depois vêm as íngremes ladeiras, a escalada cansativa, as casas fechadas e o descortino da estranha cidade, para a qual o herói desce desconhecido e ignorante, até ser encerrado, preso, numa cadeia, condenando-se à repetição da mesma pergunta: “Alguém fez hoje alguma pergunta?” (PZ, p. 51).

De outra ordem, o labirinto projetado para o conto *A lua* (CG) mostra-se no traçado de ruas escuras, nos movimentos indecisos da personagem perseguida que obriga o herói a avanços e recuos, na reiteração, meses e meses, dos mesmos caminhos; no percurso invariável, apesar da aparente falta de rumo, e, mesmo, na mudança repentina do itinerário.

A armadilha nos sugere o caminhar por longa escada através de dez pavimentos, coloca-nos a andar por comprido corredor coberto de sujeira e dando para salas fechadas e vazias, mostra-nos uma saleta escura que se vai estreitando por meio de ação de biombos e de portas que fecham o caminho de saída para a personagem que se vê diante de janelas vedadas por telas de aço.

Umbrais devidamente defendidos por guardiães, pátio, fila que torna cada vez mais distante o centro procurado, escadas de ferro, múltiplas portas, salas e saletas, ante-salas, vários corredores, alguns deles extensos, toda essa organização labiríntica de uma fábrica e seus arredores desorienta o herói de *A fila*. Caminhos que retornam, vastos salões, corredores estreitos, estreitas passagens formadas por sebes de ficus, muros, cercas de arame farpado, jardins intermináveis, sendas entre matagais, picadas que permitem avanços mas obrigam a retrocessos, declives, a necessidade de guias, sítios interditos e passagens abertas compõem o espaço de torvelinho e estonte-

amento em que se envereda José Alferes (*O convidado*). No refeitório que lembra as organizações utópicas de Harmonia e de Icária, o labirinto se forma a partir do instante quando, por um pressentimento repentino, o personagem se percebe encerrado num mundo onde todos perderam a identidade. Quer escapar desse lugar em que tivera até então a liberdade e a compulsão de entrar e sair. Entretanto, as saídas vão-se fechando. Deixo as citações falarem por si nessa história em que fica evidente a alegoria sobre o sentimento do absurdo da existência, sobre a inautenticidade e a reificação e sobre a consciência problemática de nossa contingência:

Rapidamente ganhou o corredor, rumo à porta principal. Verificou, com certa surpresa, que, no lugar onde a porta deveria estar, uma parede lisa vedava-lhe a passagem. Retrocedeu célere, julgando que possivelmente se desorientara. Também não a encontrou do lado oposto. Retornou várias vezes ao ponto de partida e tinha a impressão de que não saíra do lugar. Indo e vindo, gastou excessiva energia antes de lembrar-se do refeitório. Lá encontraria uma saída para os fundos do prédio. Agora era o salão que ele não achava. Ia crescendo a sua inquietação e, sentindo-se encurralado, buscava uma janela, uma abertura qualquer que o levasse à rua. Nada, além do corredor. Nem reparou que a iluminação decaía e poucas lâmpadas acesas. O suor escorria-lhe pela testa, mas Jadon perseverava na inútil tentativa de fugir daquele recinto (CO, p. 123-4).

Como nos contos mitológicos, o herói acaba se empurrando para o centro que o seduziu e que praticamente o suga, ou, se quisermos, para o centro que vai assimilá-lo. No conto tal centro será a mesa de refeições onde fica só, inautêntico, perdida a identidade, apenas o reflexo. Conforme lemos:

Diante do espelho da saleta tentou ainda lembrar-se de algo momentaneamente esquecido. Desistiu e contemplou, com vaidade, o belo rosto nele refletido. Alisava os cabelos, sorrindo para os vinte anos que a sua face mostrava. Ao lembrar-se que poderia estar atrasado para o almoço, apressou-se 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. Estava só na sala imensa (CO, p. 124).

Se terminássemos aqui, fecharíamos o círculo que o labirinto sugere e ao mesmo tempo complica. Mas não resistimos, como acontece nos labirintos, a um retorno, um retorno que nos faz sair do universo de Murilo Rubião e enlaçá-lo com o de dois outros escritores. O retorno diz respeito ao motivo do espaço invadido, motivo constante na obra do autor mineiro, conforme pudemos comprovar com este trabalho. Tal motivo se apresenta de modo singular em *O homem do boné cinzento* (CG), onde o espaço invadido é a rua.

Os outros dois contos são *A Usina Atrás do Morro* de José J. Veiga (*Os Cavalinhos de Platiplanto*), onde temos como espaço invadido, a cidade, e *La casa tomada* de Julio Cortazar (*Bestiario*), onde o espaço invadido é a casa. Insinuo apenas as comparações que podem ser desenvolvidas em estudos mais extensos e profundos, que poderiam incluir textos de Jorge Luis Borges.

A casa vem descrita minuciosamente no conto de Julio Cortazar; de certo modo a cidade pacata recordada pelo narrador de *A Usina Atrás do Morro* também se visualiza bem como lugar de sossego no seu início e na sua história precedente à invasão. A rua, no conto de Murilo Rubião, se delineia em rápidos traços. No texto de Cortazar, a casa é o lugar da vivência e da memória familiar, que os dois irmãos abandonam pouco a pouco, apossados pela presença misteriosa e ameaçadora de ruídos que avançam cômodo por cômodo; no texto de José J. Veiga, a cidade compõe-se da convivência e da memória coletiva, resume a casa e recorda o paraíso, que os habitantes vão abandonando por medo ou pela violência mortífera, quando não vão substituindo em lugar infernal; no texto de Murilo Rubião, a rua também passa de lugar sossegado a intranquilo, mas nela se situa o confronto entre o indivíduo e o seu outro, ao mesmo tempo inferno consumidor e suporte existencial da identidade. Várias alegorias são possíveis, portanto, na construção imaginada desses espaços invadidos; num caso temos a impressão de estar diante de uma história da substituição dos valores da vida patriarcal e agrária, conservadoramente cultivados na cidade, pelos valores da vida industrial e urbana; noutro caso, parece-nos formar-se, paralelamente ao texto lido, a história de invasões multinacionais ou a da substituição de uma sociedade de comunhão por outra de reificação; no terceiro, teríamos a encarnação da temática existencialista que envolve as relações de identidade e alteridade, a objetividade do sujeito e a subjetividade do objeto. Nos três, sente-se a fascinação exercida pelo outro que, ao invadir espaços, os torna estranhos e os reinventa, dependendo do ser que lá está; finalmente, nos três, cada qual com soluções diferentes, a transfiguração do irracional, esse invasor contemporâneo de nosso pensamento.

PERIODICALLY UNATTENDED KNOWN, BUT STRANGERS: BODY, HOME, STREET, LABYRINTHS IN RUBIÃO, CORTÁZAR AND J. VEIGA

Abstract: this article is about the representation of space in the light of the contributions of the phenomenological aesthetics, having as its object the tales of Murilo Mayo Clinic and performing brief comparative approaches with a tale of Julio Cortázar and another of Joseph J. Veiga. Privilege is the images of the human body as spatial reference mutable, point of dynamic relationship of the self with the other, a reflection of the identity and alterity, as well as the images of the house, on the street and the city, is as extensions of the human person, is as abnormal environments with bonds descriptive identified with the literary tradition or opposite to that and with early visions of contemporary post-modern.

Keywords: *Modern Tale. Strangeness. Fragmentation. Irrationality. Representation.*

Notas

- 1 “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no há mucho tiempo que vivia um hidalgo de los de lanza em astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” (CERVANTES SAAVEDRA, 1966, p. 197).
- 2 Na tradução feita por Silva Ramos: “Chamai-me Ismael. Faz alguns anos – não importa quantos, precisamente – tendo na bolsa escasso ou nenhum dinheiro e nada que particularmente me interessasse em terra, achei que devia velejar um pouco e ver a parte aquosa do mundo” (MELVILLE, 1972, p. 25).
- 3 Na tradução de Herbert Caro: “Azuladas, leves, movidas por uma branda, quase imperceptível brisa contrária, as ondas do Adriático haviam fluído ao encontro da armada imperial, quando esta, à esquerda das baixas colinas da costa calabresa, que aos poucos se avizinhavam, dirigia-se ao porto de Brundísio, e neste momento em que a solidão do mar, ensolarada e todavia prenunciadora de morte, convertia-se na plácida alegria de atividades humanas, neste momento em que as águas suavemente abrilhantadas pela proximidade de existências e moradas dos homens povoaram-se de navios de toda espécie, alguns que, tal e qual a frota, buscavam o porto e outros que dele acabavam de sair, nesse momento em que os barcos pescadores de velas pardas já abandonavam em toda parte os protetores molhezinhos de um sem-número de aldeias e lugarejos, ao longo da beira irrigada de branca espuma, a fim de se encaminharem ao apanho noturno, o mar tornara-se liso, quase como um espelho” (BROCH, 1982, p. 23).
- 4 “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite” (ANDRADE, 1978, p. 7).
- 5 “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota em que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces uma aldea de veinte casas de barro y cañabrava construídas a la orilla de um río de águas diáfanas que se precipitaban por um lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos” (MARQUEZ, 1969, p. 9).
- 6 Valho-me, a partir de agora, durante este artigo inteiro, de contribuições fenomenológicas dadas por Bachelard (1998) e Merleau-Ponty (2004).
- 7 Usaremos as seguintes siglas para as citações de textos de Murilo Rubião: CO (*O convidado*, 1974), PZ (*O Pirotécnico Zacarias*, 1977), e CG (*A casa do girassol vermelho*, 1978).

- 8 Há semelhanças deste conto com o do cubano Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla* (CARPENTIER, 1987, p. 9-25).
- 9 Uso o termo “performatividade” no mesmo sentido com que Luigi Pareyson usa “formativtà”, para explicar sua teoria do processo artístico: “Questa teoria è quella della distinzione-unità di forma formante e di forma formata, per cui l’opera stessa, prima ancora di esistere come formata, agisce come formante a guidare il processo della sua formazione, senza tuttavia che si possa dire che la forma formante sia qualcosa di diverso dalla forma formata, perché anzi sono assolutamente la stessa cosa” (PAREYSON, 1966, p. 110).
- 10 Refiro-me aqui às seguintes narrativas de *Corpo de Baile* em que esse *topos* se faz presente: *A estória de Lélío e Lina*, que Guimarães Rosa classifica como “romance”, e *Campo Geral*, que ele classifica como “poema”. As tópicas “O menino e o ancião” e “A anciã e a menina” foram tratados por Curtius em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (CURTIUS, 1957, p. 102-10).
- 11 Sobre a floresta mista e o lugar ameno, ver “A paisagem ideal” (CURTIUS, 1957, p. 190-209). Os motivos bucólicos encontram-se estudados, inclusive com a mostra de suas contradições, em *Formação da Literatura Brasileira* (CÂNDIDO, 1964, v. I).

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: M. Fontes, 1998.
- BROCH, Hermann. *A morte de Virgílio*. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira momentos decisivos*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1964. V. II.
- CARPENTIER, Alejo. *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*. 11. ed. Madrid. Aguilar, 1966.
- CORTAZAR, Julio. *Bestiario*. 18. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- MARQUEZ, Gabriel García. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick ou a baleia*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1972. (Os Imortais da Literatura Universal, n. 43).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di Estetica*. Milano: U. Mursia & C., 1966.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

_____. *No Urubuquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio, 1965.

RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. São Paulo: Quíron, 1974.

_____. *O Pirotecnico Zacarias*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1977.

_____. *A Casa do Girassol Vermelho*. São Paulo: Ática, 1978.

VEIGA, José J. *Os cavalinhos de platiplanto*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

* Recebido em: 05.03.2010.

Aprovado em: 22.03.2010.

** Doutor em Letras (Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) e Livre-Docente em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de São José do Rio Preto. Docente do Programa de Mestrado em Letras da UNESP, São José do Rio Preto, onde é Professor Voluntário como Titular Aposentado. Autor de *Análise Literária – Orientações Estilísticas (Criar Edições)*, *Os Bárbaros Submetidos (Editora Arte & Ciência)* e co-autor de *Conto Brasileiro: Quatro Leituras (Vozes)*, *Poesia e Música (Perspectiva)*, *Literaturas de Língua Portuguesa – 2 – Brasil (Editora Arte & Ciência)*, *O cineasta e a margem do rio imaginário (Editora Arte & Ciência)* entre outros livros.