

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Maria Carolina Lins Reginato Lazzarini

Da palavra à imagem: o jogo mimético do brincar no conto
“Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2019

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Maria Carolina Lins Reginato Lazzarini

Da palavra à imagem: o jogo mimético do brincar no conto
“Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Elizabeth Cardoso.

São Paulo
2019

Banca Examinadora

DEDICATÓRIA

Aos meus avós, é claro.

AGRADECIMENTOS

Meu coração se enche de gratidão quando penso no suporte, cooperação e paciência de todos que estiveram ao meu lado nesses anos de mestrado. Travei uma épica batalha, precisei estar presente, de corpo e alma, em dois mundos que eu considerava distintos: a escola e a universidade (em uma pós-graduação). Descobri, ao longo do percurso, em meio a cores e sonhos, que esses dois mundos poderiam se unir. Do resultado dessa união, depois de presenciar uma aluna me dando o lindo exemplo do que era a capacidade mimética, surgiu a ideia e, posteriormente, o desenvolvimento dessa dissertação, que, para mim, é muito mais um exercício de amor do que qualquer outra coisa. Nada é feito sem amor, sem paixão. Minha crítica é unicamente voltada àqueles que, diante da assombrosa realidade do mundo, não enxergam nas entrelinhas da vida a simplicidade que é amar – e amar é sonhar. Sendo assim, minha sincera gratidão segue nas modestas linhas abaixo:

Aos meus pais, Wagner, Melissa e Érico (*in memoriam*), que seguraram as minhas mãos e caminharam ao meu lado nesse longo percurso;

À minha Maria Luiza, pela graça de sua existência;

Aos meus avós, Dante e Francisca, que são poesias nas estrelas;

À minha família, base segura e sólida, almas afins de evoluir;

Aos meus amigos, que são muitos (sintam-se amados), fontes de inspiração;

À minha orientadora, que acreditou em mim e na força do meu trabalho desde meados de 2015;

Aos meus amigos e colegas de mestrado (Fernanda, meu amor por você e por nossa brincante “taverninha”), que serão eternos presentes;

À minha aluna Gabriela, que, tão pequena, com seus olhos infinitos, foi inspiração deste trabalho;

À minha equipe de trabalho, todas pelas quais passei – em especial, essa última, que esteve ao meu lado em todos os momentos finais;

Ao meu querido amigo e mentor, que gentilmente coloca sua mão sob meu ombro nos mais diversos momentos;

À América Latina, por essa cultura rica, *multiracial*, colorida e, acima de tudo, mágica;

Ao Gabriel García Márquez, que me mostrou o caminho para a palavra numa biblioteca em Vicenza (Itália). Somos reféns dos nossos sonhos. A solidão é uma palavra acompanhada de muitas outras, nem tão solitária assim. Você vive em mim e eu para te contar. Obrigada pelo labirinto de sua narrativa caribenha, pela qual encontrei-me com Rubião. Encontramo-nos todos...

Eu vivo a vida como se fossem as páginas de um livro inacabado. Cada palavra é articulada, cada digressão é cuidadosamente desarmônica e, ainda assim, perfeitamente cabível. Eu gosto mesmo é dos nós na minha cabeça. Meu pulsar pela palavra vem das sensações provocadas por uma mágica linha. Sinto que meu peito é abrigo de um bando de borboletas tropicalmente coloridas pelo dourado do sol. Eu sinto é com as cores da alma e com a eufórica memória de quando era criança e sonhava em voar.

(A autora)

LAZZARINI, Maria Carolina Lins Reginato. **Da palavra à imagem: o jogo mimético do brincar no conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2019. 139p.

RESUMO

O presente trabalho propõe ler e interpretar o conto “Teleco, o coelhinho” (1965/2016), de Murilo Rubião, apoiando-se no realismo mágico e no jogo das semelhanças não-sensíveis, com vistas a identificar o brincar em sua capacidade mimética, tendo como eixo principal a metamorfose da personagem que dá nome ao conto e (des)encanta o narrador. Com o objetivo de ampliar a leitura da obra em questão, ao associá-la com perspectivas não frequentes na fortuna crítica do autor brasileiro, são elencados os seguintes aportes teóricos: *A literatura do maravilhoso* (1987), de Alejo Carpentier, o ensaio “As imagens do realismo mágico” (2004), de Karl Erik Schollhammer, e *O realismo maravilhoso* (2017), de Irlmar Chiampi, para delinear o conceito de realismo mágico e suas variáveis; já os ensaios “Doutrina das semelhanças” (1933/2012), “Brinquedo e Brincadeira” (1928/2012) e “História Cultural do Brinquedo” (1928/2012), do filósofo Walter Benjamin, embasam nossa reflexão sobre o conceito da produção de semelhanças não-sensíveis, sendo corroborados pelos escritos “Mímesis e infância: observações acerca da educação a partir de Walter Benjamin” (2009), de Anita Helena Schlesener, e “A criança no limiar do labirinto” (2013), de Jeanne Marie Gagnebin. A partir desses estudos, espera-se compreender os procedimentos artísticos empregados na construção da metamorfose da personagem como essência do brincar em “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, bem como levantar discussões acerca do brincar como um possível constituinte narrativo no conto.

Palavras-chave: Murilo Rubião. Contos. Teleco, o coelhinho. Realismo Mágico. Brincar.

LAZZARINI, Maria Carolina Lins Reginato. **From the word to image: the mimetic game of playing in Murilo Rubião's tale "Teleco, o coelhinho"**. Master's Dissertation. Postgraduate Programme in Literature and Literary Criticism. Pontifical Catholic University of São Paulo, SP, Brazil, 2019. 139p.

ABSTRACT

The present study proposes to read and interpret Murilo Rubião's tale "Teleco, o coelhinho" (1965/2016), relying on the magical realism and in the game of nonsensuous similarity, aiming to identify the play in its mimetic capacity, having as main axis the character's metamorphosis that gives name to the story and (non)enchants the narrator. In order to broaden up the reading of the work in question, by associating it with non-frequent perspectives in the critical fortune of the Brazilian author, the following theoretical contributions are listed: *A literatura do maravilhoso* (1987), by Alejo Carpentier, Karl Erik Schollhammer's essay "As imagens do realismo mágico" (2004), and *O realismo maravilhoso* (2017), by Irlmar Chiampi, to delineate the concept of magical realism and its variables; Walter Benjamin's essays "Doctrine of the Similar" (1933/2012), "Toys and Play" (1928/2012), and "The Cultural History of Toys" (1928/2012) support our reflection on the concept of production of nonsensuous similarities, being corroborated by the writings of Anita Helena Schlesener, "Mímesis e infância: observações acerca da educação a partir de Walter Benjamin" (2009), and Jeanne Marie Gagnebin's, "A criança no limiar do labirinto" (2013). From these studies, it is expected to understand the artistic procedures used in the construction of the character's metamorphosis as the essence of playing in Murilo Rubião's "Teleco, o coelhinho", as well as to raise a collaborative discussion about playing as a possible narrative constituent to the tale.

Keywords: Murilo Rubião. Tales. Teleco, o coelhinho. Magical Realism. Play.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Contracapa e capa de “Teleco, o coelhinho”	98
Figura 2 – Folhas de guarda de “Teleco, o coelhinho”	98
Figura 3 – “Teleco, o coelhinho” (p. 7)	99
Figura 4 – Mar, banco e pombo/ “Teleco, o coelhinho” (pp. 8-9)	100
Figura 5 – Encontro do homem com Teleco/ “Teleco, o coelhinho” (p. 11)	100
Figura 6 – Teleco e pernas do homem/ “Teleco, o coelhinho” (pp. 24-25)	101
Figura 7 – Teleco escovando os dentes/ “Teleco, o coelhinho” (p. 26)	102
Figura 8 – Teleco e Tereza dançando/ “Teleco, o coelhinho” (p. 31)	102
Figura 9 – Homem de costas/ “Teleco, o coelhinho”, contracapa e orelha	103
Figura 10 – Homem e maquina de escrever/ “Teleco, o coelhinho” (p. 34)	103
Figura 11 – “El papa que grita”/ Francis Bacon	105
Figura 12 – Homem, Teleco e poltrona/ “Teleco, o coelhinho” (p. 39)	105
Figura 13 – “Doente” em processo de transformação/ “Teleco, o coelhinho” (p. 36) ...	106
Figura 14 – Cidade/ “Teleco, o coelhinho” (pp. 40-41)	106
Figura 15 – Criança/ “Teleco, o coelhinho” (p. 42)	107
Figura 16 – Canguru/ “Teleco, o coelhinho” (p. 21)	108
Figura 17 – Girafa e homem/ “Teleco, o coelhinho” (p. 17)	108
Figura 18 – Coelho/ “Teleco, o coelhinho”, folha de guarda	108
Figura 19 – Homem e canguru/ “Teleco, o coelhinho” (p. 33)	109
Figura 20 – Murilo Rubião/ Foto: internet	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – REINOS DAS SEMELHANÇAS: REALISMO MÁGICO, LINGUAGEM E BRINCADEIRA	17
1.1. Realismo mágico: configurações de um conceito.....	17
1.2. O jogo das semelhanças	29
CAPÍTULO 2 – MURILO RUBIÃO: BRINCAR E CONTAR	38
2.1. Vida e obra.....	38
2.2. Fortuna crítica	48
2.3. A essência mágica do brincar nos contos de Murilo Rubião	50
2.3.1. “O pirotécnico Zacarias”	52
2.3.2. “O ex-mágico da Taberna Minhota”	54
2.3.3. “Alfredo”	57
2.3.4. “O homem do boné invisível”	60
2.3.5. “Os dragões”	61
2.3.6. “D. José não era”	63
CAPÍTULO 3 – TELECO: BRINQUEDO E BRINCADEIRA	66
3.1. Sobre Teleco.....	66
3.2. O conto	67
3.3. A metamorfose como essência do jogo mimético	69
3.3.1. Ecos bíblicos	76
3.3.2. Fábulas de Teleco, o animal	79
3.3.3. O narrador sem face	84
3.4. A presença do universo infantil e a mágica do circo em Teleco.....	89
CAPÍTULO 4 – METAMORFOSES DE TELECO: ILUSTRAÇÕES	95
4.1. Teleco em cores	97
4.2. Metamorfoses	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	115
APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA POR ODILON MORAES	120
ANEXO A – O EDIFÍCIO, DE MURILO RUBIÃO, ILUSTRADO POR NELSON CRUZ	127
ANEXO B – BÁRBARA, DE MURILO RUBIÃO, ILUSTRADO POR MARILDA CASTANHA	128
ANEXO C – O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA, DE MURILO RUBIÃO, ILUSTRADO POR ANA RAQUEL.....	129
ANEXO D – CONTO “TELECO, O COELHINHO”, DE MURILO RUBIÃO	130

INTRODUÇÃO

O *realismo mágico*, gênero atribuído à pintura pós-expressionista do entre-guerras, surgiu em meados da década de 1920 nos escritos do historiador de arte Franz Roh. O pesquisador alemão via o realismo mágico como um conteúdo artístico de expressão serena, racional e controlada, com uma descrição minuciosa de detalhes. Para Roh (*apud* SCHOLLHAMMER, 2004), a arte do realismo mágico era capaz de capturar a profundidade do objeto baseada no afastamento da individualidade do artista, prevalecendo uma distância ou um recuo da realidade vivida, o que garantia sua constituição em torno de um mundo “alienado” e “exterior”. Nas palavras de Schollhammer (2004, p. 124): “Roh define o realismo ‘mágico’ como aquilo que emerge do cotidiano em contraste com o ‘místico’.”

Os apontamentos de Roh foram muito importantes para a literatura, despontando diante dos escritores – em especial, os latino-americanos –, os quais passaram a construir uma narrativa que abraçava a realidade e a mística das regiões que habitavam. Posteriormente, o cubano Alejo Carpentier (1987), um dos maiores vanguardistas do gênero, deu amplitude aos estudos do realismo mágico e o traduziu como *real maravilhoso*, em uma tentativa de garantir autenticidade cultural ao continente latino-americano. Dessa maneira, ao realismo mágico foi atribuída a característica principal daquilo que transcende a esfera do real e que, no presente trabalho, é visto como muito próximo ao que reside em uma *semelhança não-sensível*, segundo o alemão Walter Benjamin (2012), ou seja, algo que não é visível aos olhos, mas que existe em sua improbabilidade, na esfera da sensibilidade que só a arte é capaz de produzir.

Na perspectiva de Benjamin (2012), a produção de semelhanças encontrou no homem sua realização máxima, especialmente no que diz respeito à linguagem – fenômeno que define e determina. Na literatura, a produção de semelhanças é fértil no que diz respeito às dobras do impossível, que constrói ao passo que desafia as esferas do real, as percepções padronizadas e os limites sociais. A esta fertilidade associa-se o imaginário, que é possibilidade de renovação da palavra, da imagem e da arte. Na constituição daquilo que é não-sensível, a capacidade mimética se torna o procedimento de expressão artística mais apropriado para essa produção. Essa capacidade é a fonte que banha a esfera do não-sensível, lugar onde é possível

e elevar as percepções e firmar o que chamamos de arte. É nesse lugar também que, no pensamento benjaminiano, a capacidade de o homem perceber semelhanças se torna possível, uma vez que essa capacidade está intimamente ligada a um instante decisivo e relacionada a uma atividade temporal, onde a semelhança é justamente o aspecto não-sensível que apresenta uma relação de conformidade no *aqui-agora*.

As semelhanças não-sensíveis já estavam postas quando Roh (*apud* SCHOLLHAMMER, 2004) sugeriu sua definição de realismo mágico nas artes plásticas, e o mesmo sucedeu com Carpentier (1987) em sua proposta de amplitude da dimensão literária com o real maravilhoso. Dessa maneira, o *mágico maravilhoso*, se assim podemos nomeá-lo, é passível de transformar aquilo que só a arte oferece: a possibilidade de alcançar essa zona (im)possível, não visível, da imagem e da palavra.

É nesse horizonte, do realismo mágico e das semelhanças não-sensíveis, que o presente trabalho se propõe a uma leitura crítico-interpretativa do conto “Teleco, o coelhinho” (1965/2016)¹, do brasileiro Murilo Rubião (1916-1991). A porta de entrada para a nossa análise é a posição do brincar, conectada à capacidade mimética e às semelhanças não-sensíveis, tendo como eixo principal a metamorfose da personagem que dá nome ao conto e (des)encanta o narrador.

Nascido em Minas Gerais, na cidade de Silvestre Ferraz – hoje Carmo de Minas –, Murilo Eugênio Rubião foi um contista de poucos contos. No entanto, o quantitativo de sua produção não o afasta, em absoluto, da grande influência qualitativa exercida na Literatura Brasileira. Sua primeira publicação foi a coletânea de contos *O Ex-mágico* (1947), cujas primeiras críticas são, de acordo com Ricardo Iannace (2016, p. 22), “unâimes ao reconhecer [...] a habilidade de um contista ocupado com um gênero, à época, infértil na literatura brasileira: o fantástico”. Para ler o intrincado trabalho de Murilo Rubião é necessário estar empunhado de uma lupa para observar de perto os detalhes mágicos escondidos nas entrelinhas.

O conto “Teleco, o coelhinho”, *corpus* desta pesquisa, foi publicado em quatro ocasiões, nos seguintes títulos: *Os dragões e outros contos* (1965); *O pirotécnico Zacarias* (1974); *Murilo Rubião: Literatura comentada* (1982) – tratando-se de uma

¹ As datas apresentadas desta maneira, no decorrer da dissertação, referem-se ao ano de publicação original do(s) conto(s) e ao ano da edição utilizada no presente trabalho, respectivamente.

seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico, bem como exercícios por Jorge Schwartz; e *O homem do boné cinzento e outras histórias* (1990). O conto traz a história de um monótono homem já acostumado com a sensatez da maturidade, até que certo dia encontra um ser que muda sua rotina por completo: o coelho Teleco. A personagem “fabular” confere ao protagonista uma nova perspectiva do que é experienciar a vida, retirando-o da zona de conforto na qual se encontrava, por meio de constantes metamorfoses. O homem, que passa a morar com um animal em constante transformação, vive a instabilidade de uma vida a dois repleta de mutações. A rotina das personagens, diante das metamorfoses de Teleco, confere à narrativa um caráter mágico/fantástico.

Aqui, diante do desafio de interpretar criticamente o conto, levantamos a hipótese de que o paralelismo entre o jogo de semelhanças das metamorfoses e o brincar benjaminiano lançam luz e ampliam a leitura do conto, que tem sido atrelada, essencialmente, ao realismo mágico. Não há, de nossa parte, qualquer intenção em negar essa última proximidade: procuramos apenas ampliá-la. O brincar, que ocupa as reflexões de Walter Benjamin (2012), ecoa na criança e no seu modo singular de se divertir ao estabelecer relações de semelhanças sem fim e sem regras. Em nossa perspectiva, o rastro da criança é apontado, no conto, especialmente, nas dobras do brincar e do pensar mimético. Tal caminho interpretativo ao mesmo tempo se apoia, inspira e amplia na versão do conto em livro ilustrado – objeto francamente endereçado à criança. Tratamos, aqui, do livro *Teleco, o coelhinho* (2016), com ilustrações do brasileiro Odilon Moraes. A associação direta com a criança leitora e as ricas imagens produzidas por Moraes – que ressoam as questões levantadas por este trabalho, isto é, o realismo mágico, o brincar e a potência mimética – transformam essa versão numa metamorfose, em leitura visual, do conto e, por isso, interessa-nos sua contribuição à nossa leitura interpretativa.

Em suma, a leitura de “Teleco, o coelhinho” que propomos é resultado de reflexões que partem das seguintes questões: 1) quais as principais características e como estão potencialmente relacionados o realismo mágico, a linguagem, especialmente a poética, e a brincadeira – no escopo de Walter Benjamin?; 2) de que maneira essas relações se dão nos contos de Murilo Rubião?; e, 3) em especial, no conto “Teleco, o coelhinho”? Foram as respostas a essas questões que teceram a análise ora apresentada e organizada da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, abordamos as questões que permeiam as configurações e o desenvolvimento do realismo mágico e do conceito de semelhança não-sensível. A partir do conceito inicialmente proposto por Franz Roh, na década de 1920, passaremos, num primeiro momento, pelas reflexões de Alejo Carpentier na obra *A literatura do maravilhoso* (1987), pelo ensaio de Karl Erik Schollhammer intitulado “As imagens do realismo mágico” (2004), e pela pesquisa de Irlmar Chiampi, *O realismo maravilhoso* (2017), para melhor delinear tal conceito. Num segundo momento, levantamos questões acerca do objeto de estudo de Walter Benjamin no ensaio “Doutrina das semelhanças” (1933/2012), tomando como suporte teórico outros dois textos do pensador germânico, “Brinquedo e Brincadeira” (1928/2012) e “História Cultural do Brinquedo” (1928/2012), para melhor refletir sobre o conceito de produção de semelhanças não-sensíveis, capacidade mimética e linguagem perpassando a criança, a brincadeira e o brincar. E corroborando com a reflexão benjaminiana, apoiamo-nos ainda no estudos de Anita Helena Schlesener, “Mímesis e infância: observações acerca da educação a partir de Walter Benjamin” (2009), e de Jeanne Marie Gagnebin, “A criança no limiar do labirinto” (2013).

No segundo capítulo, abordamos particularidades da vida e obra de Murilo Rubião, aspectos gerais do gênero conto, a fortuna crítica do autor e a questão do brincar e da brincadeira em outros contos do escritor, como: “O pirotécnico Zacarias” (1947), seguido de “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947), “Alfredo” (1947), “O homem do boné cinzento” (1947), “Os dragões” (1953) e “D. José não era” (1953).

No terceiro capítulo, retomamos os conceitos benjaminianos e de realismo mágico a fim de analisar o conto “Teleco, o coelhinho”.

No quarto e último capítulo, apresentamos uma breve análise das ilustrações criadas por Odilon Moraes para o livro *Teleco, o coelhinho* (2016), com base nos estudos críticos de Sophie Van der Linden em *Para ler o livro ilustrado* (2011).

Esperamos que este percurso indique mais um desdobramento possível da incapturável obra de Murilo Rubião, colaborando com a sua fortuna crítica – se não com afirmações, ao menos com visões possíveis.

Entramos, pois, na era da América Latina, primeiro produtor mundial de imaginação criadora, a matéria básica mais rica e necessária do mundo novo, e do qual estes cem quadros de cem pintores visionários podem ser muito mais do que uma mostra: podem ser a grande premonição de um continente ainda sem descobrir [...].

(Gabriel García Márquez, 1990)

CAPÍTULO 1 – REINOS DAS SEMELHANÇAS: REALISMO MÁGICO, LINGUAGEM E BRINCADEIRA

A aproximação do conto “Teleco, o coelhinho” (1965), de Murilo Rubião, com o brincar na presente dissertação acontece em duas esferas: na esfera do realismo mágico e na esfera do jogo das semelhanças não-sensíveis, o que é ocasionado, essencialmente, pela metamorfose. Instâncias em constante relação na contística de Rubião. Para compreender essa aproximação é preciso retornar à nossa hipótese interpretativa: o conto aqui em questão é a expressão do alinhamento do autor ao jogo metafórico, análogo ao brincar benjaminiano, criado pelas inusitadas imagens que o compõem e que o alocam na esfera do realismo mágico. Tal jogo está manifesto na frenética transmutação de Teleco e no mundo improvável criado por Murilo Rubião: lugares constituídos pela percepção do não-visível – lógica própria ao brincar, encarnado na personagem principal do conto, que, além de ecoar a infância, é um brinquedo que brinca. Questões que serão aprofundadas nos capítulos seguintes, quando nos detivermos à análise do conto.

Neste capítulo, em sua primeira metade, coube uma breve revisão histórica do termo *realismo maravilhoso* e suas contrariedades com o *realismo mágico*. A abordagem se justifica por, em primeiro lugar, Murilo Rubião ser constantemente apontado pela crítica especializada como o principal representante do realismo mágico ou fantástico² no Brasil, e, em segundo lugar, pela aproximação que propomos entre os conceitos de *brincar*, *metamorfose* e *realismo maravilhoso*.

Na segunda metade do capítulo, abordaremos as principais ideias de Walter Benjamin sobre as semelhanças e o brincar – considerações preliminares que sustentarão a leitura do literário.

1.1. Realismo mágico: configurações de um conceito

O termo “realismo mágico” foi utilizado, inicialmente, na década de 1920 pelo historiador de arte alemão Franz Roh, quando este passa a nomear de “mágico-realistas” e “pós-expressionistas” as tendências e motivos nas pinturas alemã e

² No decorrer da elaboração deste trabalho, bem como das inúmeras leituras, principalmente, do site oficial de Murilo Rubião, percebemos, nos artigos e nas entrevistas escrituradas, que o realismo mágico e o fantástico foram abordados e identificados, sem maiores especificações ou definições, como sinônimos.

européia do entre-guerras. Esta informação e as demais perspectivas históricas do conceito, desde seu surgimento até sua inserção na literatura hispano-americana, onde foi amplamente disseminado e utilizado, estão no ensaio de Schollhammer “As imagens do realismo mágico” (2004). No referido texto, o autor cita a edição de 1925 do livro de Roh³, além de análises sobre as tendências do período entre-guerras na Alemanha e na Europa, classificando-as como “pós-impressionistas” ou “mágico realistas”. Nas palavras do crítico literário:

É lugar comum dizer que a importância deste trabalho no contexto hispano-americano se deve à tradução parcial para o espanhol feita por Fernando Vela dois anos depois, que apareceu na publicação *Revista de Occidente*, editada por Ortega y Gasset. Na tradução, no entanto, com o título invertido para *Realismo mágico: pós-impressionismo*, existe uma intervenção que marca uma profunda transformação de interpretação do estudo de Roh. A partir desta aparição num veículo intelectual prestigiado, o conceito de realismo mágico – originalmente ligado à pintura contemporânea – começa a aparecer na crítica literária latino-americana [...]. (SCHOLLHAMMER, 2004, pp. 119-120)

Com este movimento de tradução, o realismo mágico aportou na América Latina, lugar marcado por um misticismo original presente na cultura histórica de seus povos. Foi tamanha a importância dos estudos de Roh que inúmeros pesquisadores latino-americanos também postularam o tema, e, dentre eles, o de maior destaque foi o cubano Alejo Carpentier, que fundamentou e configurou novas arestas ao conceito. Segundo Schollhammer (2004, p. 120):

Na interpretação de Carpentier, o conceito do realismo mágico recebeu a tradução de real maravilhoso, que permaneceria na história literária latino-americana. O real maravilhoso era formulado por Carpentier, programaticamente, como parte de um projeto literário dos escritores latino-americanos, que visava a mobilizá-los em torno da articulação de uma autenticidade cultural do continente, redescoberta e resgatada após séculos de colonização.

Carpentier publica, em 1987, após prévio contato com Roh, *A literatura do maravilhoso*, um importante título que aborda o termo num compilado de ensaios cujos temas variam – desde o levantamento histórico sobre consciência política até a literatura, entre outras problemáticas –, dando destaque à ascensão da América Latina como centro dessas pesquisas. Antes desse detalhado trabalho, o cubano introduziu o termo “real maravilhoso” aos seus estudos, distanciando-se do realismo

³ Intitulado originalmente como *Nach Expressionismus (Magischer Realismus)*.

mágico, e postulou o novo termo no prólogo de seu livro *El reino de este mundo* (1949), exaltando as particularidades culturais dos povos latino-americanos e esclarecendo com uma proficuidade poética o que chamava de “maravilhoso”. Segundo Carpentier (1987, p. 123), o que Roh chamava de realismo mágico “era simplesmente uma pintura onde formas reais combinavam-se de uma maneira não condizente com a realidade cotidiana”. Em outros termos, tratava-se de uma curva que configurava o realismo mágico como acontecimentos extraordinários fixados na realidade.

Carpentier dá amplitude ao real maravilhoso quando seu trabalho confere ao termo uma característica de experiência vivida pelo homem, sendo esta a base para o seu verdadeiro entendimento. Segundo o ensaísta cubano:

Isso ficou particularmente evidente para mim durante minha permanência no Haiti, ao me ver em contato cotidiano com algo que poderíamos chamar de real maravilhoso [...] A cada passo encontrava o real maravilhoso. Mas pensava, além disso, que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio único do Haiti, mas sim patrimônio da América inteira, onde ainda não se terminou de estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias. (CARPENTIER, 2009, p. 10)

No decorrer das análises de Carpentier, o real maravilhoso proposto se aproxima do barroco, enfatizando a força criadora de renovação que este último traz em si: “O espírito do barroco pode, pelo contrário, renascer a qualquer momento, e renasce em muitas criações [...] porque é um *espírito* e não um *estilo histórico*” (CARPENTIER, 1987, p. 115, grifos do autor).

No ensaio “O barroco e o real maravilhoso”, Carpentier exalta a América Latina como palco de mutações, vibrações e mestiçagem, e uma vez que o barroco está entrelaçado às suas raízes culturais, afirmando: “O barroco, em contrapartida, manifesta-se onde há transformação, mutação e inovação [...]” (CARPENTIER, 1987, p. 118) e, enquanto mistura, alcança, finalmente, o real maravilhoso proposto. Em um ato valioso para a literatura, Carpentier aponta o que está chamando de “maravilhoso”, destacando que o seu verdadeiro uso perdeu força e ocasionou uma confusão no que diz respeito às definições. Ele nomeou de “maravilhoso” tudo aquilo que é extraordinário e causa admiração, sugerindo, conseqüentemente, que o real maravilhoso seja entendido como sendo especificamente algo belo e bonito. No entanto, o cubano ressalta:

O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feio: é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa às normas estabelecidas é maravilhoso. (CARPENTIER, 1987, p. 122)

Interessa notar que, sendo o insólito o lugar do não habitual, daquilo que causa estranhamento, o conto de Murilo Rubião transita por esta esfera em sua constituição narrativa. O maravilhoso transborda o ordinário quando nos deparamos com as infinitas metamorfoses em “Teleco, o coelhinho” (1965). Nesse conto, o assombroso confronta o maravilhoso quando as insólitas transformações de Teleco reafirmam que “tudo que é insólito é maravilhoso” (CARPENTIER, 1987, p. 122).

Apesar das muitas vertentes do termo, que se consolidaram por diferentes estudos, Carpentier destaca o uso do real maravilhoso como predominante nas línguas hispano-americanas, muito embora o termo realismo mágico tenha sido e, ainda seja, considerado um gênero literário predominante, em especial, da América Latina.

André Breton, escritor, teórico e autor do *Primeiro Manifesto Surrealista*, foi inspiração para Carpentier levantar suas primeiras reflexões sobre o real maravilhoso. Como destaque, ele cita que Breton “não considerava que o maravilhoso fosse admirável por ser belo, mas sim por ser insólito [...]” (CARPENTIER, 1987, p. 124). Nessa esteira, Schollhammer elucida que, para Carpentier, a noção do real maravilhoso

[...] se referia diretamente ao conceito de André Breton, *le merveilleux*, que denominava uma realidade “superior” ligada ao inconsciente humano. Durante sua estadia em Paris, Carpentier colaborou ativamente com o círculo de Breton, cuja influência sobre o ambiente artístico e intelectual latino-americano era enorme. Mas Carpentier relata como descobriu a falência da teoria de Breton, numa viagem de volta ao Caribe, quando se deu conta da potência existente na riqueza cultural do país, superior aos ideais utópicos do “maravilhoso” de Breton, que o escritor francês situava além do realismo convencional, revelado do fundo do inconsciente, através das técnicas artísticas e literárias do surrealismo: escrita automática, colagem, justaposição etc. (SCHOLLHAMMER, 2004, pp. 120-121)

É justamente na diferença entre as propostas de Breton e de Carpentier que reside a explicação do cubano a respeito do termo. Para Breton, em se tratando da pintura surrealista, “tudo que é maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo” (BRETON *apud* CARPENTIER, 1987, p. 124), premeditado e programado para

produzir uma sensação de singularidade, uma vez que o mistério do extraordinário e do belo não se construía nas malhas do cotidiano. O que Breton propôs foi, antes de tudo, uma escolha de elementos insólitos dispostos a criar algo visivelmente bonito, noção à qual Carpentier se referiu como sendo um “mistério fabricado”, ressaltando que, na América Latina, “o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano” (CARPENTIER, 1987, p. 125).

Essas reflexões de Carpentier compuseram, por fim, o real maravilhoso no contexto latino-americano e se encerram com o *boom* da literatura latino-americana. Na concepção de Carpentier, o *boom* é um termo que não define coisa alguma, uma vez que esse evento foi o responsável por reescrever o romance contemporâneo na América e, em especial, na América Latina, por meio de editoras, críticos literários e escritores – dentre eles, Gabriel García Márquez e Vargas Llosa –, que afirmaram e elevaram a narrativa de suas obras falando de América da maneira menos usual possível e de “modo totalmente barroco” (CARPENTIER, 1987, p. 128).

A invocação de Carpentier a respeito do real maravilhoso gira em torno de uma realidade experimental comum, que só pode ser compreendida pela fé, noção esta elaborada ao longo de um prólogo em que conecta o maravilhoso com o real, configurando a América como sendo um “universo de mitos e religiosidade primitivos, capaz, portanto, de efetivar o projeto de poetizar o real maravilhoso” (CHIAMPI, 2017, p. 36). Por fim, o cubano fala do real maravilhoso como material puramente insólito e barroco caracterizado pela realidade americana: “Quanto ao real maravilhoso, precisamos apenas estender as mãos para alcançá-lo. A nossa história contemporânea apresenta todo dia insólitos acontecimentos” (CARPENTIER, 1987, p. 129). Ele ainda ecoava que a América Latina seria o palco clássico de um enorme mundo barroco, a reservar para eles mesmos e para o mundo “extraordinárias surpresas”.

Irlemar Chiampi, no título *O realismo maravilhoso* (2017), inicia sua análise com uma discussão do realismo mágico, que por um longo tempo ficou marcado como característica da literatura hispano-americana, em especial, pelas obras de grandes escritores – dentre eles, Gabriel García Márquez. Chiampi aborda a utilização vertiginosa do termo, principalmente, em decorrência da transformação do romance hispano-americano e, em oposição ao “antigo” romance das décadas de

1920 e 1930, onde predominava a clássica narrativa alheia à imaginação verbal e “incapaz de absorver uma realidade mutante e heterogênea” (CHIAMPI, 2017, p. 20). A pesquisadora brasileira ainda afirma:

A construção de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos 1940 e 1955, gerou o afã de catalogar suas tendências e encaixá-las sob uma denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação narrativa patenteava. Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade. (CHIAMPI, 2017, p. 19)

O “esvaziamento conceitual do realismo mágico”, em contrapartida aos argumentos históricos ou às diversas interpretações do termo, é também abordado pela autora, bem como a descrição do realismo mágico como “onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana” (CHIAMPI, 2017, p.19). Ela acrescenta:

[...] a adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma “nova atitude” do narrador diante do real. Sem penetrar nos mecanismos de construção de um outro verossímil, pela análise dos núcleos de significação da nova narrativa ou pela avaliação objetiva de seus resultados poéticos, **a crítica não pôde ir além do “modo de ver” a realidade**. E esse modo estranho, complexo, esotérico e lúcido, foi identificado genericamente com a “magia”. (CHIAMPI, 2017, p. 21, grifo nosso)

Em seu aporte teórico, Schollhammer (2004) retoma a origem do termo realismo mágico, com Roh, e destaca Carpentier como importante nome na transformação do que era conhecido, até então, como realismo mágico e na divulgação do que seria o real maravilhoso no meio literário. No entanto, com relação à inserção do termo na crítica hispano-americana, Chiampi (2017) destaca que, até onde se tem conhecimento, foi Arturo Uslar Pietri que, em *Letras y hombres de Venezuela* (1948), iniciou as primeiras discussões sobre o realismo mágico tomando como base os contos venezuelanos das décadas de 1930 e 1940, os quais traziam a dominação e as marcas da história constituída através da visão do homem como mistério em meio a fatos realistas, o que seria uma adivinhação ou negação poética da realidade – o que também poderia ser chamado de realismo mágico⁴.

⁴ “Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los dados realistas. Una adivinación poética o

Chiampi aponta que o problema da classificação do realismo mágico na crítica hispano-americana reside na insuficiência metalinguística, em que os “dados” reais seriam considerados “realistas” e na dupla perspectiva da questão:

Dois aspectos são relevantes aqui: a realidade é considerada misteriosa, ou “mágica”, e ao narrador cabe “adivinhá-la”; a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe “negá-la” [...] O primeiro, pelo referente (o “real”), leva o autor a indefinir a realidade; como uma faca de dois gumes, essa operação, em vez de exorcizar o real, o postula como necessário. O segundo, pela atitude do narrador diante do real, conduz o problema para fora do texto, centralizando no ato criador o fundamento conceitual do realismo mágico. (CHIAMPI, 2017, p. 23)

A autora ressalta ainda as raízes históricas do realismo mágico na América Latina, cuja observação paira na dificuldade de se “classificar todos os movimentos literários hispano-americanos, segundo os cânones europeus”⁵ (CHIAMPI, 2017, p. 24). Ela complementa:

O esforço por caracterizar uma tradição americana ininterrupta de literatura “mágica”, leva o autor a conciliar erroneamente o exotismo modernista (de filiação simbolista e parnasiana) com o “mágico” das crônicas, cujo (pseudo) sobrenatural era resultante do deslumbramento dos europeus e das influências do lendário medieval. Esse falso parentesco remete à confusão entre a literatura fantástica e a realista mágica, cujas peculiaridades formais e focos de procedência são distintos. (CHIAMPI, 2017, p. 24)

A vasta crítica e interpretação do maravilhoso, bem como os inúmeros discursos proferidos e elencados brevemente por Chiampi (2017) em seu primeiro capítulo, apresentam-nos a diversidade de uma cultura literária e a fragilidade com a qual pode ser interpretada. As associações e os distanciamentos nos fazem percorrer um caminho inquieto quanto às classificações. É dessa maneira que Chiampi, por meio da análise do romance de Carpentier *El reino de este mundo* (1949), se coloca a explicar⁶:

[...] a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Essa expressão, associada

uno negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico” (PIETRI, 1948 *apud* CHIAMPI, 2017, p. 23).

⁵ Discurso de Angel Flores, citado por Chiampi (2017), proferido na conferência “Magical realism in Spanish American fiction”, Congresso da “Modern Languages Association”, em Nova Iorque, 1954.

⁶ Chiampi (2017) cita que o título *El reino de este mundo* (1949) foi publicado, *a priori*, no jornal *El Nacional de Caracas* no ano de 1948, e faz o adendo de que esse foi o mesmo ano em que o já mencionado Uslar Pietri começou suas discussões acerca do realismo mágico.

amiúde ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada pelo escritor cubano para designar, não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental. (CHIAMPI, 2017, p. 32)

A passagem de seu conhecido prólogo é destacada pela autora como uma “excelente ilustração do programa de Carpentier”, ou seja, sobre a sua proposta teórica do real maravilhoso. Ela pontua:

As razões desse êxito são claras: ali Carpentier propunha a “teoria do real maravilhoso americano”, estabelecia uma verdadeira profissão de fé como escritor e exortava os narradores latino-americanos a se voltarem para o mundo americano, cujo potencial de prodígios, garantia o autor, sobrepujava em muito a fantasia e a imaginação europeias. (CHIAMPI, 2017, p. 32)

A autora destaca os níveis de existência da definição do real maravilhoso, onde “o primeiro é constituído pelo modo de percepção do real pelo sujeito. O segundo pela relação entre a obra narrativa e os constituintes maravilhosos da realidade americana” (CHIAMPI, 2017, p. 33). E se utiliza das palavras do cubano:

[...] o maravilhoso torna-se inequívoco quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação insólita ou singularmente favorável das riquezas inadvertidas da realidade, de uma extensão de escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que leva a um modo de “estado limite”.⁷ (CARPENTIER *apud* CHIAMPI, 2017, p. 33, tradução nossa)

Chiampi eleva e agrega à discussão do real maravilhoso o problema do realismo mágico – termos assiduamente utilizados na performance da narrativa realista-maravilhosa e discutidos pela crítica, em especial, quando se trata de definições de gênero. Ela explica o porquê de o termo realismo mágico, anteriormente utilizado, ter perdido sua funcionalidade na crítica hispano-americana:

Maravilhoso é um termo já consagrado pela Poética, e pelos estudos críticos-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é o termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo ao realismo implicaria ora numa

⁷ No original: “[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual ó singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’.”

teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema). (CHIAMPI, 2017, p. 43)

A magia, conforme definição do dicionário⁸, é a arte ou prática de reproduzir, por meios ocultos, fenômenos que são o que parecem inexplicáveis, aquilo que também envolve encanto e fascínio, ramo quase sempre correlacionado ao ocultismo, que trata de estudos ou ações da influência do sobrenatural. Chiampi (2017, pp. 43-44) complementa sua reflexão dizendo que “magia, em acepção corrente, é a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais”, e estabelece, a partir desse momento, um paralelo entre os povos primitivos e a religião, mitos, ritos, superstições e línguas, configurando suas manifestações e análises críticas, principalmente, pelos vanguardistas da década de 1920, que relacionavam arte e magia. Ela afirma:

Na América, a descoberta de importantes sítios arqueológicos despertou igualmente o interesse dos escritores para a complexidade do sistema filosófico-religioso dos povos pré-colombianos, que se desenvolve dentro da concepção mágica das forças cósmicas. (CHIAMPI, 2017, pp. 44-45)

A valorização da potência da palavra, por esses vanguardistas, tinha como intuito que o fazer poético se associasse aos “princípios mais antigos da magia, presente nas mais diversas cosmogonias dos povos primitivos (e em todos os povos meso-americanos)” (CHIMAPI, 2017, p. 45). A pesquisadora brasileira retoma o dilema da nomeação, na esteira do ensaísta cubano, em que “é necessário procurar na América as coisas que não foram ditas, as palavras que não foram pronunciadas”⁹ (CARPENTIER *apud* CHIAMPI, 2017, p. 46, tradução nossa), e esta eficaz fala produz a complexidade da discussão sobre o realismo mágico – seria como dizer que, por falta de saber nomear, se apontava com o dedo para que se pudesse dar nome às coisas. Nas palavras de Chiampi (2017, p. 46):

O dilema da nomeação das coisas americanas – como fator da constituição de uma linguagem romanesca propriamente hispano-americana, sem perder de vista o real natural e histórico – pode ser vinculado a esse mito americaníssimo e universal da criação mágica do mundo. Carpentier tem se referido constantemente à missão literária de constituir um sistema de

⁸ Definição retirada de: HOUAISS, Antonio. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2010.

⁹ No original: “Hay que buscar en América las cosas que no se han dicho, las palabras que no se han pronunciado.”

referências sígnicas para incorporar à cultura universal tudo o que na América permanece inominado.

Chiampi (2017) deixa claro que os argumentos, com relação à utilização do termo mágico na perspectiva da narrativa, são especificamente motivações exteriores e que “qualquer similaridade entre a arte e a magia, fundamentada na relação gnoseológica sujeito-objeto, não basta para definir uma modalidade de discurso” (CHIAMPI, 2017, p. 47). Sendo assim, somente a definição de magia pela convencionalidade poética verbal de seu uso não é suficiente para uma classificação de gênero narrativo. Ela continua:

À diferença de mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana.

À definição lexical de maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda *ver através* [...] O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e humanas.

Em segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional. (CHIAMPI, 2017, p. 48, grifos da autora)

A magia e a criação poética, de acordo com Chiampi (2017), são fenômenos de alta complexidade e de difícil estruturação em que qualquer paralelo entre ritual mágico e poesia é inoperante. O potencial criador da palavra e “seu desejo de criar ‘magicamente’ um referente pela nomeação se submete irremediavelmente ao código de uma língua emprestada para incorporar o real americano ao repertório ocidental” (CHIAMPI, 2017, pp. 47-48). A explicação anterior marca, de maneira assertiva, e corrobora com as discussões acerca da potencialidade do maravilhoso, que, posto na literatura, chega às estruturas narrativas por meio de um jogo de ricas imagens.

Maravilhoso e fantástico escapam ao convencional quando incorporados por uma cultura em forma de texto, como o é, no caso, a descrição cravada por Carpentier (1987) no real maravilhoso, isto é, como bem pontua ele, uma expressão própria que extrapola, “uma força que se expande para fora”, um movimento próprio, uma vitalidade que rompe seus próprios limites, em que “o real maravilhoso se encontra a cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história” (CARPENTIER, 1987, p. 141).

Muito embora Chiampi (2017) tenha dito que a magia e a poesia fossem ineficientes na narrativa, toda essa atmosfera dos contos tem certo ar místico, algo para além da palavra escrita. Para muitos dos povos americanos, ecoa aquilo que é visceral, que perpassa a pele e penetra a alma. A magia da arte, de fato, é proporcionada pela riqueza, miscigenação e possibilidades, muitas vezes questionáveis de transformação, da cultura local, da constituição geográfica que fortalece as experiências de um povo e amplia os sentidos do que os próprios olhos são capazes de enxergar. Essa é a arte que transcende e fala de corpo e alma.

Qualquer definição que venhamos a consolidar, em nível de nomenclatura, a respeito da narrativa de Murilo Rubião precisa se valer do fluxo pelo universo do insólito, em sua singular capacidade de apresentar, com naturalidade, o maravilhoso no ordinário da vida. Carpentier, no prólogo de *El reino de este mundo* (1949), pontua uma sucessão de fatos extraordinários ocorridos na ilha de São Domingos, “deixando-se que o maravilhoso flua livremente de uma realidade estritamente seguida em todos os seus detalhes” (CARPENTIER, 2009, p. 11).

Assim temos o que, aqui, escolhemos nomear de realismo mágico, que é o maravilhoso, o fantástico e o insólito – ademais, nenhuma dessas categorias contempla plenamente a contística de Murilo Rubião, a qual supre a realidade, causa estranhamento e desestabiliza o leitor a cada ponto final. Por meio da arte, o realismo mágico evoca a força criativa da palavra, em que há a narração de uma experiência ou a impossibilidade do narrar, onde a imagem que age sobre o sujeito tem a função de explicar o conhecido pelo desconhecido, em que as semelhanças não-visíveis se configuram por meio da percepção de um objeto em constante mutação.

O real maravilhoso de Carpentier (1987) e a força criadora de sua proposta, que renasce sempre em diversas criações, promove uma renovação constante, e que é a transformação metamórfica que se expõe no conto “Teleco, o coelhinho” (1965), de Murilo Rubião, onde a inovação das projeções de realidade pelo estranhamento e a força criadora do jogo mimético resultam em um “imaginário moderno e libertador” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 120).

Diante desse imaginário que promove a renovação e frente à potência de transformação da palavra, a arte se configura como o pensamento por meio de imagens, ou seja, é expressa, formada e constituída de semelhanças não-visíveis, é impregnada daquilo que é extra-corpóreo, tal como a capacidade mimética. A arte se dispõe como um modo de projetar o brincar, transformando esse procedimento em expressão artística, contada pela palavra.

A poesia é imagem e a imagem é o objeto. Viktor Chklóvski expõe dois tipos de imagem: a imagem como meio prático de pensar e agrupar objetos e a imagem poética como recurso de acentuar uma impressão. Nas palavras do teórico literário russo: “A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 87). Em outras palavras, a pretensão da arte é estabelecer uma nova percepção do objeto, por meio do processo de singularização. Por isso

[...] para devolver a sensação da vida, para sentir os objetos, para sentir que pedra é pedra, existe o que chamam arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e duração da percepção. (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91)

O constante experimentar é papel fundamental da arte, num objeto que é imutável, que não se pode olhar mais de uma vez, que se automatizou e se distanciou de uma liberdade que é constituída pelo prolongamento da percepção. Segundo Chklóvski (2013, p. 91), “o vir a ser do objeto, o que já ‘veio a ser’ não importa para a arte”, daí a singularização do objeto, que consiste em descrevê-lo pela primeira vez a cada novo olhar – não em nomeá-lo –, onde cada acontecimento é tomado como inédito, configurando um ar exordial à narrativa.

A língua poética é composta por um discurso difícil, elaborado e, muitas vezes, obscuro. Enquanto a linguagem cotidiana (“banal”) desonera a experiência, a

arte garante que a experiência aconteça, o que significa que o artista tem essa autoridade em sua produção. O homem comum, não: ele é desprovido dessa capacidade de explorar o indizível – aspecto que pertence à arte. Assim, numa obra artística, os recursos próprios ao provocar percepções acerca do e no objeto se estendem das palavras ao som. Para Chklóvski (2013, p. 91), esses elementos também são objetos, onde a “vida da obra poética (da obra de arte) estende-se da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao abstrato.” Eis que é próprio da arte dizer o indizível. A arte é potência criadora, onde, no texto literário, a sua função reconhecida é a de gerar incerteza, desconfiança e imprecisão – é expor ao mundo a imagem.

1.2. O jogo das semelhanças

A capacidade de produzir semelhanças encontrou no homem sua realização máxima, especialmente na linguagem, fenômeno que o define, determina e subjetiva. Tal recurso (produzir semelhanças) é solo fértil à literatura, que, nas dobras do impossível, constrói esferas do real desafiando percepções padronizadas e limites sociais. Mesmo que esquecidas ou inconscientes, as semelhanças das semelhanças seguem uma ordem, por vezes, perdida, em que a arte, ao mesmo tempo, evidência, questiona e renova.

Walter Benjamin (2012), no ensaio “Doutrina das Semelhanças” (1933), coloca tais questões de modo agudo e provocativo, deixando ecoar ideias germinais em outros de seus textos, como “Brinquedo e Brincadeira” (1928) e “História Cultural do Brinquedo” (1928), fazendo-nos perceber que, se é o homem quem tem a capacidade máxima de produzir semelhanças, é na infância que essa capacidade alcança seu ápice e patamares irrecuperáveis – salvo pela arte, essa esfera outra na qual, junto com a infância, o jogo das semelhanças se faz no mais alto ponto. Artistas e crianças nos surpreendem com suas proposições inesperadas, revertendo nossas percepções, engendrando novos modos e mundos (im)possíveis.

São esses três textos de Benjamin (2012), juntamente às contribuições de Jeanne Marie Gagnebin e Anita Helena Schlesener, que apoiam a leitura de “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião. Esse encontro (Rubião, Benjamin e criança/brincar) se dá nas teias da metamorfose presente no conto, ecoando e fazendo ecoar a

potência do conceito de semelhança não-sensível, que “são as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência” (BENJAMIN, 2012, p. 118). De modo mais elaborado, nas palavras do filósofo alemão: “É, portanto, a semelhança não-sensível que estabelece não somente a ligação entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e igualmente entre o falado e o escrito” (BENJAMIN, 2012, p. 120).

Nas malhas dessa potência da linguagem, Benjamin (2012, p. 117) indica a faculdade mimética como elemento determinante, argumentando que, na verdade, “talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética.” O crítico literário germânico indica ainda a brincadeira infantil como exemplo potente dessa capacidade, uma vez que a criança se encontra na esfera da semelhança não-sensível, vivendo permeada por um raciocínio mágico, pelo qual

[...] a brincadeira infantil constitui a escola de muitos aspectos dessa faculdade. Para começar, os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também de moinho de vento e trem. (BENJAMIN, 2012, p. 117)

A criança não se limita a imitar padrões normalmente associados ao seu repertório físico e social: ela vai além, ultrapassa o sensível, transforma-se no inesperado pela lógica própria à infância e à arte. A essa faculdade mimética, Benjamin (2012) atribui a capacidade do homem em perceber semelhanças, capacidade que está intimamente ligada a um instante decisivo e relacionada a uma atividade temporal, onde a semelhança é justamente o aspecto não-sensível que apresenta uma relação de conformidade no aqui-agora.

Para melhor se fazer entender, o filósofo exemplifica a astrologia. Um saber que relaciona elementos dispares, distantes e inesperados (estrelas e recém-nascidos), estabelecendo códigos, semelhanças, significados e informações tão próximas do possível na sua impossibilidade, que se fazem escritas, concretizadas, lidas e interpretas em um mapa detentor das redes condutoras das semelhanças não-sensíveis e não mais perceptíveis aos olhos do homem moderno. Para Benjamin (2012, p. 119), a “nossa percepção não mais dispõe daquilo que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano”.

Acrescentando que é a linguagem que “nos aproxima de uma compreensão mais clara da obscuridade ligada ao conceito de semelhança não-sensível” (*idem*). O fluxo da linguagem não nos é dado como uma convenção de signos, mas como comportamento produtor de semelhanças, no qual, de acordo com Benjamin (2012, p. 120), cada palavra, e a língua como um todo, é formada por onomatopeias, estando sua relação “oculta no conceito de semelhança não-sensível.”

As correspondências não-sensíveis não estão postas, não se encontram alocadas em um lugar onde se pode alcançá-las com facilidade, não são visíveis: elas habitam essa zona mágica da linguagem. Nas palavras de Benjamin (2012, p. 121): “Essa dimensão – mágica, se se quiser – da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica.” Às crianças atribuímos esse raciocínio mágico, afinal, elas já habitam essa esfera, não precisam se esforçar para entender, compreender ou definir, por meio da linguagem, essa zona de correspondências que não se pode alcançar. A criança nomeia o mundo por meio da brincadeira e, por isso, Benjamin (2012) se questiona sobre a real utilidade, para a criança, dessa faculdade mimética – respondendo à sua própria pergunta por meio da semelhança não-sensível, principalmente, entre a palavra escrita e a falada.

Nesta perspectiva, podemos dizer que a linguagem é configurada de maneira pura e que ela alcança o nível mágico da semelhança não-sensível, sendo possível apenas porque se leva em consideração, justamente, o não visível – sendo a astrologia, a exemplo de Benjamin (2012), que faz alusão mais coerente ao conceito de semelhança não-sensível. Nas palavras do pensador germânico:

[...] o momento do nascimento, que é o decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, está ligada a um relampejar. Ela passa voando, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório quanto uma constelação de astros. (BENJAMIN, 2012, p. 119)

Isso nos mostra que a semelhança não-sensível se encontra neste espaço entre o que é corpóreo ou não. No caso de um mapa astral, vê-se a disposição dos astros, do sol, da lua e de qual signo foi seu regente, como uma representação gráfica do céu do momento do seu nascimento, e, dessa maneira, o sujeito é capaz de ver o mapa do céu, por meio de uma leitura profana, em que lhe é requerida

apenas a linguagem da explicação das coisas, tal como “o colegial que lê o abecedário”, ao ponto de que as estrelas, ou o céu propriamente dito, configuram a semelhança não-sensível, como elementos extra-corpóreos que são.

Benjamin (2012) oferece uma possibilidade de reconexão com a “doutrina das semelhanças” se pensarmos que a língua nominal perde sua magia na modernidade e com o racionalismo. A leitura está para a mística, assim como a palavra está para mágica e a linguagem está para o transcendental. A experiência precisa falar para todos os sentidos do humano – seja esta criança ou não – e a faculdade mimética pode ser o elo de execução dessa comunicação. Ao que o filósofo afirma:

Hoje podemos ter talvez a esperança de superar o erro profundo segundo o qual o conteúdo representacional do brinquedo determinaria a brincadeira da criança, quando na realidade é o contrário que se verifica. A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em padeiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial. (BENJAMIN, 2012, p. 266)

De modo semelhante, podemos pensar na faculdade mimética atuando no espaço da brincadeira, do brincar, não exclusivo, mas típico na criança, que despreza o brinquedo novo para brincar com a caixa que o embrulhava e que, agora, é um avião, uma cidade, uma fogueira, um amigo. O brinquedo é apenas um objeto inútil, pois, segundo Benjamin (2012, p. 266), “a imitação pertence à brincadeira, e não ao brinquedo” – portanto, pertence à faculdade mimética. Ou seja, sem a percepção de semelhanças não-sensíveis não há brincadeira, nem brinquedo, apenas objetos e ações planejadas por manuais.

O brinquedo, enquanto objeto propriamente dito, afasta o sujeito dos instrumentos imaginativos que configuram a brincadeira, e “quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva” (BENJAMIN, 2012, p. 266). Por meio da percepção das crianças, pode-se observar o sentido do impenetrável, sendo essa percepção construída num universo — “as crianças formam seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande” (BENJAMIN, 2009, p. 104) — mágico à parte, distante do que os olhos adultos podem enxergar.

A criança imersa no raciocínio contínuo sobre o não-sensível, ou não-visível, tem o dom de ver e produzir semelhanças. Sendo assim, ela vive no mágico, no transitório e no metamórfico, fluindo no magnetismo e na hipnose que o instante da

brincadeira oferece ao sujeito. Nosso pensar, aqui, ecoa o que Benjamin postula sobre ninguém ser

mais sóbrio com relação aos materiais que a criança: um simples fragmento de madeira, uma pinha ou uma pedra reúnem na solidez e na simplicidade de sua matéria toda uma plenitude das figuras mais diversas. E ao imaginar para crianças bonecas de bétula ou de palha, berços de vidro, navios de zinco, os adultos estão interpretando à sua moda a sensibilidade infantil. (BENJAMIN, 2012, p. 265)

A criança rompe com esses limites quando, dentro de uma caixa de papelão, cria todo um universo seu, particular – ou quando usa um porta lápis como chapéu, ou galhos como talheres –, vivendo de maneira constante nessa expansão mágica chamada brincadeira. Neste processo de criação, a criança constitui um repertório, adquire conhecimento e linguagem. O adulto vê uma caixa de papelão, a criança vê muito mais: ela vê infinitas possibilidades de nomear o mundo. Nas palavras de Benjamin (2009, p. 82):

Não há dúvida de que brincar sempre significa libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando o pequeno mundo próprio; mas o adulto, que se vê acossado por uma realidade ameaçadora, sem perspectivas de solução, liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada.

O filósofo alemão explica que o mundo perceptivo da criança está marcado por determinados traços que são prévios à sua geração e que o mundo da percepção se confronta com o brinquedo. Segundo Benjamin (2012, p. 268), “mesmo quando não imita os utensílios dos adultos, o brinquedo é uma confrontação – e não tanto da criança com o adulto, como deste com a criança. Não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos às crianças?”

A arte, tal qual a brincadeira, oferece ao humano a capacidade das correspondências. Este é o lugar do realismo mágico, lugar onde a leitura mágica acontece – e esta última só é possível se levado em consideração quando sua consolidação é efetuada em um ambiente de semelhanças não-sensíveis. Ou, como diria Benjamin (2012, p. 121):

É de supor que a faculdade mimética, assim manifesta na atividade de quem escreve, tenha sido altamente significativa para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se

assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências não sensíveis.

As reflexões de Walter Benjamin sobre mimesis e infância são essenciais ao que pontuamos, mais acima, como sendo o mundo das percepções. Partindo desse pressuposto, Anita Helena Schlesener levanta a ideia de que “[...] o conceito de mimesis assume um significado central, como uma capacidade humana que concretiza a nossa inserção no mundo por meio da percepção e da linguagem” (SCHLESENER, 2009, p. 149).

O sujeito, então dotado da capacidade mimética, está apto a produzir semelhanças (e não reproduzir) como na, dita, brincadeira infantil, que Benjamin (2012, p. 117) pontua como sendo a “escola de muitos aspectos dessa faculdade”, na qual a criança, por exemplo, cria e recria, infinitas vezes, “e o faz de modo sempre inteiramente novo, originário, irredutível” (*ibidem*, p. 120). Essa é a utilidade da faculdade mimética para a criança. Por seu turno, Schlesener (2009, p. 150) afirma:

Se a produção por semelhanças pode ser reconhecida na brincadeira infantil é porque a criança estabelece outra relação com o tempo [...] A mimesis é precisamente o processo pelo qual a criança aprende a se acomodar à ordem temporal do adulto: ela começa imitando as ações dos pais, mas essa imitação também é criação, porque imita e inventa, ao mesmo tempo, e constrói sua própria identidade.

A criança é capaz de construir o seu próprio mundo por meio da brincadeira, utilizando-se de diversos elementos, em especial, os que a natureza oferece, conseguindo estruturar a sua linguagem e os seus pensamentos, sendo, assim, a faculdade mimética aquela “que tem expressão no comportamento da criança ao relacionar-se com o mundo e que a faz identificar-se com as coisas ou transformar-se nelas no momento da brincadeira [...]” (SCHLESENER, 2009, p. 153). É brincando que o sujeito eleva a sua percepção, que cria o ambiente para se ler o mundo. A capacidade mimética se firma para o humano como projeção de experiências por meio das quais se identifica, reconhece e descobre o mundo, e as afinidades geradas pelas semelhanças são nada menos do que infinitas brincadeiras ocasionadas por essa capacidade. Ao que Schlesener (2009, p. 152) acrescenta:

Perceber correspondências, assemelhar-se aos objetos, transportar-se “para dentro do quadro”, entrar na “nuvem de cores”, fundir-se com a obra

no momento da criação, são ecos da experiência que os adultos perderam e que sobrevivem, quem sabe, na criação artística.

A brincadeira é o brinquedo da criança, o momento exato em que a mágica acontece, tomada pelo não sensível – é o momento máximo de produção de semelhança. Na esteira dessa reflexão, pode-se compreender que a

variedade do colorido do desenho infantil e o modo peculiar de apreender as cores em sua transparência configura-se como expressão do modo infantil de ver o mundo e romper os limites, assim como as brincadeiras e os jogos são mecanismos de conhecimento concreto do mundo por meio da mimesis. (SCHLESENER, 2009, p. 153)

A mimesis, mais que imitação, se configura “como uma ação: ‘na brincadeira, a criança se relaciona de forma libertadora com o mundo’” (SCHLESENER, 2009, p. 154). Ou seja, é por meio da brincadeira que a criança se conecta com o mundo. Para o adulto, essa capacidade mimética não é deixada de lado, mas se transforma na linguagem, e “é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças” (BENJAMIN, 2012, p. 117). Na relação entre o homem e a natureza, quando desprovido dessa capacidade, dá-se a ausência de experiências – sendo o que acontece com o homem que, por meio da aquisição da linguagem e do conhecimento, se afasta desse movimento infantil do brincar. Schlesener (2009, p. 154) defende:

A experiência da criança difere da do adulto porque este estabelece uma relação com as coisas que pressupõe o controle e a reflexão, enquanto a criança está aberta ao mundo e o apreende com a sensibilidade e a imaginação.

Para a pesquisadora brasileira, a criança potencializa a linguagem por meio das revolucionárias descobertas contidas na percepção infantil: “Se a produção de semelhanças pode ser reconhecida nas brincadeiras infantis é porque a criança estabelece outra relação com o tempo, e é no processo de educação que ela vivencia e se adapta às formas temporais do adulto” (SCHLESENER, 2009, p. 150). Diante disso, Jeanne Marie Gagnebin (2013) pontua que as descobertas da percepção infantil passam por tríplice mediação, a saber:

[...] a mediação do tempo, isto é, desse jogo recíproco entre o olhar cheio de expectativas da criança e o olhar posterior do adulto que sabe da realização ou da derrota destas expectativas; a mediação do espaço, pois é

o escritor exilado que escreve sobre sua cidade natal, na convicção de que nunca voltará aí ou, então, voltará por pouco tempo [...] a mediação, por fim, específica da percepção infantil enquanto tal, em particular de tudo que a torna, aos olhares dos adultos, ingênua, sim, crédula, incompleta e canhestra. (GAGNEBIN, 2013, p. 81)

A capacidade mimética é um processo pelo qual não apenas a criança, mas o adulto, apesar de distantes enquanto produtores e perceptores de semelhanças, reforçam sua ordem temporal, e é por meio dela que a linguagem consegue salvar o inominável do ser, ou seja, criar acesso às semelhanças não-sensíveis. Nas palavras de Schlesener (2009, p. 150): “A transformação da atitude mimética vincula-se, basicamente, à formação dessa ordem temporal que fundamenta o conjunto de relações sociais modernas.” O raciocínio que se comunica, que gera o saber e a possibilidade de percepção está inerente ao sujeito, não é especificamente da criança, sendo também “o fio da linguagem, às vezes entrecortado, às vezes rompido, o fio da história que nós narramos uns aos outros [...]” (GAGNEBIN, 2013, p. 92). E como pontuado pela filósofa suíça, a criança penetra no livro assim como o adulto penetra em uma cidade desconhecida, ambos imitam, inventam e constroem suas próprias identidades. Afinal, como trouxe Benjamin (2012), o brincar não é próprio do brinquedo, mas sim da brincadeira.

Muito embora Walter Benjamin se referencie ao humano quando trata da capacidade suprema de produzir semelhanças, não é arbitrária sua citação da criança como exemplo real dessa capacidade. Segundo Gagnebin (1997, p. 98), a criança “percebe, simplesmente porque ela mesma, sendo pequena, tem outro campo de percepção; ela vê aquilo que o adulto não vê mais.” É, em especial, por meio da brincadeira que trazemos, aqui, como tema e forma o desenrolar da semelhança não-sensível em múltiplas metamorfoses. Murilo Rubião nos apresenta a brincadeira em torno do humano em “Teleco, o coelhinho” – brincadeira esta que é alcançada, no conto, por meio do jogo mimético, cuja metamorfose é o eixo principal.

Tais ideias estão em paralelo com a proposta central do realismo mágico, como visto, e, juntos, formam um campo amplo para ler a contística de Rubião, aqui especificada no conto “Teleco, o coelhinho”.

*Vivo apaixonadamente os mistérios
insondáveis do nosso pequeno mundo,
povoado por gente frágil e egoísta, mas
capaz de delicadas mágicas.*

(Murilo Rubião)

CAPÍTULO 2 – MURILO RUBIÃO: BRINCAR E CONTAR

O capítulo que se segue tem como objetivo visitar a vida e obra de Murilo Rubião, tendo em vista suas aptidões, influências literárias, perpassando as críticas a respeito de sua obra – informações consideravelmente importantes para penetrar nesse mundo incerto que o escritor mineiro constrói diante dos olhos de seu leitor. Em torno desse autor de inúmeras interpretações, o presente capítulo visa condensar brevemente a essência da metamorfose em alguns de seus contos, onde a brincadeira, proporcionada pelo que Benjamin (2012) chama de capacidade mimética, se configura enquanto fio que costura as narrativas. Trata-se de mais uma possibilidade que surge diante desse mágico que, muito além de performatizar, transforma a palavra num brincar pertencente ao humano – e a esse humano, Teleco, que o é e o deixa de ser repetidas vezes.

2.1. Vida e obra

Murilo Eugênio Rubião (1916-1991), nascido em Minas Gerais na cidade de Silvestre Ferraz – hoje Carmo de Minas –, esteve, durante muito tempo, às margens de seu devido reconhecimento na Literatura Brasileira. Começou sua carreira de escritor publicando poemas, mas logo desistiu do gênero, uma vez que se considerava sem talento para tal atividade. Partiu, então, para outro gênero literário: o conto. Seus primeiros textos compõem a coletânea *O Ex-mágico*, publicado pela Editora Universal em 1947, contendo 15 contos: “O ex-mágico da Taberna Minhota”; “A Casa do Girassol Vermelho”; “O pirotécnico Zacarias”; “Bárbara”; “Marizinha”; “Elisa”; “A noiva da Casa Azul”; “A cidade”; “Alfredo”; “O homem do boné cinzento”; “Marina, a Intangível”; “Os três nomes de Godofredo”; “O bom amigo Batista”; “Memórias do contabilista Pedro Inácio”; e “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. Obcecado com o processo de escritura, somente após sete anos chegou ao título final de *O Ex-mágico*, tendo passado por diversas reescritas e alguns títulos provisórios: *Elvira e Outros Mistérios*; *Girassol Vermelho*; *Os Três Nomes de Godofredo*; *O Dono do Arco-Íris*. Rubião e a sua busca pela palavra exata no processo de criação o levaram a ser reconhecido como um escritor de poucos contos. E, de fato, o foi: seu trabalho abrange um total de 33 contos publicados, número que inclui o conto “A Diáspora” (1998), publicado postumamente.

Em 1941, Rubião concedeu sua primeira entrevista, pela coluna “Quê Prepara”, onde falou sobre o papel que lhe atribuíram de representante de uma nova geração e sobre seu próximo lançamento:

Murilo conta-nos que nem ele “nem Fernando Sabino acreditam que lançará seu livro *O Dono do Arco-Íris* neste ano”. Além do livro de contos, Murilo diz ter tentado escrever um romance, *As Tentativas de João Eleutério*, o qual, depois de alguns capítulos terminados e outros já estruturados, “ficou em tentativa”. Também outro romance, *O Motivo*, está guardado na gaveta e será publicado posteriormente. Vemos aí uma marca de todas as suas entrevistas e de toda sua obra: a angústia criativa. O autor afirma que escreve desordenadamente: encontrando um tema, levo semanas pensando nele, martirizando os meus amigos com seus detalhes e tomando nota em maços de cigarro [...] Muito tempo depois começo a lançar no papel o que pensei por longos dias, escrevendo e reescrevendo numa maneira destituída de qualquer método.¹⁰

A angústia do mineiro é algo que perpassa a escrita de seus contos e penetra sua própria fala. É perceptível a demora de Rubião em seus textos, o martírio na organização de suas palavras, espaçamento, temporalidade e marcação em suas curtas páginas escritas. É quase possível sentir o peso e a angústia da mão que, desordenada, escreve.

Publicou o total de 33 contos, os quais foram reeditados e republicados nos seguintes títulos: *A estrela vermelha* (1953), pela Editora Hipocampo, contendo apenas quatro contos ainda não publicados: “A estrela vermelha (Bruma)”¹¹, “D. José não era”, “A flor de vidro” e “A lua”; *Os dragões e outros contos* (1965), pela Editora Movimento-Perspectiva, contendo outros quatro contos inéditos¹²: “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho”, “A armadilha” e “O edifício”, além de 16 contos republicados: “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “A Casa do Girassol Vermelho”, “O pirotécnico Zacarias”, “Bárbara”, “Mariazinha”, “Elisa”, “A noiva da Casa Azul”, “A cidade”, “Alfredo”, “O homem do boné cinzento”, “Marina, a Intangível”, “Os três nomes de Godofredo”, “A estrela vermelha (Bruma)”, “D. José não era”, “A flor de vidro” e “A lua”; *O Pirotécnico Zacarias* (1974), pela Editora Ática, contendo oito

¹⁰ Trecho retirado de: NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

¹¹ No livro *Os dragões e outros contos* (1965), o título do conto “A estrela vermelha (Bruma)” foi mantido, enquanto que, na publicação seguinte, em 1978, o livro *A casa do girassol vermelho*, exclusivo de republicações, aparece sob o título de “Bruma”, e nesta última edição, do centenário, de 2016, o conto aparece com o título de “Bruma (a estrela vermelha)”.

¹² Informação extraída de: GOULART, Audemaro T. O autor e sua obra. In: _____. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995. p. 19.

contos: “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O pirotécnico Zacarias”, “Bárbara”, “A cidade”, “A flor de vidro”, “Os dragões”, “Teleco, o coelhinho” e “O edifício”; *O convidado* (1974), pela Editora Quiron, contendo nove contos inéditos: “Epidólia”, “Petúnia”, “Aglaia”, “A fila”, “O convidado”, “Botão-de-rosa”, “O lodo”, “O bloqueio” e “Os comensais”; *A Casa do Girassol Vermelho* (1974), pela Editora Ática, contendo nove contos: “A Casa do Girassol Vermelho”, “Alfredo”, “O homem do boné cinzento”, “Marina, a Intangível”, “Os três nomes de Godofredo”, “Bruma”, “D. José não era”, “A lua” e “A armadilha”; *O homem do boné cinzento* (1990), também pela Editora Ática, contendo nove contos: “O bloqueio”, “O homem do boné cinzento”, “Teleco, o coelhinho”, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Os dragões”, “O convidado”, “Os três nomes de Godofredo”, “A cidade” e “O edifício”.

Rubião foi um contista de poucos e breves — compostos de três a quinze páginas — contos. Nesse sentido, cabe trazer uma das reflexões de Edgar Allan Poe presente em sua “Filosofia da Composição”¹³, sobre o efeito que determina uma unidade e, considerada a extensão da obra como essencial e ideal, a propagação desse efeito:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.¹⁴

O conto mais publicado de Murilo Rubião foi “O ex-mágico da Taberna Minhota” (cinco vezes), seguido de “A cidade”, “Alfredo”, “O homem do boné cinzento”, “Marina, a Intangível”, “Os três nomes de Godofredo”, “Os dragões” e

¹³ A primeira publicação do ensaio de Poe data, originalmente, de 1846, um ano após o lançamento de seu poema “O Corvo”. Para a presente dissertação, optou-se pela utilização do arquivo disponibilizado, em PDF, pelo Curso de *Teoria Literária II* (Código FLT0224), de 2017, ofertado pelo programa de pós-graduação em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2019.

¹⁴ Trecho retirado do texto “A Filosofia da Composição”, de Edgar Allan Poe, disponibilizado, em PDF, pelo Curso de *Teoria Literária II* (Código FLT0224), de 2017, ofertado pelo programa de pós-graduação em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2019.

“Teleco, o coelhinho” (todos publicados quatro vezes)¹⁵. Essas republicações constantes dão indícios de quais são os textos mais estimados do autor mineiro, bem como revelam a probabilidade de Rubião ter trabalhado mais assiduamente na composição e finalização destes, visto sua obsessão em reescrever seus contos.

Após sua morte, em 1991, o mercado editorial passou a publicar edições que reuniam seus contos. A primeira coletânea saiu pela Editora Ática, sob título *Murilo Rubião: Contos Reunidos* (1999). A partir de 2006, a Companhia das Letras relançou os contos de Rubião em títulos como *O Pirotécnico Zacarias* (2006), *Casa do Girassol Vermelho* (2006) e *O Homem do Boné Cinzento* (2007). Em 2010, a Cia. de Bolso lançou *Obra Completa* e a mais recente edição, pela Companhia das Letras, veio em 2016, comemorando o centenário de nascimento do autor, sob o título *Murilo Rubião: Obra Completa*.

Desde 1947, à ocasião de publicação do *Ex-mágico*, a crítica literária disserta sobre Rubião, que, com o lançamento de seu primeiro livro de contos, foi considerado um precursor do gênero fantástico na Literatura Brasileira. O professor Ricardo Iannace aponta, em *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico* (2016, p. 22), que as primeiras críticas acerca da obra de Rubião “são unânimes ao reconhecer, por ocasião do lançamento de *O ex-mágico* (1947), a habilidade de um contista ocupado com um gênero à época infértil na literatura brasileira: o fantástico.” Ademais, a comparação com Franz Kafka foi inevitável, embora tenha afirmado que somente conheceu o trabalho do tcheco após escrever seu primeiro livro, por meio de uma indicação de Mário de Andrade: “Murilo afirmará que discordar do caminho literário ‘vigente’ lhe apresentou ‘o mais estranho escritor deste século: Franz Kafka’. Lendo-o descobre que não estava sozinho na estrada.”¹⁶

A marcação, pela crítica, a respeito da obra de Rubião, seu estilo de escrita, trouxe novidade para o gênero conto na Literatura Brasileira, o que potencializou seu nome no cenário literário no decorrer dos anos. A primeira nota a aparecer em jornal, com o lançamento de *O Ex-mágico*, data de agosto de 1946, com os dizeres: “De Murilo Rubião aparecerá em setembro o livro de contos “Ex-Mágico”. Murilo

¹⁵ Informações extraídas de: GOULART, Audemaro T. O autor e sua obra. In: _____. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995. pp. 18-23.

¹⁶ Trecho retirado de: NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

Rubião é uma das mais expressivas figuras da geração que vem surgindo. Justifica-se assim a curiosidade em torno de seu livro de estréia”¹⁷.

No início de sua carreira como escritor, o mineiro pareceu ser pouco compreendido em sua inteireza, além de comparado repetitivamente. No entanto, como algo novo na literatura, teve seu tempo de entendimento por parte da crítica, que passou a observar, a cada lançamento, um aspecto mais profundo em seus contos. Abaixo, citamos algumas críticas sobre a contística de Rubião desde sua primeira publicação:

Álvaro Lins, em 1947, no artigo “Os Novos”, aponta para originalidade e a unidade da obra do escritor mineiro. O crítico ressalta sua qualidade de percursor da literatura fantástica no Brasil. Aponta também para a semelhança, em alguns momentos, entre o escritor mineiro e Kafka. Essa semelhança se daria no tratamento objetivo e exato do imaginário, e na criação de um mundo que se difere, pelas situações de movimento, tempo e casualidade, do mundo “real”, embora tenha em si as mesmas coisas e pessoas deste. No entanto, para o crítico, a aproximação com a perfeição do universo kafkiano não se faz completamente; Murilo não conseguiria animar completamente esse estranho mundo de ficção, por não haver uma transposição de planos que consiga lançar o leitor diretamente nessa transfiguração. O leitor fica, a seu ver, insatisfeito com os resultados literários, humanos e psicológicos dessa ficção, pois o autor não concretiza a ilusão, que deve ser total para que a mágica não caia no espaço do pitoresco e do gracioso. Para ele, a ilusão em Murilo só é absoluta em contos como “A Noiva da Casa Azul” e “Os Três Nomes de Godofredo”.

Sérgio Millet, em 1947, compara o livro de estreia de Murilo Rubião às experiências de 22. O crítico dirá que mesmo com uma narrativa “desigual e hesitante, o livro possui “alguns contos interessantes” e um “delicioso”: “O Ex-Mágico”. Para Millet, “A Casa do Girassol Vermelho”, com um “surrealismo” quase impenetrável, possui uma riqueza de imaginação comovente e uma gratuidade literária encantadora. Os contos de Murilo seriam pequenos poemas em prosa, devaneios sem ligação aparente, imagens soltas que têm sua fluidez quebrada pela linguagem do absurdo “como advertência de um pudor arisco contra o sentimentalismo ameaçador” [...] Millet afirma que talvez o melhor nome para ser dado ao livro fosse *O Mágico*, já que sua prosa é bem a de um desses sujeitos que moem o relógio do espectador dentro de um copo e, quando descobrem o recipiente, sai dele um pombo-correio com a carta da bem-amada no bico.

José Geraldo Vieira, em seu artigo sobre as obras de Murilo Rubião e Autran Dourado, prefere não especificar o gênero destas, já que está diante de estreantes sobre os quais ainda não se sabe se farão opção por romance ou conto [...] Murilo Rubião é descrito pelo crítico como um pouco

¹⁷ CONDÊ, José. O príncipe dos prosadores. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 ago. 1946. Seção 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_05&pagfis=44958&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 17 abr. 2019.

latino, um pouco inglês [...] Para Vieira, Murilo não continua ninguém, é independente, novo, surge num mundo de pós-guerra, e não de entre-guerras. E a sua capacidade de intervenção profunda no plano e na verticalidade dos enredos mostra a sua qualidade de exceção.

Affonso Ávila, em artigo de 1953, sobre *A Estrela Vermelha*, descreve as personagens murilianas como “retratos objetivos de calculados seres angustiados, criaturas presas a fantasmas, que surpreendem à primeira vista”. Para o crítico, são frutos de uma imaginação que foge dos limites comuns e espelham a existência humana. Murilo Rubião é considerado por ele um autor grandioso, com influências sobre os escritores mais jovens de sua época.

Elliane Zagury, em um artigo para os *Cadernos Brasileiros* (1966) sobre *Os Dragões e Outros Contos*, analisará a reelaboração dos contos de *O Ex-Mágico* (1947) e de *A Estrela Vermelha* (1953) – três contos do primeiro livro e um do segundo – para a publicação nesse novo livro. Os contos republicados passam por um trabalho de elaboração formal “seguro e severo”, com um vocabulário “mais sintético e genérico”, frases mais “suaves e musicais”, e a retirada de algumas vírgulas para que o enunciado assumisse um ritmo mais rápido. Segundo a crítica, a obra de Murilo Rubião tem tamanha unidade que poderia ser enfeitada sob uma única epígrafe: “Coisas espantosas e estranhas se têm feito na terra” (Jeremias: V, 30).¹⁸

Hoje, 72 anos após o lançamento de *O Ex-mágico*, a crítica e os estudos (os quais citaremos, brevemente, mais adiante) acerca da obra de Rubião perpassam as mais diversas linhas de pesquisa, porém, o fantástico ou o mágico de sua escrita ainda geram comentários e percorrem dissertações, teses e artigos. O autor mineiro sabe o que dizer, mas a mágica está precisamente no que ele não diz, e, nisso, ele é mestre. Ricardo Iannace (2016, p. 24) pontua que o

texto de Rubião surpreende pela concisão; alia-se ao fabulário da grandeza insólita o zelo extremado pelo acabamento redacional: a unidade na confecção do parágrafo, a escolha escrupulosa dos vocabulários, a descrição dos incidentes inverossímeis construídos com invejável detalhamento – aspectos, sem dúvida, abraçados por novas gerações de críticos.

Da escolha do vocabulário aos detalhes da escrita, o mineiro foi um escritor metódico e perfeccionista, de acordo com a crítica, cujo processo de reescrita era característica marcante. Álvaro Lins, em nota¹⁹ publicada pelo jornal *Correio da*

¹⁸ Citações retiradas de: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=1>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

¹⁹ LINS, Álvaro. Os Novos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1948. Seção 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_05&pagfis=44958&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 17 abr. 2019.

Manhã em 1948, cita, sobre o lançamento de *O Ex-mágico*: “Trata-se de uma obra de estréia, mas na qual o autor, segundo fui informado, trabalhou durante vários anos, fazendo e refazendo os contos, que têm não só unidade, mas um caráter pessoal e inconfundível.” Essa fala do crítico ofereceu a Rubião, na época, o caráter de infindável escritor, gerando uma equivocada interpretação de sua obra durante muito tempo. O dizer “segundo fui informado” colocou Rubião em uma posição de autor sempre inacabado perante a crítica literária. As classificações constantes de seus textos, que ainda pairam em torno do fantástico, mágico, insólito e maravilhoso, também provocam um enquadramento indevido de sua obra.

No entanto, com Rubião, é preciso ir além das definições. Não se trata de determinar um estilo, mas compreender como o uso desse recurso, como, por exemplo, o da mágica ou do fantástico, cria uma atmosfera praticamente intocável e extra-sensível no texto. A colocação de Álvaro Lins, contudo, é bastante pertinente quando se enxerga a escrita de Rubião como algo em constante transformação, pois, de acordo com o próprio escritor, ele nunca estava satisfeito, e o exercício da escrita era, para ele, de certa maneira, violento e torturante. Acerca deste embate com a própria escrita, ressaltando sua insatisfação, lemos:

Isso surgiu principalmente depois da publicação de meu primeiro livro. “O Ex-Mágico”, em 1947. Fiz várias releituras e verifiquei que tinha tanta coisa ruim que ao reeditá-lo, anos depois, retirei três, dos 15 contos do livro original, e os outros 12 reescrevi violentamente, cortando parágrafos e até páginas inteiras. Fiz o mesmo com o segundo livro “Os Dragões”. Mais tarde, quando a Editora Ática me pediu uma seleção de contos, que publiquei com o título de “O Pirotécnico Zacarias”, eu compus com textos retirados de “Os Dragões” e “O Ex-Mágico”, novamente reelaborados. “A Casa do Girassol Vermelho”, composto de contos de várias épocas, também reescritos. Na realidade eu tenho três livros publicados.²⁰

Quanto ao estilo e à escrita de Rubião, é sabido que o foram, de maneira ampla, comparados aos de Kafka pela crítica. Igualmente, a característica fantástica de seus textos – ambos foram temas bastante discutidos desde suas primeiras publicações. Nesse sentido, cabe trazer:

O fantástico também foi tema de muitas das críticas escritas sobre sua obra. Aliás, poderemos notar uma diversidade de nomenclatura para o tratamento

²⁰ Trecho retirado de: MARINO, Alexandre. As façanhas de um escritor mágico. **Correio Brasiliense**, Brasília, 27 ago. 1989. Caderno 2, p. 3. In: **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entfacanha.aspx>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

dado ao “real” pelo autor. Sua obra foi definida como pertencente ao fantástico, ao realismo mágico, ao absurdo, ao surreal. Todos os artigos publicados após o lançamento de *O Ex-Mágico* (1947) falam da semelhança de Murilo com o escritor tcheco Kafka.²¹

O mineiro, no entanto, pontua que o fantástico já existia na Literatura Brasileira, com Machado de Assis, por exemplo — basta ver *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Ademais, Rubião afirma que muito foi publicado, mas que a realidade é que não havia o entendimento correto de sua obra por parte da crítica, principalmente, no que compete ao fantástico e à metamorfose (tema recorrente em seus contos). Rubião expõe:

Essa coisa de o real transformar-se em irreal já existia nos contos de fadas, não foi inventado pelos latino-americanos. Está na mitologia grega, em Allan Poe. Escrevo na linha de Kafka, mas ele não inovou em nada. A metamorfose está aí, está na mitologia grega. Kafka pode ter tido essas influências, e também do *Antigo Testamento*, que é leitura obrigatória dos judeus. E também de outros escritores da admiração dele, como Edgar Allan Poe, que é um precursor do fantástico, como outros autores, numerosos, do século XIX. Eu tive influência de vários desses escritores — Poe, contos de fadas.²²

A metamorfose é uma das coisas mais antigas que há. Eu cheguei à metamorfose através das histórias de feitiçarias, capazes de transformar as pessoas, de que está plena a nossa tradição oral...²³

O *Suplemento Literário*, jornal fundado pelo próprio Murilo Rubião, publicou, em 1979, uma entrevista do escritor concedida à Mirian Chystus, onde se lê: “Nessa entrevista já se fala do autor como precursor do realismo fantástico e de sua semelhança com escritores hispano-americanos”²⁴. Na sequência, o próprio Rubião afirma que, na América Latina, a literatura não é muito conhecida: “Se viver de literatura já é difícil, ainda mais de literatura fantástica.” Na transcrição da entrevista, surge o apontamento de que José Saramago “refuta a denominação de literatura fantástica, e diz que há elementos de magia desde que a literatura existe”, afirmação

²¹ Trecho retirado de: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=1>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

²² Trecho retirado de: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=1>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

²³ Trecho retirado de: NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

²⁴ Trecho retirado de: NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

que coincide com o pensamento de Rubião, que complementa dizendo que, para ele, *Dom Quixote* é um exemplo dessa literatura fantástica. E acrescenta: “Não há outro escritor de língua espanhola tão fantástico quando Miguel de Cervantes.” Além de definir o realismo fantástico como o “fantástico que tem como base a própria realidade, o cotidiano”²⁵.

Os trechos da entrevista supracitada se encontram na sessão “Biografia”, elaborada por Sandra Nunes, em 2012, para o site oficial de Murilo Rubião, onde se pode ainda encontrar um pouco de suas inspirações, vida e obra, bem como o posicionamento do escritor acerca do realismo mágico ou fantástico. Na esteira dessa exposição, a pesquisadora brasileira coloca:

Murilo Rubião aceita com tranquilidade a denominação “realismo fantástico”, “realismo mágico” para a sua literatura. E acredita que a aceitação de sua obra pela crítica tenha vindo da leitura do realismo fantástico dos hispano-americanos: “alguns críticos compreenderam, mas a maioria não teve muita sensibilidade. Quando saiu o primeiro livro, *O Ex-Mágico*, todo mundo achava meu trabalho um negócio muito estranho”.²⁶

Sobre o elemento fantástico, em específico, o seguinte trecho é destacado:

[...] enquanto nós nos preocupamos em defini-lo, Murilo diz que nada mais são do que histórias de sua babá. O escritor afirma que sua influência maior veio de Machado de Assis, e acreditamos que sua obra possa ser o produto da “desleitura” dos textos dele. O fantástico também serve, segundo o autor, como elemento denunciador da realidade, ponto que coincide com alguns de seus críticos.²⁷

Além do exposto até aqui, ressaltamos que os contos de Rubião têm origem na sua infância, inspirados em histórias, lidas e ouvidas, que perpassam a sua escrita. Nunes (2012) aponta: “[...] sua principal influência vem das histórias recriadas e contadas na infância pela babá [...] histórias que traziam o estranho como elemento.”²⁸

²⁵ Trecho retirado de: NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 4 jun. 2019.

²⁶ Trecho retirado de: NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 4 jun. 2019.

²⁷ Trecho retirado de: NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 4 jun. 2019.

²⁸ Trecho retirado de: NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

Em entrevista especial, concedida ao jornal *Folha de São Paulo*²⁹, em 1991, Rubião revela aspectos particulares acerca de seu ofício como escritor, como o não desejo de publicar seus contos oficialmente em livros, limitando-se a liberá-los para algumas publicações em jornais e revistas, e, quando questionado sobre a não produção de romances – pergunta categórica, visto a gama de autores com grandes obras publicadas –, dizia que sua vocação havia sempre sido a síntese e que romances demandavam um certo tempo de trabalho de escrita, tempo este que, no conto, torna-se mais acelerado, ou seja, pode-se dizer a mesma coisa que se diz no romance utilizando o formato enxuto do conto. Nas palavras de Rubião: “não há nada que não se possa dizer em poucas páginas”³⁰.

Por fim, a ascensão de Murilo Rubião aconteceu, principalmente, entre as décadas de 1960 e 1970, em que o *boom* da literatura latino-americana e o auge do realismo mágico consagraram, de vez, seu espaço na Literatura Brasileira. De advogado, passou a jornalista, funcionário público, chefe de gabinete, escritor de poesias e, finalmente, contista. Essa é a arte Murilo Rubião: versátil, dono de muitas faces e corpos, perspicaz em suas transformações e se metamorfoseando diante das palavras. Autor capaz de delicadas mágicas, nos seus contos, embora encobertos em bruma, coloca à vista o resumo de uma mente poética que usou da magia para desvendar seus inúmeros bloqueios e ânsias. Hoje, a magia se perdeu em face à realidade imediatista e sem criatividade – o mágico contemporâneo precisa de muita aptidão e talento para realizar seus truques. Em vista disso, “o que resta da antiga arte é só a linguagem. Antes da ação de iniciar, um acontecimento tem de intervir – a rebelião dos meios contra os fins... A poesia precisa ser escrita, composta e impressa: esse é o fim”³¹. Não há como negar o ofício de mágico de Murilo Rubião.

²⁹ Trecho retirado de: KAUFFMANN, Adriana *et al.* “A Última Entrevista”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 out. 1991. In: **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entultima.aspx>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

³⁰ Trecho retirado de: MARINO, Alexandre. As façanhas de um escritor mágico. **Correio Brasiliense**, Brasília, 27 ago. 1989. Caderno 2, p. 3. In: **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entfacanha.aspx>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

³¹ Trecho retirado de: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=1>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

2.2. Fortuna crítica

No decorrer do mapeamento das pesquisas realizadas, para elaboração do tema no presente trabalho, foram selecionadas quatro dissertações, sete artigos e três trabalhos de conclusão de curso que mencionavam e/ou analisavam o *corpus* selecionado. Nos artigos “Figurações do Insólito: O Fantástico no conto ‘Teleco o coelhinho’, de Murilo Rubião” (2012), de Antonia Marly Moura Silva e Francisco Edson G. Leite, publicado no volume 28 da *Revista Letras e Letras*, e “O fantástico em ‘Teleco, o coelhinho’, de Murilo Rubião” (2014), de Luanda Moraes Pimentel, publicado no volume 11 da *Revista Nucleus*, as análises dos pesquisadores transitam em torno da construção e dos efeitos do fantástico dentro do conto, respectivamente. Já no artigo “Metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião” (2006), de Luciane Alves Santos, publicado no volume dois da *Revista Nau Literária*, a pesquisadora discorre sobre a narrativa fantástica do mineiro, citando, como exemplo, o conto “Teleco, o coelhinho”, bem como o processo de metamorfose que se devolve no texto e em outros contos de Rubião.

No trabalho de conclusão de curso *As Metamorfoses Alegóricas nos Contos Insólitos “Teleco, o coelhinho” e “Alfredo”* (2015), Mateus Senna Favero se propôs a estabelecer uma correlação entre a literatura fantástica e os estudos filosóficos sobre a alegoria nos contos citados. Por sua vez, no trabalho “O jogo da leitura literária: um estudo de ‘Teleco, o coelhinho’”, apresentado na XXIV Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, em 2012, o autor Wellington Medeiros de Araújo reflete sobre a finalidade da literatura enquanto objeto de cultura e ferramenta pedagógica. Já no artigo “Metamorfoses: o coelho-homem ou o homem-coelho de Murilo Rubião” (2014), publicado no volume 15 da *Revista A Cor das Letras*, Luciana Moraes da Silva reflete sobre as fronteiras da relação do coelho e do narrador-personagem ao longo da narrativa em que o insólito surge como potencializador da ação desses personagens. Em “A metamorfose (des) mascarada pelo olhar em ‘Teleco, o coelhinho’” (2016), artigo publicado no volume seis da *Revista Literartes*, Romana Tatiane Soares Santos e Rita de Cássia Silva Dionísio Santos analisam as transformações e metamorfoses presentes no conto. No artigo “Metamorfoseio-me para agradar ao próximo: ‘Teleco, o coelhinho’ de Murilo Rubião” (2014), publicado no volume sete da *Revista InterteXto*, André Resende Benatti

busca, por meio de sua análise, elencar os aspectos que compõem a narrativa e, em especial, que relacionam realidade e fantasia na construção dos valores humanos.

A quantidade de artigos pesquisados sobre o conto “Teleco, o coelhinho” se sobressaiu, principalmente, no que diz respeito ao fantástico e às metamorfoses na narrativa. No entanto, os trabalhos publicados acerca da obra de Murilo Rubião são vastos – o engenhoso escritor mineiro se tornou pauta de discussões e estudos, e sua ascensão na área de pesquisa, nos últimos cinco anos, é notável.

Citamos, aqui, algumas dessas pesquisas, sobre outros contos e aspectos na obra de Murilo Rubião. No trabalho de conclusão de curso *O absurdo sem fim em alguns contos de Murilo Rubião* (2017), Filipe Araújo dos Santos analisa a incorporação estética da ideia de infinito e o absurdo nos seguintes contos: “Bárbara”, “A cidade”, “A armadilha”, “Os comensais”, “O edifício” e “A fila”. Já no artigo “Epígrafes bíblicas em Murilo Rubião” (2018), publicado no volume 20 da *Revista FronteiraZ*, Eziel Belaparte Percino efetua um estudo dos problemas das epígrafes em Murilo Rubião, retomando, historicamente, as epígrafes em textos literários e a relação entre elas e as narrativas. Na dissertação *O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião* (2014), Guilherme Sardas investiga a construção do absurdo na obra de Rubião, nos âmbitos temático e discursivo, procurando estabelecer um diálogo entre os contos do escritor mineiro e o absurdo em Sartre. Por sua vez, na dissertação *O fantástico nos contos de Murilo Rubião e de Julio Cortázar: entre o mito literário e a polimetáfora* (2008), Valdemir Boranelli se propõe ao estudo da relação do real e do fantástico construindo a ação da narrativa nos seguintes contos de Murilo Rubião: “A fila” (1974), “A noiva da casa azul” (1947), “Bárbara” (1947), “O lodo” (1974) e “Teleco, o coelhinho” (1965) – sendo que a análise desses contos levaram-no a reconhecer o trabalho da verossimilhança na ficção e o modo como a metáfora e a hipérbole são aplicadas enquanto polimetáforas, isto é, enquanto fenômeno poético nos seguintes contos de Julio Cortázar: “Carta a una señorita en París” (1951), “Cartas de Mamá” (1970), “En nombre de Bobby” (1977), “La autopista del sur” (1966) e “Los manos que crecen” (1945). Já na dissertação *Murilo Rubião: caminhos para uma poética da construção* (2005), o objetivo de Cilene Aparecida Palma Soares Guieiro é efetuar um estudo dos contos “O Ex-mágico da Taberna Minhota”, “O pirotécnico Zacarias”, “O bloqueio”, “D. José não era”, “Aglaia” e “A armadilha”, tomando como linha

norteadora o conceito de *casualidade mágica*, segundo Borges (1994). Na dissertação *Bárbara e Dona Redonda: de Murilo Rubião a Dias Gomes, realismo maravilhoso e retextualização* (2018), Gléssia Juliany Brasiliano Veras desenvolve um estudo sobre as aproximações entre a personagem Dona Redonda, da novela *Saramandaia* (1976/original e 2013/refilmagem), de Dias Gomes, e a personagem do conto “Bárbara”, de Murilo Rubião, tendo em vista a retextualização desta por meio de Dona Redonda. Isto exposto, podemos afirmar que a fortuna crítica do escritor mineiro cresce a cada ano e alguns trabalhos ganham maior destaque. Aqui, selecionamos os mais relevantes para o estudo ora encaminhado. Para concluir este item, citamos a tese de Ricardo Iannace, intitulada *Murilo Rubião e as Arquiteturas do Fantástico* (2016), estudo originalmente desenvolvido como pesquisa de pós-doutorado, em que o professor captura os edifícios na contística de Murilo Rubião e os relaciona com a construção civil e a arquitetura, além de trazer informações preciosas sobre o escritor mineiro. Alguns críticos, como Jorge Schwartz e Carlos de Brito e Mello, também discursam sobre Murilo Rubião – o primeiro com o texto “O fantástico em Murilo Rubião: uma visita” (1974), publicado no volume 25 da *Revista Planeta*, e o segundo com o texto “Mais sombras que silêncio”, publicado na edição do centenário *Murilo Rubião: Obra Completa* (2016).

O brincar, como eixo de confluência do jogo mimético e do realismo mágico, salvo engano, é um caminho percorrido pela primeira vez para ler Rubião. Por isso, antes de nos debruçarmos sobre “Teleco, o coelhinho”, vamos abordar, brevemente, outros contos de Rubião nos quais acreditamos ser possível observar as artimanhas do brincar benjaminiano e, dessa forma, contribuir com a ampliação da leitura dos contos e, com isso, fortalecer nossa hipótese.

2.3. A essência mágica do brincar nos contos de Murilo Rubião

Os 33 contos de Murilo Rubião são aportes para a Literatura Brasileira, isso é de conhecimento comum. A função técnica da lógica do absurdo/insólito ou mágico³² tem como elemento chave a brincadeira. A brincadeira, em específico, a infantil, com a criança como protagonista, seria, de acordo com Walter Benjamin (2012), um exemplo claro da capacidade mimética – capacidade esta que existe na esfera da

³² Termo que optamos por utilizar no presente trabalho.

semelhança não-sensível, onde está presente o raciocínio mágico. Logo, sendo todo homem dotado dessa capacidade, o mesmo também estaria condicionado a produzir semelhanças, numa escala diferente da produzida pela criança. O raciocínio mágico, aqui mobilizado, é a linha que guia o desenvolver da capacidade mimética: que é a brincadeira, que é a linguagem, que é a arte.

Rubião, constantemente, utiliza elementos do universo infantil para ambientar e estruturar seus contos. Vemos aí uma analogia ao que Benjamin (2012) postulou sobre a brincadeira infantil ser o exemplo máximo da capacidade mimética. Rubião utiliza essa potência para desenvolver suas reflexões sobre as relações entre semelhança não-sensível e linguagem. A própria presença da criança não parece ser um elemento adicionado de modo arbitrário. Em seus textos onde a atmosfera mágica é mais exaltada — como acontece no conto “O pirotécnico Zacarias” (1947), seguido de “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947), “Alfredo” (1947), “O homem do boné cinzento” (1947), “Os dragões” (1953) e “D. José não era” (1953) —, a imagem da criança parece conferir um ar de verossimilhança à narrativa, como se ela trouxesse estabilidade ao conto em um ambiente astucioso. O irreal é permeado pelo real, não só pela figura da criança, assim como pela inserção de outros elementos, como o tempo, a natureza, os objetos concretos (ruas, casas, vestuário).

Dessa maneira, iremos abordar, a seguir, seis contos do escritor presentes no volume mais recente, publicado pela Companhia das Letras, sob o título *Murilo Rubião: Obra Completa* (2016), passando a resumir cada conto e seguindo a ordem da data de publicação inicial dos mesmos. Daremos início com “O pirotécnico Zacarias” (1947), seguido de “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947), “Alfredo” (1947)³³, “O homem do boné cinzento” (1947), “Os dragões” (1953) e “D. José não era” (1953)³⁴. Nossa ênfase se dará nos contos que apresentam características poéticas e/ou temáticas em diálogo direto ao aspecto que, aqui, mais nos interessa: o brinquedo e o brincar.

³³ Os contos “O pirotécnico Zacarias”, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Alfredo” e “O homem do boné cinzento” foram publicados, inicialmente, no primeiro título de Murilo Rubião, *O Ex-mágico*, pela Editora Universal em 1947.

³⁴ Os contos “Os dragões” e “D. José não era” foram publicados, inicialmente, no título *A estrela vermelha*, pela Editora Hipocampo em 1953.

2.3.1. “O pirotécnico Zacarias”

O conto “O pirotécnico Zacarias” (1947/2016) tem início com narrador-personagem questionando a morte do artista pirotécnico Zacarias. Logo, percebe-se que esse narrador é o pirotécnico morto. Refletindo sobre sua condição de morto-vivo, o narrador relata o espanto das pessoas e velhos conhecidos ao encontrá-lo na rua, após sua morte, tentando contato, diversas vezes, com seus colegas. No entanto, “[...] o resultado foi desencorajador. E eles eram a esperança que me restava para provar quão real fora a minha morte” (RUBIÃO, 2016, p. 13). Mediante um detalhamento preciso, Rubião descreve o processo de morte do pirotécnico Zacarias, sobre o qual paira uma dúvida do falecimento do artista, uma nuance de cores que entornam o momento de sua morte, lembranças do passado, as tentativas de diálogo com os colegas e as discussões a respeito do como gostaria que seu cadáver fosse enterrado.

A morte, nesse conto, é retratada de maneira poética. O momento da passagem é descrito, sempre, após uma memória levantada pelo narrador-personagem, como, por exemplo, quando este afirma que, em verdade, morreu há um espaço no corpo do texto, um último suspiro que determina a hora da morte:

Em verdade morri, os que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.

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. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor.

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou. (RUBIÃO, 2016, p. 8)

Na hora derradeira, muitas memórias são retomadas, como uma forma de afirmar o percurso vivido:

— Simpício Santana de Alvarenga

— Presente

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo. Em seguida fui arrastado por uma força poderosa, irresistível. Tentei agarrar-me às árvores, cujas ramagens retorcidas, puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Alcancei mais adiante,

com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia.

— **“Meus senhores: na luta vence o mais forte e o momento é de decisões supremas. Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem seus chapéus!”**

(Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco-íris)

— Simplício Santana de Alvarenga

— Não está?

— Tire a mão da boca, Zacarias!

— Quantos são os continentes?

— E a Oceania?

Dos mares na China não mais virão as quinquilharias.

A professora magra, esquelética, os olhos vidrados, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes. (RUBIÃO, 2016, pp. 8-9, grifos nossos)

Esse trecho paira entre o momento que automóvel atinge o narrador, a sensação da cabeça rodando, o corpo balançando, a tentativa de se agarrar em algo, as palavras de alguém distante — e quem seria esse alguém? A visão de um alguém que acolhe o homem diante da morte ou a lembrança oportuna de uma fala pertinente ao momento, um discurso encorajador que diz: “A eternidade chega para os fortes”? Há também lembranças de uma infância que são expostas por meio de algumas de suas memórias e experiências. Essa rememoração é um traço recorrente na escrita de Rubião: existe, quase sempre, um fio de lembrança de um passado distante, de uma criança que brinca diante da vida, ou das transformações que o homem passa ao longo de sua existência.

De maneira plena, simples e bela, na narrativa, a chegada da morte traz consigo a ânsia do compartilhamento por parte do narrador, que enxerga sua “vida” transformada após o acontecimento. Esse ritual de passagem é marcado em outros momentos da narrativa, geralmente, após a retomada de uma lembrança, a sensação de morte aparece marcada pela descrição das cores:

As moças que vinham no carro deram gritos histéricos e não se demoraram a desmaiar. Os rapazes falaram baixo, curaram-se instantaneamente da bebedeira e se puseram a discutir qual o melhor destino a ser dado ao cadáver.

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. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, quase sem cor. Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens. (RUBIÃO, 2016, pp. 9-10, grifo nosso)

No trecho supracitado, percebe-se quão importante é o momento de descoberta da morte por parte desse narrador — essa mesma descrição aparece duas vezes no decorrer do conto, como citado no começo, entre as páginas 8-9 —, tratando-se das passagens mais poéticas do conto, que conferem uma delicada leveza ao acontecimento e deixam claro que os homens que vivem estão mais mortos – carentes de transformações – do que aqueles que, de fato, morrem. O pirotécnico reflete sobre as capacidades e transformações do momento pós-morte: “[...] a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados” (RUBIÃO, 2016, p. 14). Em especial, existem, nesse conto, as metamorfoses pelas quais o homem passa, elemento inevitável na prosa de Rubião. A brincadeira é, aqui e nos contos que seguirão, o momento exato em que a mágica acontece. Afinal, a mímica, “mais que imitação, configura-se como uma ação: ‘na brincadeira a criança relaciona-se de forma libertadora com o mundo’” (SCHLESENER, 2009, p. 154). Nesse caso, o pirotécnico sente, no momento de sua morte, uma forma libertadora de brincar com o mundo.

2.3.2. “O ex-mágico da Taberna Minhota”

“O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947/2016) foi o conto de Rubião mais republicado – somando um total de cinco publicações –, além de ser título da sua primeira obra, *O ex-mágico* (1947), sugerindo-nos que este seja um de seus textos mais queridos, tamanha sua obstinação em concluí-lo. Tão predominante é a sua atmosfera mágica, que a versão em livro ilustrado, por Ana Raquel, acabou sendo catalogada como “Literatura infanto-juvenil” à época de sua publicação, em 2004, pela Editora DCL (Difusão Cultural do Livro), como parte da *Coleção Ciranda de Contos*, contando com uma gama de cores e personagens que ilustram a narrativa.

O conto, carregado de elementos circenses, narra a história de um ex-mágico que se tornara funcionário público, um homem que havia sido “atirado à vida sem pais, infância ou juventude” (RUBIÃO, 2016, p. 15). Quando percebeu seu envelhecimento, diante de um espelho na Taberna Minhota, não se espantou com a surpresa, e com o primeiro movimento mágico do conto, de tirar o dono do restaurante de dentro do bolso. O dono, curioso, queria saber como ele havia realizado tal feito e, de pronto, o chamou para trabalhar lá, entretendo os fregueses

com suas mágicas. Foi demitido após distribuir comida gratuita às pessoas que visitavam a taberna, levando-o a trabalhar num circo. No entanto, achava que a manifestação do público naquele ambiente era diferente, e não recebia com significância os aplausos do público. No circo, perdeu o controle de seus “poderes”, ou de sua mágica, e todo gesto seu se transformava em passe de mágica. Mediante tamanho descontrole, tentou suicídio diversas vezes, sem obter sucesso algum. Por fim, ouviu de um homem que “ser funcionário público era suicidar-se aos poucos” (RUBIÃO, 2016, p. 19), e, assim, passou o restante de sua vida: infeliz.

Era um mágico sem o encanto da casaca e da cartola, quase invisível, perdido entre os truques que se esvaziavam por suas mãos e a realidade de alguém que não teve um nascimento, muito menos um passado. Um mágico capaz das mais variadas artimanhas, no entanto, privado de uma existência. Quando convidado a trabalhar no circo, embora habilidoso na arte de “extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos” (RUBIÃO, 2016, p.16), não nutria sentimentos pelo público ou pelo ofício: “Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante” (*idem*).

A magia do conto remete o narrador-personagem e o próprio leitor a um forte desejo de pertencer a essa atmosfera que ultrapassa os limites da realidade, que é carregada de elementos extra-sensíveis — “qualquer coisa que ninguém enxerga” (RUBIÃO, 2016, p. 21) —, cujos detalhes escapam aos olhos, mas que se consolidam com o movimento das mãos desse mágico que, ao tirar um homem ou um lençol de dentro do bolso, cria a própria brincadeira, por meio de passes de mágica:

Se distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, se saber que destino lhes dar. (RUBIÃO, 2016, p. 17)

A mágica, como espécie de arte cênica, tem o papel fundamental de criar ilusões, surpreender, intrigar as pessoas e, em especial, afrontar tudo o que é racional. Sendo a mágica uma possibilidade infinita de transformação, quem a performatiza também é reagente às mudanças. A metamorfose é transformação, que é a essência do brincar, e, no conto, trata-se de um brincar que é transformar, seja um brinquedo ou alguém: “Tímido e humilde mencionava a minha condição de mágico, reafirmando o propósito de não molestar ninguém” (RUBIÃO, 2016, p. 17).

Percebe-se o narrador como um “brinquedo”, que passa por um processo de mudanças, transformando-se num outro, não mudando de forma, mas também não permanecendo o mesmo. Ele se metamorfoseia diante da realidade, que, de alguma maneira, com ou sem mágica, o torna impotente: “Nada fazia. Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte alguma” (RUBIÃO, 2016, p. 17). A transformação do mágico em funcionário público se dá por meio da perda da sua liberdade enquanto artista: quanto mais popularidade ganhava, mais sua vida se tornava insustentável. Sua “condição de mágico” já não era mais transformar objetos ou retirar animais da cartola, e quanto mais esperavam dele, mais ele deixava de “brincar”, mais seu propósito mágico ficava à serviço da realidade, que sentido algum fazia para ele:

Numa dessas vezes, irritado, disposto a nunca mais fazer mágicas, mutilei as mãos. Não adiantou. Ao primeiro movimento que fiz, elas reapareceram novas e perfeitas nas pontas dos tocos de braço. Acontecimento de desesperar qualquer pessoa, principalmente um mágico enfasiado do ofício. (RUBIÃO, 2016, p. 18)

A decisão de “suicidar-se aos poucos” na vida pública o fez lembrar, constantemente, do antigo ofício de mágico: quando teve a revelação de que foi nessa época, da Taberna Minhota, que ele havia realmente existido. No entanto, a busca constante por um passado, por um sentido da vida, afastara dele a capacidade de realizar seus truques, “ela fora anulada pela burocracia” (RUBIÃO, 2016, p. 20). Esse mágico é o relato de alguém que procurava certa liberdade e que não se satisfazia diante de nenhuma escolha, ou da vida, e que, a duras penas, descobriu mais profundamente que a brincadeira – enquanto essência de uma transformação – acaba quando se fecham as cortinas:

Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico. Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. 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. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas. (RUBIÃO, 2016, p. 21)

O ex-mágico é como a criança que deixa a infância para se tornar um adulto. Esse distanciamento é marcado na narrativa, principalmente, pelo arrependimento do narrador, que relembra sua antiga profissão de mágico com mesmo o

saudosismo de um adulto que rememora as brincadeiras de sua infância. Ex-criança, que perde a magia, a ingenuidade e a capacidade de brincar, a morte lhe vem como um consolo diante dessa impotência.

2.3.3. “Alfredo”

O conto “Alfredo” (1947/2016) engenha, como é característico aos contos de Rubião, a metamorfose como jogo mimético no qual o narrador, Joaquim, descobre seu irmão em forma de animal – além de ser um conto de cunho altamente religioso, uma vez que a epígrafe introdutória nos remete à história bíblica de Jacó, assim como a narrativa em si: “Esta é a geração dos que buscam, dos que buscam a face do Deus de Jacó. (Salmos, XVIII, 6)” (RUBIÃO, 2016, p. 105). Os animais, em contrapartida, são personagens presentes nas fábulas, lendas e nos contos da tradição oral desde meados do século XVII, como aqueles d’*Os Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault. Já no século anterior, com *As Fábulas de Esopo*³⁵, por exemplo, os animais aparecem como condutores de suas histórias, uma fauna variada que, por meio de suas falas, transmitia preceitos morais. Não muito diferentes são os animais que se encontram em constante metamorfose nos contos de Murilo Rubião. Estes contam ainda histórias acerca de sua natureza física, sobre o funcionamento da sociedade, comportamentos e objetivos nos quais os interesses de experiência humanas são predominantes.

O conto começa com Joaquim indo ao encontro de um ruído de animal e descobrindo o irmão Alfredo transmutado em dromedário, no alto da serra, como se uma profecia se anunciasse. Joaquim leva o animal para casa e o apresenta à sua mulher Joaquina, que, prontamente, o repudia e não acredita ser aquele bicho alguém conhecido, um humano:

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. (RUBIÃO, 2016, p. 107)

³⁵ Mais de 150 edições distintas da obra foram impressas entre 1465 e 1501 – informação retirada de: FÁBULAS de Esopo. **Biblioteca Digital Mundial**. 18 set. 2015. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/28/>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

A discussão entre o casal é interrompida quando Alfredo diz: “Muito interessante. Esta senhora tem dois olhos: um verde e outro azul” (RUBIÃO, 2016, p. 107). De imediato, essa descrição alude à Lia, primeira esposa de Jacó, que tinha essas mesmas características físicas e cujo temperamento se assemelha ao da personagem Joaquina.

Joaquim é um nome de origem hebraica, que significa “Deus estabeleceu”, e, como consta na história bíblica, Jacó cultuava a Deus diferente de outros à sua época, que cultuavam a Deuses (estátuas). Joaquim, em conversa com o irmão, recorda um acontecimento marcante na vida dos dois:

(– Joaquim Boaventura, filho de uma égua! – As mãos grossas, enormes, avançaram para meu pescoço. Deixei cair o pedaço de mão que roubara e esperei, apavorado, o castigo.) Filho de uma égua. Como tinha sido ilusória a minha fuga da planície, pensando encontrar felicidade do outro lado das montanhas. Filho de uma égua! (RUBIÃO, 2016, p. 108)

O trecho supracitado parece descrever o reencontro de Esaú e Jacó, que fugiu das planícies, onde morava com a sua família, em decorrência dos desentendimentos com seu irmão mais velho. Diz o Gênesis 33:

E levantou Jacó os seus olhos, e olhou, e eis que vinha Esaú, e quatrocentos homens com ele. Então repartiu os filhos entre Lia, e Raquel, e as duas servas.
E pôs as servas e seus filhos na frente, e a Lia e seus filhos atrás; porém a Raquel e José os derradeiros.
E ele mesmo passou adiante deles e inclinou-se à terra sete vezes, até que chegou a seu irmão.
Então Esaú correu-lhe ao encontro, e abraçou-o, e lançou-se sobre o seu pescoço, e beijou-o; e choraram.

Gênesis 33:1-5³⁶

A narrativa, então, nos mostra a peregrinação de Joaquim em busca de esquecer esse passado tortuoso, e seu reencontro com o irmão nos afirma a metamorfose como movimento de fluidez da linguagem, não precisamente como uma convenção de signos, mas como comportamento produtor de semelhanças.

Assim como acontece no conto “Teleco, o coelhinho”, *corpus* aqui em questão, Alfredo se transforma em alguns animais para fugir dos homens que, de

³⁶ Referência retirada de: GÊNESIS 33. **Bíblia Online**. Almeida Corrigida Fiel (ACF). Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/33>>. Acesso em: 4 mai. 2019.

acordo com ele, se entreveram no ódio – onde suas tentativas de instaurar a paz foram em vão. Primeiro, transforma-se em porco e, depois, em verbo: essa transformação de um ser em palavra eleva a capacidade de Rubião em compor sua narrativa. O verbo “resolver”, no qual se transforma, alude a uma necessidade do humano em remediar e cessar os males, sendo essa uma necessidade de transformação, muito embora o narrador cite que esse verbo é pequenino e inconjugável. Por fim, torna-se dromedário e, assim, condiciona sua vida. Distante de tentar resolver qualquer problema que decorresse de seus semelhantes, ele e seu irmão Joaquim passam a peregrinar por “terras estranhas”, buscando esquecer o passado que, por tempos, os atormentava.

Mais do que um conto que se utiliza da metamorfose como recurso para construção narrativa, “Alfredo” traz à tona um sutil detalhe, enquanto Joaquim discute com a esposa, sobre a possibilidade de existência de um lobisomem no povoado. Ao dizer, “[...] quis explicar-lhe que o sobrenatural não existia” (RUBIÃO, 2016, p. 105), sua fala reforça, literariamente, o que foi destacado no capítulo anterior do presente trabalho, reiterando a fala de Carpentier, quando este afirma que “o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano” (CARPENTIER, 1987, p. 125). Neste sentido, o lobisomem ou a criatura que ruína no povoado não se configurava como um ser fantástico, mas como algo pertencente ao cotidiano. Com “Alfredo”, Rubião nos mostra, em palavras, a força do insólito em seus contos.

Sobre este aspecto, a fala de Jorge Schwartz (1982) complementa nossa análise ao apontar: “Nesse sentido, Murilo Rubião desvenda nos seus contos grandes dramas da existência humana. A partir daí, percebemos que fantásticos são os homens, carregados de preconceitos, vícios e desamor [...]”³⁷. Esse é mais um conto que é carregado pelo jogo de semelhança não-sensível, em que o brincar está onde não podemos ver – está na arte que Rubião se propôs ao construir a narrativa –, está em Alfredo, que se transforma diversas vezes, como a criança que brinca de ser vários animais, que é e deixa de ser inúmeras vezes, e cada vez de novo, com o simples propósito de se transformar.

³⁷ Trecho retirado de: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Murilo Rubião**: Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982, pp. 99-102. In: **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/acadensaio.aspx?id=7>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

2.3.4. “O homem do boné invisível”

O conto “O homem do boné cinzento” (1947/2016) narra a história de um homem que se muda para uma pacata rua e intriga os moradores com suas esquisitices. Logo, Artur, irmão do narrador Roderico, passa a reparar nos hábitos estranhos do homem e se inquieta ao perceber que, a cada dia, estava mais magro, até o chegado momento do seu desaparecimento total, quando se transforma numa bolinha negra: “A nossa intranquilidade começou na madrugada em que fomos despertados por desusado movimento de caminhões, a despejarem pesados caixotes no prédio do antigo hotel” (RUBIÃO, 2016, p. 165). O homem, sempre de boné xadrez (cinzento e branco), saía pontualmente às cinco da tarde por sua varanda, acompanhado de seu cachorro, fumava seu cachimbo e voltava para dentro: “O tempo restante conservava-se invisível” (*ibidem*, p. 166). Era como se o homem já não existisse.

A chegada de uma misteriosa mulher, com uma chave na mão, intrigou ainda mais esses dois irmãos. A moça não aparecia, “se ocultava, não dava sinal de sua permanência na casa” (RUBIÃO, 2016, p. 168). A ansiedade e a curiosidade os consumiam, assim como a criança que anseia pelo momento de sair de casa e brincar, pela oportunidade de descobrir o novo, pelo mistério proporcionado no instante da dúvida — e o escritor, por meio das escolhas de palavras e diálogos entre as personagens, soube como transferir esse sentimento para o leitor, tamanha é a curiosidade de saber o desfecho, a ponto de faltar o ar em meio à leitura. Após três meses, a mulher sai da casa sozinha, como chegou, carregando suas malas. A passagem dessa mulher parece acelerar o processo de transformação desse homem, que, cada vez mais transparente, deixa à mostra objetos que estavam na casa, bem como seus órgãos. Rapidamente, ele desaparece por completo. A essa percepção é dada a semelhança não-sensível que proporciona o desaparecimento desse ser, que configura o brincar.

Há, nesse conto, um elemento comum em alguns contos de Rubião, que é a inserção da criança – por mais passageira que seja –, conferindo um tom de estabilidade ao conto, como se a sua presença justificasse toda a atmosfera mágica da narrativa. A criança é capaz de mobilizar afetos, ações, situações, atmosferas que remetem ao brincar. O desenvolvimento da capacidade mimética se dá nas

malhas da irracionalidade – no caso deste conto, a razão (criança) percebe e complementa o abstrato que é a transparência ou desaparecimento desse ser, levando-nos de encontro ao que diz Benjamin (2012) sobre essa capacidade que escoia da compreensão dos sentidos e pertence ao não-sensível, ou extra-sensível. Lê-se em “O homem do boné invisível”:

O culpado foi o homem do boné cinzento. Antes da sua vinda, a nossa rua era o trecho mais sossegado da cidade. **Tinha um largo passeio, onde brincavam crianças. Travessas crianças. Enchiam de doce alarido as enevoadas noites de inverno, cantando de mãos dadas ou correndo de uma árvore à outra.** (RUBIÃO, 2016, p. 165, grifo nosso)

2.3.5. “Os dragões”

No conto “Os dragões” (1953/2016), uma cidade recebe dragões como moradores. Tratam-se de criaturas que não são vistas como realmente são, tidas como “enviados do demônio” ou “coisa asiática, de importação europeia” (RUBIÃO, 2016, p. 47). Um fato curioso é que o narrador deixa claro que os dragões sofreram com o atraso dos costumes da cidade, dando a entender que essas criaturas especiais seriam “algo a mais” tentando se enquadrar numa comunidade antiquada – além de ressaltar a inocência que as crianças têm quando chegam à Terra. Não é de surpreender que apenas as crianças vissem essas criaturas como dragões, enquanto todos os outros continuavam a arrumar desculpas para classificá-los.

Aqui, mais uma vez, insere-se o raciocínio mágico, agora na perspectiva da criança, que entende essa atmosfera sem questionar e que, brincando, nomeia os dragões de dragões. Ela, a criança, apenas vive, sem precisar se esforçar para compreender essa zona de correspondências não-sensíveis, e, por não se limitar, consegue enxergar: “Apenas as crianças, que brincavam furtivamente com os nossos hóspedes, sabiam que os novos companheiros eram simples dragões. Entretanto, elas não foram ouvidas” (RUBIÃO, 2016, p. 47).

O desenrolar do conto traz consigo o processo de metamorfose desses dragões: a adoção e a educação, o seu crescimento e o alcance da maioridade, tudo os transforma. Essa passagem de tempo – ou fases – pela qual passam os dragões cria uma atmosfera de brincadeira na narrativa devido à versatilidade com a qual se

relacionam diante dos acontecimentos da vida e, em especial, como esse narrador, que se coloca no papel de pai, lida com essas mudanças:

No entanto eu acreditava na possibilidade de reeducá-los e superar a descrença de todos quanto ao sucesso da minha missão. Valia-me da amizade com o delegado para retirá-los da cadeia, onde eram recolhidos por motivos sempre repetidos: roubo, embriaguez, desordem.

Com o desaparecimento de Odorico, eu e minha mulher transferimos o nosso carinho para o último dos dragões. Empenhamo-nos na sua recuperação e conseguimos, com algum esforço, afastá-lo da bebida.

[...]

Regressando, uma noite, da reunião mensal com os pais dos alunos, encontrei minha mulher preocupada: João acabara de vomitar fogo. Também apreensivo, compreendi que ele atingira a maioridade. (RUBIÃO, 2016, pp. 48-49)

Os dragões – desacreditados pela comunidade, esquecidos de sua infância, órfãos e debutantes diante da vida – acabam por se tornar os próprios brinquedos no conto: brincam ou são “brinquedos” das crianças, sendo “brinquedos” de um casal que, devido à ausência de filhos, decide se responsabilizar por sua educação e criação, e, ao final, um deles se torna “brinquedo” de um circo que se aloja na cidade. Lê-se:

Numa das derradeiras exhibições do ilusionista, alguns jovens interromperam o espetáculo aos gritos e palmas ritmadas:

— Temos coisa melhor! Temos coisa melhor!

Julgando ser brincadeira dos moços, o anunciador aceitou o desafio:

— Quer venha essa coisa melhor!

Sob o desapontamento do pessoal da companhia e os aplausos dos espectadores, João desceu do picadeiro e realizou sua costureira proeza de vomitar fogo. (RUBIÃO, 2016, p. 50)

Por fim, os dragões são, em especial, para o narrador, uma fonte de brincadeira, como uma oportunidade de o homem alcançar essa capacidade de produzir semelhanças, que não quer ser perdida jamais:

Seja qual for a razão, depois disso muitos dragões têm passado pelas nossas estradas. 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. (RUBIÃO, 2016, p. 51)

2.3.6. “D. José não era”

O conto “D. José não era” (1953/2016) é, sem dúvidas, um dos contos mais divertidos da coletânea, no sentido de o próprio conto se configurar num jogo misterioso. O narrador dá início explicando que uma explosão havia sacudido a cidade, o que faz com que a população comece a questionar o que havia acontecido – até que todos concordam que D. José estava matando sua esposa e tentam desvendar a arma do crime. Quando percebem que o barulho não cessa, alarmam-se: “Tornaram-se pálidos os rostos e, ansiosos, aguardaram o final do drama” (RUBIÃO, 2016, p. 140). Decorrido este fato, o narrador começa a indagar o que teria acontecido e, através de uma precisa marcação, de um a sete, o leitor é convidado a participar desse jogo de perguntas e respostas a fim de descobrir o que, de fato, havia feito D. José.

Como um tabuleiro de jogo de detetive, a essência da brincadeira reside na performance que transforma o leitor e a própria narrativa ao passo que essa última se desenrola. O brincante, precisamente, observa as coisas diferentes do que seriam e, originalmente, as enxerga em transformação – deixando claro que faz parte do processo de metamorfose. Afinal, o jogo constituído por semelhanças não-sensíveis é composto por frações de tempo que conferem importância ao espaço temporal. Vemos essa analogia no conto:

1 Tragédia?

Não. D. José estava experimentando fogos de artifício. Ninguém quis confessar o desapontamento nem o gasto inútil de imaginação que, naquela meia hora de terror, fora exagerado nos espectadores.

— Não a matou desta vez, mas ela não escapará de outra. Seu ódio por dona Sofia é incontrolável.

2 D. José odiava alguém?

Calúnia! Amava a mulher, os pássaros e as árvores. Ela, sim, detestava-o, irritava-se com os animais.

Infelicidade conjugal?

Nunca! Os esposos combinavam admiravelmente bem.

Mas, entre os habitantes do lugar, não havia quem acreditasse nisso:

— Ela finge amá-lo somente pelo seu dinheiro.

Estúpidos! D. José era o homem mais pobre da cidade e tinha uma úlcera no estômago.

[...]

4 D. José falava sempre de um livro que estava escrevendo. Um livro sobre duendes.

Era um fabulista?

Não. Os duendes habitavam a sua própria casa, ao alcance de seus olhos.

Seria a mulher um deles? (RUBIÃO, 2016, pp. 139-142)

E, assim, prossegue até o final. Com este conto, podemos pensar sobre a faculdade mimética atuando no espaço da brincadeira, do brincar que não é exclusivo do brinquedo, mas pertencente à semelhança não-sensível, que oferece ao sujeito os instrumentos imaginativos que configuram a brincadeira.

Os contos de Rubião nos oferecem um jogo literário capaz das mais diversas performances miméticas. É a linguagem que, de acordo com Benjamin (2012, p. 119), aproxima o sujeito de uma “compreensão mais clara da obscuridade ligada ao conceito de semelhança não-sensível.” E o jogo literário é a linguagem articulada em suas formas inesperadas. Os exemplos dos contos “O pirotécnico Zacarias” (1947), “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947), “Alfredo” (1947), “O homem do boné cinzento” (1947), “Os dragões” (1953) e “D. José não era” (1953) convergem para o espaço do conto “Teleco, o coelhinho” (1965) – lugar onde irão se destacar a metamorfose e o estranhamento como jogo mimético capaz de produzir semelhanças não-visíveis, ou seja, a metamorfose como essência da brincadeira, fortalecendo a ideia de que o brincar é próprio ao humano, independente da idade.

No primeiro momento, o começo de todo conto é ridículo. Parece impossível que esse novo corpo, inutilmente sensível, como que mutilado e sem forma, possa manter-se vivo. Cada vez que se começa, esquece-se de que o conto, se sua existência é justificada, já traz em si sua forma perfeita, e que só cabe esperar vislumbrar nesse começo indeciso o seu visível mas, talvez, inevitável final.

(Franz Kafka, 1914)

CAPÍTULO 3 – TELECO: BRINQUEDO E BRINCADEIRA

3.1. Sobre Teleco

Em “Teleco, o coelhinho” (1965/2016a³⁸), percebe-se a metamorfose e o estranhamento como elementos do jogo mimético, capaz de produzir semelhanças não-visíveis – aqui, lidas como metamorfoses –, que é a essência da brincadeira. O realismo mágico, enquanto movimento artístico, é o que, aqui, estamos chamando de raciocínio mágico, isto é, linha que guia o desenvolver da capacidade mimética, que nada mais é do que a brincadeira, a linguagem, a arte.

“Teleco, o coelhinho” é um conto intrigante e inquietante. As diversas transformações do aparente e dócil coelho formam um emaranhado que somente a paciência e o olhar preciso poderiam desvendar – ou não. Trata-se de uma brincadeira cuidadosamente posta por Murilo Rubião, que cria, por meio da atmosfera mágica ou insólita, um jogo de semelhanças não-sensíveis que integram imagens e estranhamentos, que acompanham as metamorfoses como parte indissociável desse jogo mimético.

Quando Walter Benjamin (2012) coloca em questão a faculdade mimética como um produto extra-sensível, ele revela que os sentidos do homem, em fusão com o seu intelecto, têm como fundamento a produção de algo que se coloca entre a razão e a reprodução, de modo que o todo possa compreender quais são as partes correspondentes às semelhanças não-visíveis. Tais efeitos de sentido estão presentes em “Teleco, o coelhinho”. Na sua compulsão em se metamorfosear e comunicar com o incomunicável, Rubião apresenta, à sua maneira, a proficiência da capacidade mimética. O humano, em Teleco, ganha forma e tema na brincadeira, e o jogo mimético proposto pelas metamorfoses do coelho remete e transcende tanto ao humano quanto à brincadeira.

Schlesener (2009, p. 152) pontuou que a percepção das correspondências, em seu assemelhar-se aos objetos e transpor o homem “para dentro do quadro”, fundindo-se com “nuvem de cores”, nada mais é do que um tornar-se parte da obra

³⁸ No presente capítulo, usaremos “2016a” como referência às citações retiradas do livro *Murilo Rubião: Obra Completa* (2016), em diferença à versão ilustrada, “2016b”, a ser tratada no capítulo seguinte deste trabalho.

no momento de sua criação, sendo esses “os ecos da experiência que os adultos perderam e que sobrevivem, quem sabe, na criação artística.” Por isso, então, a importância da literatura como forma máxima de criação; por isso, também, destacar “Teleco, o coelhinho” como uma obra de arte; e, por isso, termos num coelho a figura que auxilia esse narrador-personagem a mergulhar no esquecido mundo das cores por meio da brincadeira de se transformar. Nesse sentido, cabe trazer o que Benjamin (2017, p. 108) compartilha ao rememorar sua própria infância:

Sentia-me como quando pintava a aquarela e as coisas se me abriam assim que eu as acometia numa nuvem úmida. O mesmo acontecia com as bolas de sabão. Eu viajava dentro delas pela sala e juntava-me ao jogo de cores das cúpulas até elas se desfazerem. Olhando para o céu, para uma joia ou para um livro, perdia-me nas cores.

No conto “Teleco, o coelhinho”, Murilo Rubião, com seu jogo com as palavras, nos transporta para um mundo totalmente sensorial e enigmático. Sua construção narrativa nos permite encontrar novos jogos infantis a partir de um truque de magia eximamente efetuado. Eis que Rubião tira o coelho da cartola como um brilhante mágico e nos intriga com a questão: *como é possível a brincadeira por meio da literatura?*

3.2. O conto

O conto se inicia com o narrador-personagem dizendo que estava “frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças” (RUBIÃO, 2016, p. 52), quando percebe a presença do que ele pensava ser um jovem, mas que era, na realidade, um coelho. A chegada de Teleco muda radicalmente a rotina desse narrador-personagem, que passa a viver instáveis situações e, conforme o “amigo” ia se transformando, algo dentro de si vai se modificando. As transformações aconteciam, inicialmente, em tom de brincadeira, para assustar os vizinhos, ou até mesmo para divertir as crianças. Teleco se transformava para satisfazer o outro num jogo de desejo e fantasia: “Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar o próximo” (RUBIÃO, 2016a, p. 54).

As duas personagens brincavam. E, assim, chegamos ao primeiro atrito que tiveram, quando, metamorfoseado em canguru, Teleco levou uma mulher para casa,

afirmando ser um homem e jamais ter sido coelho. A chegada de Tereza causou desavenças, despertando no pacato colecionador de selos uma paixão adolescente voraz. Tanto descontrolo gerou ainda mais atrito entre Teleco, que, com Tereza, era o protagonista desse pacto amoroso, e esse homem que não aceitava o relacionamento entre um animal e uma mulher. Após uma noite de insônia, quando presenciou o casal dormindo na sala, o homem (narrador-personagem) acordou Teleco aos empurrões, pedindo para que este parasse com as trapaças. Por sua vez, o canguru o surpreendeu, dizendo-lhe ser Antônio Barbosa e não Teleco. O homem decide, então, expulsá-los de casa, porém o olhar de Tereza dissuadiu seus propósitos. A convivência piorava a cada dia e o homem repudiava Barbosa. Quando tomou coragem, o homem se declarou para Tereza, pedindo-a em casamento e esta, com muita soberba, disse que ele nada teria a lhe oferecer, preferindo Barbosa: “ – A sua proposta é menos generosa do que imagina. Ele vale muito mais” (RUBIÃO, 2016a, p. 58). Após uma briga, em meio a afirmações sobre ser homem e se chamar Barbosa, Teleco e Tereza foram, por fim, expulsos de casa. Sob gritos, a mulher dizia que faria de Barbosa um “homem muito importante”.

Esse solitário colecionador de selos nunca mais teve notícias dos dois e voltou a atenção para sua coleção. Certa vez, ouviu falar de um mágico chamado Barbosa, que estava fazendo bastante sucesso no circo da cidade. Numa noite, enquanto o homem mexia em seus selos, um cachorro saltou pela janela, afirmando ser Teleco e, logo em seguida, transformou-se em cutia. Não conseguiu sequer explicar o que havia ocorrido enquanto esteve fora e se metamorfoseava compulsivamente em diferentes animais. Durante alguns dias, as transformações seguiam em espaços de tempo cada vez menores. Teleco havia perdido o controle total de seu ser e o homem, impotente, sofreu junto de seu amigo as dores dessas mutações. Até que, em determinado momento, já não mais falava, apenas mugia, crocitava, guinchava. Quando deixou de ter forças, limitou-se a se transformar em animais pequenos e, por fim, ficou sob a forma de um triste carneirinho que, ardendo em febre, acomodou-se no colo de seu amigo, e este, após pegar no sono, acordou com uma criança encardida em seus braços, morta. Teleco havia se tornado homem.

A unidade do conto e seus efeitos variam segundo a intensidade com a qual o leitor é provocado: “A composição literária causa, pois, esse efeito, um estado de

‘excitação’ ou de ‘exaltação da alma’” (GOTLIB, 2003, p. 32). Ou seja, esse estado de excitação deve durar um determinado tempo. Rubião, enquanto (des)constrói Teleco, no decorrer da breve narrativa, leva o leitor a andar por um caminho familiar, porém, cheio de surpresas e inquietações. Esse leitor anda sem saber onde está pisando, uma vez que a narrativa engana, exalta, deixa em estado de raiva e tristeza conforme é contada. Nunca se sabe o que esperar em seguida quando se trata de Murilo Rubião. A “leitura de uma assentada”, proposta por Poe, é base para a sensação rápida de incômodo e estranhamento que as primeiras páginas do conto causam: “Todas as excitações extremas são necessariamente transitórias” (POE *apud* GOTLIB, 2003, p. 33).

3.3. A metaformose como essência do jogo mimético

A produção de semelhanças faz da capacidade mimética a força “submarina” no conto “Teleco, o coelhinho”. Walter Benjamin (2012) traz a faculdade mimética como espaço da brincadeira, não necessariamente para a criança, mas para o homem, para aquilo que é próprio ao humano. O fluxo da linguagem não é dado como uma convenção de signos, mas como comportamento que produz semelhanças, em que, de acordo com Benjamin (2012, p. 120), cada palavra e a língua, como um todo, são formadas por onomatopeias, cuja “chave” está “oculta no conceito de semelhança não-sensível” – ou ainda, na potência do extra-sensível. Segundo o filósofo alemão:

As semelhanças percebidas conscientemente – por exemplo, nos rostos – em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena ponta do iceberg que se vê na água, em comparação com a sua poderosa massa submarina. (BENJAMIN, 2012, p. 118).

No início do conto, é perceptível uma ligação quase sobrenatural entre a aparição do coelho e a figura de um homem contemplativo. Esse encontro deixa dúvidas a respeito de sua essência. Parece-nos remeter ao encontro de uma pequena parte desse indivíduo (homem) com o coelho e, posteriormente, com outros animais, frutos das metamorfoses vividas por Teleco – assim como partes de si:

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como

velhos amigos. Ou, para ser mais exato, somente o coelhinho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas, que o supus com mais idade do que realmente aparentava. (RUBIÃO, 2016a, p. 53)

Essa exposição do narrador nos indica como as duas personagens, na verdade, não estavam, em nada, distantes: um já pertencia ao outro, ou, um era o outro. Nesse momento, o homem questiona a idade do coelho, acreditando ser mais velho do que, de fato, aparenta. Num breve instante, o narrador parece ter se encontrado com uma versão transmutada de si. O convite feito pelo homem, para que o coelho, que mal conhecia, morasse com ele, mostra que essa relação, de alguma maneira, já era íntima e esperada, e que esse animal representava a possibilidade de resgatar algo perdido, em especial, decorrente do encontro de olhares entre eles: “Foi nesse momento que reparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiei e convidei-o a residir comigo” (RUBIÃO, 2016a, p. 53).

Os olhos mansos e tristes, a profundidade do olhar – estaria esse homem olhando para si a partir de uma perspectiva de olhar renovada? Por que não virar do avesso e ser outro, ou outros? O processo de busca de identidade (de transformação metamórfica), de crescimento, é algo que traz complexidade ao indivíduo e, muitas vezes, demasiadamente torturador.

Davi Arrigucci Júnior (2012) expõe uma breve análise sobre o processo de metamorfose na vida de Rubião e exemplifica sua tese, dentre outros contos, com “Teleco, o coelhinho”:

Uma rápida olhadela sobre os seus contos revelará que a modificação, ou seja, a metamorfose é também um dos temas obsessivos desse contista sempre insatisfeito. Na verdade, ela é, aqui, uma espécie de matriz temática onde se desenvolvem as diferentes transgressões características da literatura fantástica: as rupturas do princípio de casualidade, do tempo, do espaço, da dualidade entre sujeito e objeto, do próprio ser. Assim, em “Teleco, o coelhinho”, ela é vertiginosa e patética: o animalzinho vira tudo, assume até formas grotescas e terríveis, mas só consegue cumprir o seu desejo de se tornar homem, ao se transformar, por fim, numa criança morta.³⁹

³⁹ Trecho retirado de: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=1>>. Acesso em: 4 abr. 2019.

A metamorfose é um processo solitário e se configura por meio de uma transmutação, de uma transformação. Esse processo, em *Teleco*, está na semelhança não-sensível, nas personagens, por exemplo, que, por meio do jogo mimético, transformam a lógica do brincar. Segundo Benjamin (2012, p. 266), “a imitação pertence à brincadeira, e não ao brinquedo.” Portanto, pertence à faculdade mimética aquilo que embasa as transformações de *Teleco*: se não um jogo conduzido pela capacidade mimética, de animal em animal, trata-se de um elemento transformador de essências, por meio do qual a brincadeira entra como um recurso que vai além da simples imitação ocasionada pela mimesis.

Teleco nos é apresentado enquanto ritual, uma personificação do ser. Ele pode ser o outro “eu”, a outra parte desse narrador-personagem que, através das transformações do coelho, em algumas páginas, passa pelo processo de crescimento: de menino para rapaz, de rapaz para homem. O duplo questiona a característica essencial do ser humano, isto é, sua identidade enquanto ser incompleto, inacabado, em processo de transformação. As transformações de *Teleco* atestam aquilo que o próprio narrador alega: “Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo” (RUBIÃO, 2016a, p. 53).

A metamorfose faz parte do conjunto de elementos que o escritor utiliza para conectar o conto, simbolizando a transformação do homem, ou “[...] essa incapacidade que temos para resolver os nossos problemas na vida”⁴⁰. Rubião trata a metamorfose como “uma das coisas mais antigas que há. Eu cheguei à metamorfose através das histórias de feiticeiras, capazes de transformar as pessoas [...]”⁴¹. A transmutação física e moral perpassa o conto, e a não comunicabilidade do narrador-personagem faz parte desse ritual de passagem do seu universo particular – afinal, não dizer é dizer.

A experiência oferecida por “*Teleco o coelhinho*” se constrói, em específico, pelo narrador-personagem agente de um discurso que nunca cessa, pois nunca está

⁴⁰ Trecho retirado de: NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

⁴¹ Trecho retirado de: NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

pronto. A história de si nunca chega a um final, sempre acompanhando o coelho condutor de transformação. Diante deste trajeto, uma cena se constrói:

— Moço, me dá um cigarro?

A voz era sumida, quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças. (RUBIÃO, 2016a, p. 52)

As correspondências não-sensíveis da linguagem, ou seja, esse lugar que não conseguimos alcançar é onde encontramos a zona mágica proposta pelos acontecimentos da narrativa. A palavra escrita (conto) e a falada (situações) são carregadas de semelhanças não-sensíveis. Lê-se:

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:**

— Você não dá porque não tem, não é, moço? (RUBIÃO, 2016a, pp. 52-53, grifo nosso)

A própria composição da história, na qual um homem conhece, conversa e passa a morar com um coelho que “contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas [...]” (RUBIÃO, 2016a, p. 53), alcança um patamar na produção de semelhanças que culmina no ponto onde o brincar encontra o realismo mágico. Assim, podemos dizer que essa linguagem é configurada de maneira pura, que alcança o nível mágico da semelhança não-sensível – que é o nível do texto. As transformações do narrador-personagem, junto a Teleco, e de suas peripécias estão posicionadas nessa zona de semelhança não-sensível. Ainda que não se possa “tocar”, a marcação de Rubião é precisa e, é notável nas três primeiras páginas do conto, carregada de um bom humor que se instaura nessa personagem.

A produção de semelhanças é um processo que pertence ao humano, por isso perpassa o magnetismo oferecido pelas duas personagens. A brincadeira faz parte de Teleco, que faz parte do mágico. Em seu texto “Brinquedos e Jogos” (1928), Benjamin pontua:

Provavelmente acontece o seguinte: antes de penetrarmos, pelo arrebatamento no amor, a existência e o ritmo frequentemente hostil e não mais vulnerável de um ser estranho, nós já teremos vivenciado desde muito cedo a experiência com ritmos primordiais, os quais se manifestam, nas formas mais simples, em tais jogos com objetos inanimados. Ou melhor, é

exatamente através desses ritmos que pela primeira vez nos tornamos senhores de nós mesmos. (BENJAMIN, 2009, p. 101)

A ação que é produzida pela capacidade mimética reside no modo como a brincadeira pode, como pontua Schlesener (2009, p. 154), “relacionar-se de forma libertadora com o mundo”. No entanto, a criança, ausente no conto, deixa de ser a referência do brincar e permite que o homem, o adulto, também se conecte em liberdade com o mundo, por meio dessa capacidade que, por ele, nunca foi abandonada – assim como Teleco se metamorfoseia –, de ele ser produtor de semelhanças por meio da linguagem.

O brincar do narrador-personagem vem de encontro à libertação e ao poder de encantamento que as transformações do travesso coelho oferecem, não sendo, em hipótese alguma, exclusivo do brinquedo: pertence à semelhança não-sensível, que oferece ao sujeito os instrumentos imaginativos para configurar a brincadeira. Nas palavras de Benjamin (2009, p. 101), o adulto “ao narrar uma experiência, alivia o coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade”. Para o adulto, a projeção de experiências traz alívio, como é o caso das travessuras de Teleco, que oferecem ao narrador-personagem uma ludicidade em seu cotidiano: “Pois é o jogo, e nada mais, que dá luz a todo hábito” (BENJAMIN, 2009, p. 102). Para o adulto, a ação do jogo ou do brincar⁴² não é um caminho para intensificar as vitórias e triunfos – isso é o que a criança faz, ela saboreia, sempre de novo, cada vez mais e de maneira mais intensa, suas experiências.

Para o humano, a capacidade mimética é firmada como projeção de experiências, às quais ele se identifica, além da possibilidade de reconhecer e descobrir o mundo. As afinidades geradas pelas semelhanças são nada menos que esse “ritmo” de infinitas brincadeiras. O narrador, em Teleco, descobre uma nova forma de viver após o encontro com o cinzento coelho e se identifica com as suas metamorfoses:

[...] Disse não ter morada certa. A rua era seu repouso habitual. Foi nesse momento que reparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho – acrescentei.

⁴² Benjamin traz jogo com um duplo sentido próprio ao termo em alemão, *spiele*, que significa “jogo” ou “brincadeira”, além do verbo *spielen*, o qual, quando relacionado ao substantivo *spiele*, carrega outros significados, como “brincar”, “jogar” e “representar”.

A explicação não o convenceu. Exigiu-me que revelasse minhas reais intenções:

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

Não esperou pela resposta:

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

Dizendo isso transformou-se numa girafa.

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

Respondi-lhe que não e fomos morar juntos. (RUBIÃO, 2016a, p. 53, grifo nosso)

A semelhança não-sensível oferece um jogo que é constituído por frações de tempo, configurando a importância do espaço temporal. E, em “Teleco, o coelhinho”, temos o tempo como transitório, distraído e metamórfico, ainda que fluido no sentido de um magnetismo e uma hipnose que o instante dessa brincadeira possa oferecer ao sujeito:

A mim também pregava-me peças. Se encontrava vazia a casa, já sabia que ele andava escondido em algum canto, dissimulado em algum pequeno animal. Ou mesmo no meu corpo sob a forma de pulga, fugindo-me dos dedos, correndo pelas minhas costas. Quando começava a me impacientar e pedia-lhe que parasse com a brincadeira, não raro levava tremendo susto. (RUBIÃO, 2016a, pp. 54-55)

O narrador apreciava as travessuras e entrava na brincadeira das transformações do amigo, quando, por exemplo, alguém os visitava, ou quando brincava com as crianças, ou ajudava os idosos; ou quando queria, por pura maldade, assustar as pessoas:

Apenas uma vez tive medo de que as travessuras do meu irrequieto companheiro nos valessem sérias complicações [...] Teleco, movido por imprudente malícia, transformou-se em porco-do-mato. A mudança e o retorno ao primitivo estado foram bastante rápidos para que o homem tivesse tempo de gritar. Mal abriu a boca, horrorizado, novamente tinha diante de si um pacífico coelho:

– O senhor viu?

Respondi, forçando uma cara inocente, que nada vira de anormal. (RUBIÃO, 2016a, p. 54, grifo nosso)

Os processos de criação e interpretação da criança, diante do mundo, aparecem no formato da brincadeira, assim como o é o trabalho do artista, provando-nos, mais uma vez, que a brincadeira não é exclusiva da criança. Anita Helena Schlesener, em seu já mencionado estudo, traz um fragmento (1914-1915) de Benjamin, denominado “Die farbe vom Kinde aus betrachtet” (“A visão das cores pela criança”), no qual o filósofo alemão destaca que

[...] “as cores têm algo de espiritual” e que algo dessa claridade espiritual transparece na mistura das cores a produzir novos nuances. “O arco-íris é uma límpida imagem infantil”. Esta ideia está fortemente ancorada na estética dos românticos, na relação entre a visão infantil das cores e a essência espiritual no infinito da cor. (BENJAMIN *apud* SCHLESENER, 2009, p. 152)

Schlesener (2009) enfatiza que, por meio dessa ideia, Benjamin explicita o fato de a visão infantil não ser fundada, de maneira inabalável, no sentido da fantasia. Em contrapartida, a visão do adulto é abstrata e ordenada, cujo objetivo dado às formas e cores é o acabamento da substância e a individualidade do tom. Nas formas, cores e tons, Teleco compõe seu processo de interpretação e criação diante do mundo, no formato da brincadeira. E pensando que, no mundo, “existem muito mais cores do que se possam identificar” (SCHLESENER, 2009, p. 152), o coelho “era o amigo dócil, que nos encantava com delicadas mágicas. Amava as cores e muitas vezes surgia transmutado em ave que as possuía todas e de espécie inteiramente desconhecida ou de raça da extinta” (RUBIÃO, 2016a, p. 55).

As cores são para as crianças, e podem ser para o sujeito, “o meio de toda mudança e não sintoma” (SCHLESENER, 2009, p. 152). Para as crianças, as cores e suas nuances são motivo de transformação. O olhar diante de Teleco não é conferido sob a ótica do julgamento “segundo padrões, mas para perceber a diversidade de sentidos e as possíveis correspondências dadas nas cores” (BENJAMIN *apud* SCHLESENER, 2009, p. 152). É disso que as metamorfoses no conto são compostas: de correspondências não-sensíveis, de cores, sentidos, possibilidades. A brincadeira está na estrutura, na forma, na narrativa, nas peculiaridades dos nomes, na diversidade dos animais, na astúcia, no medo e na dúvida das personagens. Sob uma “lanterna mágica”, conseguimos enxergar, num vislumbre de brilho, o brincar, que é a expressão da arte e da sensibilidade da mão do artista – que também narra ao escrever.

3.3.1. Ecos bíblicos

Rubião, como conhecedor e estudioso da Bíblia, oferece ao seu texto, antes de tudo, um enigma. Junto desses fragmentos, há a chave que abre a porta para o fantástico de sua escrita. Assim acontece com a epígrafe de “Teleco, o coelhinho”, em que aparecem os provérbios XXX, 18 e 19:

Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da água no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem em sua mocidade. (RUBIÃO, 2016a, p. 52)

Na Bíblia, nota-se que os provérbios escolhidos pelo escritor (18 e 19) foram, ou estão, escritos de outra maneira, e que os demais versículos que compõem o provérbio XXX são tão importantes de destacar quanto os que aparecem no conto:

Quatro coisas misteriosas.

¹⁸ Três coisas são incompreensíveis para mim, aliás, quatro que não consigo entender:

¹⁹ o caminho da águia no céu, o caminho da serpente sobre a rocha, o caminho do navio em alto mar, **o caminho do jovem para uma jovem.**

²⁰ Tal é a conduta da mulher adúltera: come, limpa a boca e diz: “Não fiz nada de mal!”

Quatro coisas pequenas, mas sábias.

²⁴ Quatro seres estão entre as coisas menores da terra, porém, são extremamente sábios:

²⁵ as formigas, povo sem força, que preparam sua comida no verão;

²⁶ **os arganazes, povo pacífico, mas têm seu ninho nos rochedos;**

²⁷ os gafanhotos, que não têm rei, porém, avançam todos em bando;

²⁸ a lagartixa, que se pode segurar com as mãos, mas penetra até nos palácios dos reis.

Quatro coisas de nobre andadura.

²⁹ Três seres têm um porte majestoso, aliás, quatro, caminham com elegância:

³⁰ o leão, o mais forte dos animais, que não foge de nada;

³¹ o galo empinado, o bode e o rei à frente de seu exército;

³² Se te exaltasse por insensatez e depois refletisse, põe a mão sobre a boca,

³³ porque, batendo o leite produz-se a manteiga, apertando o nariz sai sangue e espremendo a cólera sai a contenda.⁴³ (A BÍBLIA, 2018, p. 948, grifos nossos)

A escolha de Rubião por esse trecho não foi arbitrária. Se os versículos selecionados anunciam o conto, o provérbio completo é tecido por detalhes que compõem o desenvolvimento da narrativa. No conto, a frase “o caminho do homem em sua mocidade” encerra o provérbio, entende-se, por isso, as transformações de Teleco até sua morte, como um processo de passagem e crescimento da personagem. Já na versão da Bíblia, encontramos uma frase diferente no encerramento: “o caminho do jovem para uma jovem”. Essa escritura do fragmento, na Bíblia, também está em paralelo com o conto de Teleco, afinal, transcorre, ao decorrer da narrativa, um desenvolver da juventude, o encontro com o primeiro amor, a decepção e a percepção dos desejos carnavais.

Esse homem que caminha em sua mocidade percorre o fluxo da evolução do ser, mas não quer ser afastado de sua infância. Esse mesmo homem que, “frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças” (RUBIÃO, 2016a, p. 52), encontra em Teleco uma oportunidade de transformação. O encontro desse homem com esse animal, que leva a vida como uma brincadeira, oferece a ideia da continuidade de um estado de espírito – ou de um resgate, uma vez que o homem, no imediato momento que conhece Teleco e após uma breve conversa, convida o animal, de pronto, para morar em sua casa, como se ele estivesse esperando por esse momento. Esse encontro oferece às duas personagens a chance de um novo caminho: um entrecruzar da solidão de um homem que envelhecia com a jovialidade de um alguém que se divertia entre suas metamorfoses, simplesmente para agradar o outro.

Esse caminho, porém, é acompanhado por diversas transformações, do homem para o coelho e do coelho para o homem. O homem deixa a sobriedade e passa a permitir o novo em sua rotina, as brincadeiras, uma aura solar se instaura em seus primeiros momentos juntos. Ambos se transformam a cada dia, num constante brincar. No entanto, as metamorfoses não são apenas aquelas físicas e

⁴³ Referência retirada de: **A BÍBLIA Sagrada de Aparecida**. Aparecida: Editora Santuário, 2018.

visíveis em Teleco: o homem passa do estado infantil inicial ao adolescente/adulto a partir do momento que se interessa pela mesma mulher que Teleco. Vêm à tona os sentimentos do ciúme — até mesmo de Teleco —, da raiva e da inveja, que se instauram na rotina. Teleco, por sua vez, de travesso, doce e amigo passa a ser um “homem” adulto com comportamentos evasivos. Simultaneamente, da forma de um coelho, animal que era sua principal face, passa a canguru, nesse exato momento onde sua relação com o homem se fragiliza. Teleco se modifica, como se o coelho representasse a infância e o canguru, agora, a adolescência – ou a fase adulta. Passam os dois a executarem o mesmo movimento.

Ainda no provérbio, observa-se a presença dos animais com uma característica estável, contrapondo-se ao conto, por meio das metamorfoses. No provérbio, alguns animais são ditos como “coisas pequenas, mas sábias” e “coisas de nobre andadura”, ao passo que Rubião sugere aos animais uma força de transformação, uma potência que, nas palavras de Walter Benjamin (2017, p. 14), pode significar “a sensação dominante em quem tem asco dos animais é a do medo de ser reconhecido por eles quando se lhes toca.” Os arganazes, transcritos como “povo pacífico”, são animais pequenos da família dos roedores, que, em algumas traduções pesquisadas, foram identificados como coelhos – fato que estabelece relações com o conto em questão.

Murilo Rubião respondeu, sobre a insistência das epígrafes bíblicas em sua obra, o seguinte:

O meu mundo de ficção está muito relacionado com a Bíblia. Eu escrevo um conto sem pensar na epígrafe. Quando chego ao seu final eu vou à Bíblia e acho-a lá, exatamente. Às vezes, pensando em fazer determinado conto, encontro imediatamente a epígrafe correspondente na Bíblia. Isso se deve à leitura excessiva, ou à releitura. Eu jamais sei se o conto começa ou acaba na epígrafe.⁴⁴

De fato, as epígrafes são um dos eixos que sustentam os contos de Rubião. Esse começo ou final, sobre o qual referiu-se o autor mineiro, não é um simples enfeite ao conto, mas algo que atesta sua proposta, fazendo-nos considerar, na verossimilhança da narrativa, a realidade dos fatos mágicos que se seguem.

⁴⁴ Trecho retirado de: LOWE, Elizabeth. “Entrevista com Murilo Rubião”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>>. Acesso em: 16 mai. 2019.

Diante dessa exposição, a importância das epígrafes bíblicas que precedem os contos de Rubião é ímpar. O artigo “Epígrafes bíblicas em Murilo Rubião” (2018), de Ezequiel Belaparte Percino, traz uma reflexão precisa dos provérbios ou versículos bíblicos (pertencentes aos Velho e Novo Testamentos) que são essenciais aos contos do escritor:

De modo geral, uma epígrafe (escrita sobre ou escrita em) visa condensar significados, como as gravações de palavras numa ara votiva ou tumular, podendo se relacionar semanticamente com a ideia de sinopse, designação ou preceito. Antecedendo, porém, um texto literário, pode ser simples adereço ou conformar, a partir de uma citação relevante, uma legitimação cultural necessária. Também pode funcionar duplamente: como referência intertextual, que remete o texto literário a um regime discursivo determinado – no caso de Rubião, a Bíblia – e como protocolo de leitura, um índice programático para o leitor, indicando-lhe que a narrativa desenvolve a citação, é interpretável pela citação ou hospeda a citação. (PERCINO, 2018, p. 208)

Em Murilo Rubião, essas epígrafes “se desdobram numa relação dicotômica epígrafe/conto (relação intertextual), e epígrafe/epígrafe (relação intratextual)”, optando pela ideia de que “constituem um paradoxo provocado pela tensão do seu próprio status, autônomo e ao mesmo tempo dependente, em relação ao texto-base (o conto)” (SCHWARTZ *apud* PERCINO, 2018, p. 209). Schwartz aponta que os fragmentos têm por função “apontar, de maneira sintética e simbólica, para os grandes temas a serem lidos”, ainda que os contos não tenham, necessariamente, um cunho cristão apenas por serem introduzidos por essas passagens bíblicas, que não são escolhidas arbitrariamente.

3.3.2. Fábulas de Teleco, o animal

As fábulas são as mais antigas formas de narrativa. O fabulista grego e contador de histórias Esopo é um dos nomes mais conhecidos do gênero – junto com o francês Jean de La Fontaine. As fábulas são narrativas que transmitem uma certa moral ou valores, em que suas personagens são, na maioria das vezes, animais que possuem características semelhantes aos humanos. Nas *Fábulas de Esopo* (1994), podemos encontrar o coelho como protagonista de algumas histórias,

ainda que, nessas fábulas em específico, esse animal apareça como uma lebre⁴⁵ — como acontece em “A lebre a tartaruga” e “As lebres, as raposas e as águias”. Nessas duas fábulas, a lebre tenta tirar vantagem das situações: na primeira, tenta disputar uma corrida com a tartaruga e, ao final, de tanto zombar do animal mais lento, acaba sendo ultrapassada e perdendo; na segunda, as lebres tentam um acordo com as raposas para poder vencer as águias, destacando, ao final, a moral de que só quando temos o mesmo objetivo que o outro podemos formar uma sociedade, ou conviver com outras pessoas. Essas fábulas ilustram a presença do coelho como protagonista desde o século V a.C, reforçando a versatilidade desse animal — tal como o ardiloso Teleco.

O coelhinho Teleco, desde o título, transmite-nos a ligeira impressão de que o meigo animal, ao ser tratado pela indicação do diminutivo no nome e ecoar as fábulas clássicas, será protagonista de uma fábula, ou, quem sabe, de uma história de ninar para crianças. “Teleco, o coelhinho”: um título que abraça, como se fosse um bicho de pelúcia, cuja única preocupação é agradar e acolher quem o possui, um brinquedo. No entanto, esse coelhinho corrompe os ideais infantis que podem ser sugeridos pelo título quando aparece cinzento e pedindo um cigarro. E depois de aberta a caixa empoeirada de brinquedos para esse narrador-personagem, tudo vira fumaça, cinzas, dando lugar à brincadeira, que começa desde a primeira fala do coelho: “— Moço, me dá um cigarro?” (RUBIÃO, 2016a, p. 52). Teleco criança, adolescente, adulto. Teleco homem, que alcança a linguagem e vive no lugar onde o mágico habita, que rompe os limites como uma criança que brinca inúmeras vezes dentro de uma caixa de papelão.

Considerado um animal que se adapta a diversas situações e ambientes, o coelho, no caso, Teleco, mostra-se, no conto, como uma criatura que se transforma para se adaptar. Temos a aparição de Teleco na Bíblia — aqui, especificamente, tratamos da epígrafe que precede o conto, cujo provérbio bíblico foi abreviado, transmutado —, aparecendo, na íntegra do provérbio, as palavras “coelho” e “arganaz”. Todavia, esses nomes variam de acordo com a sua tradução. Esse detalhe, embora sutil, é importante e não podemos deixar de observar como o provérbio vai se encaixando no conto: inicialmente, a epígrafe representa uma ideia

⁴⁵ Coelhos e lebres se diferenciam apenas pelo tamanho do corpo e das orelhas, sendo animais bastante similares e pertencentes à mesma ordem lagomorfa.

de transformação “do homem em sua mocidade”, porém, esse provérbio também representa as inúmeras faces que Teleco nos apresenta. Seja classificado como arganaz ou coelho, no conto, podemos enxergar um Teleco selvagem, voraz e, ao mesmo tempo, pacífico, gentil e dócil. Trata-se de um animal que não possui força, mas que detém a habilidade de construir sua morada nas mais adversas situações e condições. Teleco brinca – e se eleva brincando.

O coelho, esse animal que, simbolicamente, representa a renovação da vida (fertilidade), esperança e oportunidades, é também um símbolo sagrado da boa sorte, que se manifesta para encorajar àqueles que precisam explorar as oportunidades. E, no conto, há um encontro com a personagem solitária, a quem é oferecida a chance de movimento. Simbolicamente, se um coelho for chamado, ele virá ao seu encontro e trará a reflexão de que o indivíduo apenas pode se esconder do medo por um tempo limitado – após isso, cabe a ele decidir qual caminho tomar⁴⁶.

Desse modo, podemos pensar na desconstrução do nome “Teleco”. Nesse jogo, da análise de nomes, existe a semelhança não-sensível, algo cânone que só a linguagem é capaz de alcançar. Tirar do molde a função nominativa da palavra e enxergar além do que ela oferece é estar em zona mimética. Sendo assim, temos o “teco”, que significa, dentre outras coisas, “pequena parte de um todo”⁴⁷. Algumas expressões coloquiais dizem que “dar teco” também significa “dar golpe certo”, no sentido de uma trapaça. Teleco é um pequeno pedaço de ser, de gente inacabada, é outro lado de apenas um indivíduo, a possibilidade e, principalmente, uma parte em ebulição desse narrador-personagem, que sequer tem nome. É o nome de Teleco que aparece, em “caixa alta”, ao longo da narrativa, nome esse bastante pertinente para um animal de estimação – ainda que longe de ser o nome de um homem.

As palavras se transformam tanto quanto Teleco. Tanto o é que, após seu encontro com Tereza, o coelho decide que é um homem e que, embora metamorfoseado em canguru, irá se chamar Antônio Barbosa.

⁴⁶ Referências retiradas de: FUKS, Rebeca *et al.* “Coelho”. **Dicionário de Símbolos**. Desenvolvido pela 7Graus Lda., 2008. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/coelho/>>. Acesso em: 6 mai. 2019; “Animal totem Coelho”. **Viver Natural**. 2017. Disponível em: <<https://www.vivernatural.com.br/xamanismo/animal-totem-coelho/>>. Acesso em: 6 mai. 2019.

⁴⁷ Referência retirada de: TECO. In: **Michaelis On-line**. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/teco/>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

Teleco é extremamente valioso, em especial, para Tereza, que parece querer lucrar com suas habilidades. Ainda assim, ele é capaz de realizar qualquer “trabalho”, de coelhinho que se transformava para brincar e agradar os outros passou a canguru que acredita ser homem, por fim, dominando a atenção, mesmo que cruelmente tratado, do público no circo. Certamente, seu carisma, por mais dúbio que seja, é o que faz com que o leitor se enrede nas linhas do texto. Teleco transforma cada espaço no texto, e isso faz com que as metamorfoses não permaneçam apenas nas páginas do livro: é a transformação das palavras, das personagens, como também do leitor, que ascendem junto, que se permitem à transformação. Teleco e Antônio Barbosa são uno, conseguem enxergar a sensibilidade através das situações cotidianas, o que facilita sua adaptação a qualquer ambiente – ou seja, com que se transforme onde quer que esteja.

Após perguntar ao homem se este gostava de carne de coelho, o primeiro animal no qual Teleco se transforma é a girafa. Animal de alto porte, que, em seu habitat natural, é tímido e evita confrontos, a não ser quando encurralado ou ameaçado:

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

Não esperou pela resposta:

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

Dizendo isso, transformou-se em uma girafa. (RUBIÃO, 2016a, p. 53)

Quando se dispõe a divertir as crianças, os anciãos ou os inválidos, transforma-se em cavalo, um animal perspicaz, que precisa de espaço para se estabelecer. Vivendo em grupo, está sempre alerta e em posição de liderança:

Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas. (RUBIÃO, 2016a, p. 54)

Também se transmutava como leão ou tigre, quando alguém não o agradava. Esses animais são felinos de grande força, cuja principal característica é a ferocidade: “Não simpatizava com alguns vizinhos, entre eles o agiota e suas irmãs, aos quais costumava aparecer sob a pele de leão ou tigre. Assustava-os mais para nos divertir do que por maldade” (RUBIÃO, 2016a, p. 54).

As brincadeiras de se metamorfosear constantemente causavam alguns problemas para ambos – para o homem e para Teleco –, principalmente quando a polícia aparecia devido às queixas dos vizinhos. Certa vez, transformou-se em porco-do-mato na presença do delego. Animal cuja característica selvagem afugenta seus perseguidores: “Estava recebendo uma das costumeiras visitas do delegado quando Teleco, movido por imprudente malícia, transformou-se repentinamente em porco-do-mato” (RUBIÃO, 2016a, p. 54). Teleco era mestre em divertir seu companheiro, transformando-se em diversos animais, até mesmo em pulga, quando queria trapacear com amigo, que, zangado, pedia que parasse com a brincadeira. Algumas vezes, chegou a se metamorfosear em aves, algumas de espécie desconhecida ou já extinta.

Foi em meio a essas travessas transformações que conheceu Tereza e se transformou, de vez, em canguru, cujo nome era Barbosa, não mais Teleco. Para o efeito de intensidade ser atingido, é preciso que haja uma continuidade nas repetições e propósitos, e, sem isso, “a alma nunca é profundamente atingida” (POE *apud* GOTLIB, 2003, p. 33). Isso passa a acontecer quando, expulso de casa pelo companheiro, retorna após um tempo como um cachorro a pular pela janela, afirmando ser Teleco. No entanto, o animal não aparentava estar bem, Enquanto conversava, ia se transformando em diversos animais, em frações de segundos: primeiro, um pavão, em seguida, cascavel, lagarto, hipopótamo: “— as palavras saíram-lhe espremidas, sem nexos, à medida que Teleco se metamorfoseava em outros animais” (RUBIÃO, 2016a, p. 60). Alguns dias após seu retorno, a inquietude e voracidade das transformações causavam sofrimento a ambos, quando, finalmente, transformou-se em carneiro e assim permaneceu. Essa foi sua última metamorfose animal antes de se transforma, por fim, num homem – no caso, uma criança, morta.

Tereza, com a sua ambição, levou Teleco ao extremo de si. Nenhum animal (homem ou não) deve ser forçado a ir contra a sua natureza. O trabalho no circo, as luzes e a plateia, esse excesso trouxe consequências desastrosas para ele, gerando comportamentos contrários, até que, por fim, adoeceu – não apenas pelo abuso que sofreu em prol de agradar ao próximo, como era de seu costume, mas pelo desejo profundo de se tornar homem.

Até o momento final, em que não é possível mais desatar nada: “Essa noção de espera e de tensão rumo ao final secreto (e único) de um relato breve há de ser o ponto de partida destas notas” (PIGLIA, 2004, p. 98). Ricardo Piglia, em *Formas Breves* (2003), discorre sobre a conclusão ou desfecho de um conto, inspiração que diz ter tido “na maneira particular” de Borges rematar suas histórias. Ele pontua que “os finais são formas de encontrar sentido na experiência” (PIGLIA, 2004, p. 100), e, ao se alcançar o final, é preciso encarar os problemas da expectativa de quem defronta e espera o relato – relatos esses que “nos defrontam com a incompreensão e com o caráter inexorável do fim, mas também com a felicidade e com a luz pura da forma” (PIGLIA, 2004, p. 104). A forma escolhida por Rubião é simples, breve, mas também permanece na esfera da incompreensão, em que a epifania⁴⁸ secreta do final do relato é inesperada e “chega para cortar o circuito infinito da narração e que, no entanto, já existe, invisível, no coração da história que se conta” (PIGLIA, 2004, p. 105).

3.3.3. O narrador sem face

Walter Benjamin, em seu ensaio “O narrador” (1936), reflete sobre a arte do narrar estar em extinção, sendo cada vez mais rara a faculdade de intercambiar experiências proporcionadas pela narrativa. Para o filósofo germânico, está cada vez mais inalcançável encontrar pessoas que saibam narrar devidamente: “O narrador — por mais familiar que soe esse nome — não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva. Ele é para nós algo de distante, e que se distancia cada vez mais” (BENJAMIN, 2012, p. 213). Existem dois tipos de narrador, conforme aponta Benjamin (2012, p. 214): aquele, dito pelo povo, que é “quem viaja muito [e] tem o que contar”, assumindo-se, assim, que o narrador que vem de longe tem mais experiências; e o narrador que vive em seu país, e que, mesmo sem ir para longe, conhece suas histórias e tradições. O primeiro grupo de narradores Benjamin (2012) designa como sendo o do camponês sedentário e o segundo como sendo o do marinheiro comerciante. Nas palavras do crítico literário alemão: “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 2012, p. 214).

⁴⁸ “A epifania está baseada no caráter fechado da forma; uma nova realidade é descoberta, mas o efeito de distanciamento opera dentro do conto, não por meio dele” (PIGLIA, 2004, p. 112).

“O senso prático é uma das características de muitos narradores natos” (BENJAMIN, 2012, p. 216), e essa praticidade é uma das características de um bom narrador – apontadas por Benjamin (2012). Já uma outra característica é a natureza da verdadeira narrativa, ou seja, toda narrativa tem a sua utilidade:

Tudo isso aponta para o parentesco entre esse senso prático e natureza verdadeira da narrativa. Ela traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou numa prática, ou também num provérbio ou norma de vida — de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte. (BENJAMIN, 2012, p. 216).

O narrador seria, então, um sábio conselheiro, cujo aconselhar parte do princípio de dar uma sugestão sobre a continuação de uma história que está desenrolando, e não apenas responder uma pergunta sobre como agir. O ato de dar conselhos é algo inerente ao homem, uma necessidade básica de comunicação, de refletir sobre o cotidiano, sobre a vida real em paralelo aos mistérios que sondam a realidade humana. Benjamin (2012, p. 221) exalta que narrativa é um trabalho de artesão, manual, uma “forma artesanal de comunicação”, cuja funcionalidade é validada no modo como o narrador se insere na história – esta não deve ser algo puramente transmitido, como uma notícia de rádio ou uma nota num jornal. A narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 2012, p. 214). Assim sendo, “imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão de um oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2012, p. 214).

O narrador em “Teleco, o coelhinho” não quer apenas transmitir uma informação, um estranhamento: ele quer se comunicar artesanalmente, deixar suas marcas – ou as inúmeras pegadas que Teleco deixou em sua própria vivência. Ele quer narrar sua experiência e grande parte da experiência alheia, do outro, e o seu dom “é poder contar a sua vida; sua dignidade é contá-la inteira” (BENJAMIN, 2012, p. 240). A figura do narrador é essa que carrega a intenção de desenvolver os mistérios que circundam seu cotidiano. Essa figura, o narrador, “parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (ADORNO, 2003, p. 59). Theodor Adorno, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), compara, em determinado momento, o romance tradicional com o um palco italiano de teatro burguês, no qual cabe ao

narrador a função de erguer uma cortina diante do leitor, e este deve participar do que acontece como se estivesse presente – de carne e osso.

Um componente fundamental da relação entre narrador-leitor é a distância estética. Adorno (2003, p. 61) aponta que, na contemporaneidade, essa distância pode ser vista na variação das posições de uma câmera de cinema, em que o leitor é deixado do lado de fora, “ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.” O filósofo germânico cita os procedimentos de Kafka como uma maneira de diminuir essa distância entre o leitor e a narrativa. No entanto, aponta que esse modelo não pode ser tomado como exemplo para todas as narrativas – afinal, Kafka trabalha com a substituição do real pelo imaginário:

Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO, 2003, p. 62).

A narrativa de Teleco – ou as narrativas de Murilo Rubião – é uma combinação de choque e suspensão da realidade, onde o narrador tem essa potência de causar inquietude no leitor. A marca do narrador é impressa cuidadosamente nos contos do autor mineiro. Em Teleco, cuja brincadeira começa pelo título, a percepção que se tem da constituição do mundo a partir desse narrador é contemplativa – tanto o é que, na primeira cena que se desenrola, o narrador-personagem está contemplando o mar, absorvido em pensamentos “ridículos”.

As brincadeiras que se seguem, no tom solar do narrador, conduzem o leitor a pensamentos tanto mais alegres do que misteriosos. Espera-se, apesar da brevidade que é característica ao conto, que esses companheiros permaneçam nessa atitude contemplativa, divertida, diante da vida. No entanto, essa mesma atitude, como pontuou Adorno (2003), é um sarcasmo sangrento. A narração da história, como apontado por Benjamin (2012), consome completamente a mecha de vida que ali existe: narrador-personagem-Teleco-personagem caracterizam sua estética na coexistência catastrófica de seus seres, afinal, o “narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 2012, p. 240).

Não é por acaso que a crítica insistiu nas similaridades entre Rubião e Kafka. Seus procedimentos literários destroem as ideias prévias do leitor, transformam, a cada parágrafo, a posição do narrador, assumem um papel em que o prazer da narrativa se constrói no horror, na dissonância e no abandono. O conto “Teleco, o coelhinho” e a obra kafkiana “A metamorfose” são exemplos de como algumas obras “estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (ADORNO, 2003, p. 63). As metamorfoses de Teleco e do narrador, assim como a metamorfose de Gregor Samsa, são construídas no horror de suas vidas, são a chave para a construção e desenvolvimento da história, sendo nesse ponto que o narrador “infunde sua substância mais íntima”, ou é como conta sua vida, afinal, esse é seu “dom”, “contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira” (BENJAMIN, 2012, p. 240). Essa arte desfrutável é o que torna a arte de narrar um trabalho minucioso para poucos mestres – Rubião, certamente, é um desses.

A narrativa de Teleco é composta por um alguém sem nome, e é assim que nos apresentam o narrador, em terceira pessoa, que é também personagem do conto, e já na primeira cena se encontra parado, de frente para o mar, absorvido pelo tumulto de seus pensamentos. Esse narrador tem nuances, gravitando entre a solidão de se pertencer e a excitação da companhia do novo colega. Não titubeou ao chamar o coelho para morar consigo, pouco após notar, em seus olhos, uma mansa tristeza. Se as transformações de Teleco eram o desejo de agradar ao próximo, o sentimento de piedade do narrador se enquadra no ajudar ao próximo. Duas distantes personagens, no entanto, semelhantes em raça – um animal e outro humano – e nos desejos – tão próximos que não podiam se manter separados diante de uma sociedade em que o indivíduo se esconde cada vez mais de si.

O homem é o animal, o animal é o homem. Dois elementos indissociáveis e, assim sabemos, que o são. Dentro de cada ser existe uma fagulha que beira a irracionalidade, e ao narrador cabe nos mostrar isso, quando explode nas palavras e na raiva diante do incontrol de seus sentimentos perante Tereza, do seu ciúme, que é bastante dúbio, e de sua piedade ao ver o descontrole das transformações que levam à morte do amigo. Esse narrador cresce enquanto Teleco se faz, cada vez mais, presente na narrativa: um está ligado ao outro, o narrador sem face – criança, adolescente, adulto – se constrói na presença do animal.

No texto “Luvas”⁴⁹, podemos ler:

[...] Aquilo que, no mais fundo de nós, nos horroriza, é a consciência obscura de que em nós alguma coisa vive, tão pouco estranha ao animal que nos causa asco que ele a possa reconhecer. Todo nojo é originalmente o nojo do contato. **Até mesmo o sangue-frio só consegue desembaraçar-se dessa sensação com gestos bruscos e exagerados: ela o envolverá violentamente, o devorará, e a zona do mais delicado contato epidérmico continuará a ser tabu.** Só assim se pode satisfazer o paradoxo da exigência moral que reclama de cada um, ao mesmo tempo, capacidade de superação e a sutil formação do sentimento de asco. **Ninguém pode negar o parentesco animal com a criatura, a cujo apelo responde com o seu asco: tem de tornar-se senhor dela.** (BENJAMIN, 2017, p. 14, grifos nossos)

O conto de Teleco oferece essa possibilidade de sensações e gestos, que são acesso à zona das semelhanças não-sensíveis. Dessa maneira, não se pode negar que o homem tenha parentesco com o animal, com a criatura, e essa simbiose é presente no conto. O narrador, que, de alguma maneira, se identifica com esse animal, também o repudia em muitos momentos — por exemplo, quando Teleco se metamorfoseia em canguru e assim permanece —, confirmando que o animalesco pertence ao humano, é algo que vive no obscuro da mente, que causa espanto. O homem que reconhece sua face no animal produz a semelhança e encontra sua realização máxima, ou seja, como na brincadeira infantil, ele também brinca de se transformar.

Seria Teleco o animal dentro desse homem que, despido, depois de muitas transformações, morre em si? Algumas perguntas trazem hipóteses que ficarão sem respostas, afinal, muitas vezes, a mágica Arte da Literatura reside na voz que cala. Existe, por trás dessa brincadeira que a leitura do conto oferece, uma alta carga existencial. O enredo também brinca com as personagens que, em uníssono, falam com a mesma voz, e, pouco a pouco, o vazio se completa. Teleco é a máscara de um ser que, até então, fora inexistente e apenas pertencia à lacuna de um colecionador de selos. A experiência precisa falar para todos os sentidos do humano, criança ou não, e a faculdade mimética pode ser o elo dessa execução: é brincando que se configura o ser.

⁴⁹ Parte do texto “Infância berlinense: 1900”, presente em: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900.** Tradução por João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

3.4. A presença do universo infantil e a mágica do circo em Teleco

“Teleco, o coelhinho” é um pulsar de possibilidades construídas por meio da atmosfera da brincadeira. A transformação frenética de um coelho falante em vários outros animais e, por fim, em humano, sustenta o realismo mágico e a metamorfose como eixos do jogo mimético. Nesse sentido, cabe ressaltar alguns aspectos desse conto que marcam a presença da magia e do circo – recursos frequentemente utilizados por Rubião, como o são em “O pirotécnico Zacarias” (1947), “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947) e “Os dragões” (1953).

O universo mágico é algo que pertence, primordialmente, à esfera da imaginação e esta última encontra sua mais potente realização nas artes e nas crianças. A criança imagina, percebe e recria brincando com a mágica. E brincando, ela assiste a inúmeros truques – brincando, ela vive nessa atmosfera. “Teleco, o coelhinho” está justamente na semelhança que não podemos ver, não sendo a imagem da criança que se configura, mas a possibilidade das metamorfoses de um coelho como resultado do brincar. Isso está para o pacto ficcional, do jogo literário proposto pelo conto, assim como está para criança, que cria conscientemente semelhanças e um ambiente para ler o mundo.

No conto, as crianças, em si, aparecem logo no início, quando Teleco se muda para a casa desse homem (narrador). A vida desse adulto, que antes apenas colecionava selos raros, transforma-se radicalmente – de pacata e simples passa a ser agitada e permeada de mágica. As metamorfoses de Teleco ascendem o cotidiano desse homem, e os dois passam, então, a viver diante de uma brincadeira:

Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas. (RUBIÃO, 2016a, p. 54)

E diante de travessuras:

Não simpatizava com alguns vizinhos, entre eles o agiota e suas irmãs, aos quais costumava aparecer sob a pele de leão ou tigre. Assustava-os mais para nos divertir que por maldade. As vítimas assim não entendiam e se queixavam à polícia, que perdia o tempo ouvindo as denúncias. Jamais encontraram em nossa residência, vasculhada de cima a baixo, outro animal além do coelhinho.

A mim também pregava-me peças. Se encontrava vazia a casa, já sabia que ele andava escondido em algum canto, dissimulado em algum pequeno animal. Ou mesmo no meu corpo sob a forma de pulga, fugindo-me dos dedos, correndo pelas minhas costas. Quando começava a me impacientar e pedia-lhe que parasse com a brincadeira, não raro levava tremendo susto. (RUBIÃO, 2016a, pp. 54-55)

Tais brincadeiras fazem parte do universo infantil, onde pregar peças em familiares ou amigos, fingir com verdade ser um animal, um objeto ou alguém pelo prazer que o brincar oferece é central. Nesse momento de imaginação pulsante, o brinquedo não importa, o que vale mesmo é o brincar. Walter Benjamin (2012, p. 266) postula que “a imitação pertence à brincadeira, e não ao brinquedo.”

O início da narrativa, enquanto brincam, é muito mais solar do que o restante do conto, e isso é perceptível no texto. A mão de Rubião parece leve ao descrever a relação dos dois novos parceiros, e, após o primeiro atrito, a aura do texto muda, como a escolha de palavras e composição dos elementos que compõem as cenas e características das personagens. No primeiro momento, nos é apresentado um texto amplo, colorido e altamente mimético, do ponto de vista da imitação infantil, como se fosse um grande jardim onde a criança brinca – haja visto que existe esse movimento das personagens, a impressão que passa é que elas permanecem muito mais fora de casa do que dentro. O que não acontece no segundo momento, onde, já metamorfoseado em canguru, Teleco, o narrador e Tereza passam a maior parte do tempo dentro de casa, em constante tensão. O ambiente ficcional se fecha, tornando-se quase claustrofóbico.

Nesse sentido, o trabalho “Simbologia do fantástico em Murilo Rubião: interpretações” (1979/1980) traz uma interessante leitura do conto “Teleco, o coelhinho”:

Teleco simboliza a riqueza inesgotável da Criança e seu poder de criar e transfigurar as coisas, identificar-se com elas, de ser elas. Teleco é a Criança no Homem (representado pelo narrador). Veja-se como ela o seduz, no princípio, com sua graça, e como depois vão morar juntos. Vejam-se os momentos de conflito entre o eterno jogo de brincadeiras mágicas de Teleco e “seriedade” conservadora do adulto, pouco disposta, pouco aberta a situações novas, enquanto moram em sua casa.

Tereza é a Alma que, é claro, ama Criança. São, ambas, projeções simbólicas do narrador.

O Homem se enamora da Alma, mas esta ama a Criança, só com ela se identifica. Por não ser correspondido na sua afeição, por não poder possuí-la enquanto Homem (ou seja, como adulto, como toda perda de Vida que esta condição implica), mas só como Criança, o homem as expulsa da sua morada.

[...]

A reaparição de Teleco é uma crise de nostalgia da Criança que em nós se perdera. Reaparece doente após a morte da Alma. O poder mágico da criança no homem doente se transforma em neurose obsessiva e incontrolável [...] No final, quando Teleco consegue transformar-se em homem, neste a Criança morre, ou: o homem, no final, constata que a Criança, nele, está morta. (ADERALDO, 1979/1980, p. 93, grifos nossos)

O trecho supracitado, apesar de longo, acompanha-nos na hipótese acerca da centralidade da criança no conto. O estudo conclui que a criança é simbolizada por Teleco. Esta pode ser uma possível interpretação, afinal, o homem (narrador) solitário e sério se transforma com a presença do animalzinho, como se Teleco resgatasse sua criança interior – ou, até mesmo, uma infância perdida. É apresentado o fato de que Teleco “simboliza a riqueza inesgotável da Criança e seu poder de criar e transfigurar as coisas, identificar-se com elas, de ser elas” (ADERALDO, 1979/1980, p. 93), ou seja, releva-nos o poder e a potência da capacidade mimética, uma vez que, estando a criança imersa no raciocínio do não-visível, ela vive no mágico, no transitório e metamórfico, fluindo no magnetismo e na hipnose que o instante da brincadeira oferece ao sujeito.

Porém, esse papel não é apenas condizente ao simbolismo de Teleco enquanto criança, mas de uma narrativa cuja proposta está fundada no mundo não perceptível, onde a brincadeira é o eixo que proporciona ao sujeito a capacidade de produzir semelhanças, como o é na brincadeira infantil. As metamorfoses de Teleco configuram não apenas uma mudança na personagem, mas uma metamorfose do texto como um todo. Teleco é a brincadeira, mais do que a própria criança. Teleco é o brincar.

A personagem Tereza é posta, na análise de Aderaldo (1979/1980), como a “Alma”, alguém que ama a criança, que não consegue amar o homem (que seria o narrador) por amar e se identificar com a criança (que seria o Teleco). Tereza é, sem dúvidas, um elemento que gera divergência e atritos na relação do narrador (que é

um homem) e de Teleco, que, a partir do momento que a conhece, passa a se enxergar como homem. A mulher não ama nem o homem nem a criança. Essa personagem parece ter apenas um único interesse, que seria lucrar com as especialidades de Teleco. E quando o narrador lhe propõe em casamento, ela afirma: “Fria, sem rodeios, ela encerrou o assunto: — A sua proposta é menos generosa do que você imagina. Ele vale muito mais” (RUBIÃO, 2016a, p. 58).

A narrativa, em si, traz uma carga de elementos que nos remete à esfera infantil, seja pensando na criança como “protagonista” ou no universo mágico oferecido pelo circo. A cena circense, no conto, é composta por Teleco — a essa altura, já se considerava homem, cujo nome era Barbosa —, que, quando expulso de casa com Tereza, desaparece, deixando seu companheiro sem notícias, apenas alguns rumores foram indicativos de seu paradeiro – no entanto, nada de fato confirmado: “Tive, mais tarde, vagas notícias de um mágico chamado Barbosa a fazer sucesso na cidade. À falta de maiores esclarecimentos, acreditei ser mera coincidência de nomes” (RUBIÃO, 2016a, p. 59).

O circo, no conto, é soturno, embora colorido, não apresentando o brilho dos truques de mágica, as gargalhadas, o mistério por trás das maquiagens dos palhaços, assim como as surpresas de dentro da cartola. Não obstante, os elementos se constroem diante dos olhos: o coelho, o mágico, as transformações, todo esse arranjo compõe a arte circense, que é itinerante e rodeado de mudanças. A ludicidade do circo é o que atrai as crianças, e, por ser artístico, estimula as crianças a serem criativas, conectando-as com um mundo que, para o adulto, é indizível. O circo é, em sua essência, um jogo mimético composto pela recriação infinita, onde o mesmo nunca o é quando repetido diversas vezes – essa é a mágica desse universo.

No entanto, a passagem do circo também representa dor, sofrimento, ausência e mutilação: “— Havia muitas cores... o circo... ela estava linda... foi horrível... — prosseguiu, chocalhando os guizos de uma cascavel” (RUBIÃO, 2016a, p. 59). Metamorfoseando-se de maneira compulsiva, Teleco nos mostra que a outra face desse universo mágico também pode ser bastante cruel. As representações acima são lógicas de alguma maneira, e, aqui, é interessante olhar e perceber que o lugar do circo não é, necessariamente, o lugar da criança, mas é, sempre, o lugar

onde, em meio a malabarismos, a magia acontece. A arte, tal qual a brincadeira, oferece ao humano a capacidade das correspondências. Em “Teleco, o coelhinho”, Murilo Rubião nos presenteia com um conto que é o circo propriamente dito, em cujo picadeiro, diante do público, a brincadeira acontece.

O que mais nos encanta e seduz ao olharmos uma ilustração não é ver o que estamos vendo [...] Por mais estranho que possa parecer, o que desperta o interesse do olhar é aquilo que supomos que estamos vendo. Em outras palavras: as sombras são muito mais reveladoras que as luzes.

(Rui de Oliveira)

CAPÍTULO 4 – METAMORFOSES DE TELECO: ILUSTRAÇÕES

A crescente notabilidade da obra de Murilo Rubião abriu caminhos para as mais diversas interpretações – e porque não dizer, “transformações” – de seus contos. O centenário do escritor, celebrado em 2016, inspirou novas possibilidades de seu trabalho. Nesse mesmo ano, o ilustrador mineiro Nelson Cruz apresentou um projeto à Editora Positivo, propondo a publicação de três contos ilustrados de Murilo Rubião. Dessa maneira, mais dois importantes ilustradores brasileiros foram convidados a enfrentar esse desafio: Odilon Moares e Marilda Castanha.

O resultado não poderia ter sido mais mágico: cada qual, com suas experiências, lembranças e admiração ao escritor, deu cores a alguns dos contos mais intrigantes de Rubião. Cada um desses ilustradores teve a oportunidade de escolher o conto conforme identificação pessoal. Assim sendo, Nelson Cruz ilustrou “O edifício” (1965/2016)⁵⁰, Marilda Castanha ilustrou “Bárbara” (1947/2016)⁵¹ e Odilon Moraes ilustrou “Teleco, o coelhinho” (1965/2016b)⁵², *corpus* da presente pesquisa. A versão ilustrada do conto nos interessa enquanto instrumento de análise, primeiro pelo resultado primoroso que o artista visual alcançou e segundo por confirmar nossa hipótese sobre as relações entre o conto, a brincadeira e o universo infantil. Odilon Moraes, gentilmente, concedeu-nos uma entrevista⁵³ para complementar a análise do presente capítulo, onde relata acerca do seu processo de ilustração de Teleco, bem como sua relação com a literatura do escritor mineiro⁵⁴.

O objetivo desse capítulo é abordar essa outra metamorfose de Teleco, por meio de uma exposição de ilustrações. A análise do livro ilustrado para o conto “Teleco, o coelhinho”, que nos levará ao encontro de um universo muriliano que

⁵⁰ Anexo A.

⁵¹ Anexo B.

⁵² No presente capítulo, usaremos “2016b” como referência à versão ilustrada do conto “Teleco, o coelhinho”, à diferença de “2016a”, utilizada no capítulo anterior, referente à edição *Murilo Rubião: Obra Completa* (2016) – esta última se encontra, na íntegra, em nosso Anexo D.

⁵³ Apêndice A.

⁵⁴ No entanto, antes dessas edições ilustradas pela Editora Positivo em celebração ao centenário de Rubião, como abordado no capítulo dois do presente trabalho, o conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947) também ganhou uma versão ilustrada pela mineira Ana Raquel, em 2004, pela Editora DCL, como parte da *Coleção Ciranda de Contos* – conforme capa em nosso Anexo C. Em seus comentários finais no livro, a artista diz: “Quando leio, presto mais é para adivinhar o desenho que as letras não mostram logo de cara. Assim, meti na cabeça a ideia de que um dia esse conto mágico de Murilo Rubião não me escaparia” (RAQUEL, 2004 *apud* RUBIÃO, 2004, p. 39). De fato, Rubião é capaz das mais delicadas mágicas, assim como dos mais sagazes tormentos.

rompe com as palavras e se manifesta em forma de arte visual, confere um novo olhar à narrativa ora estudada. Para isso, cabe partir da compreensão de que a ilustração é uma forma de redescobrir palavras por meio de imagens, afinal, muitos de nós, leitores e pesquisadores, lemos desenhando na cabeça – ou melhor, tentamos, de alguma maneira, utilizar o máximo de nossa capacidade mimética para, assim como a criança, criar e recriar, diversas vezes, transformando as “coisas” em brincadeira.

A ilustração do livro *Teleco, o coelhinho* (2016b) foi conferida a Odilon Moraes, cujo ofício de ilustrar começou durante a faculdade – arquiteto de formação –, somando já quase 100 livros, alguns deles de sua própria autoria. O ilustrador paulista ganhou duas vezes o prêmio *Jabuti* na categoria de *Ilustração de Livro Infantil e Juvenil* pelas artes de *A saga de Siegfried* (1993), de Tatiana Belinky, e *O matador* (2014), de Wander Piroli; ganhou também o prêmio da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) por diversas vezes. Sua primeira publicação, *A princesinha medrosa*, recebeu, em 2002, o prêmio de *Melhor Livro para Crianças* concedido pela FNLIJ. Moraes teve seu primeiro contato com o conto “Teleco, o coelhinho” na faculdade, ocasião em que, para um exercício de ilustração, deveria escolher entre dois textos – acabou abandonando *Teleco* por ter considerado, à época, um conto difícil para trabalhar. Ao convite de Nelson Cruz, Moraes se propôs a enfrentar o desafio de dar cores a esse coelho que, como o próprio afirmou, te engana desde o título.

Murilo Rubião, de forma brilhante, arrasta o leitor para dentro do conto, cujas transformações múltiplas, de animais, cenas, humor das personagens, tempo e espaço, criam na mente as mais variadas formas. A imaginação leva às mais variadas cores, cada leitor criando o seu mundo habitado por Teleco e, durante cada leitura, metamorfoseia e desconstrói cada prévia ideia. Moraes foi muito coerente quando, em conversa, disse-nos: o conto te engana. Na ilustração, ele transformou e desafiou, deu vasão à imaginação não somente dos adultos, admiradores de Murilo Rubião, como possibilitou uma roupagem ao conto – de fato, uma metamorfose. Esse breve conto ilustrado, em tons terrosos, provoca certo estranhamento e deixa a certeza de que Teleco são muitas personagens. E são tantas que, ao final, não são ninguém.

4.1. Teleco em cores

A ilustração no livro infantil e juvenil é uma conexão entre imagem e texto, muitas vezes, indo além do texto. Trata-se da personificação de um ideia, dos sentidos, da explosão do sentir. É, mesmo na ausência de palavras, um dos recursos mais imaginativos de um livro, e o ilustrador, tal qual o mágico que tira o coelho da cartola, nos proporciona vivências que extrapolam a realidade.

Ao livro ilustrado pertence a dupla texto e imagem, que dão forma e conteúdo às páginas, criando um universo cheio de códigos e significados para cada um de seus leitores – sejam eles crianças, jovens ou adultos. Atualmente, a grande maioria dos ilustradores procura experienciar e explorar as múltiplas sensações de uma obra, afinal, uma história é contada para além das palavras posicionadas em forma de texto escritor. A ilustração se tornou o ponto final de qualquer sentença, uma vez que ela diz, por si, e traz, em si, o poder da imaginação e a chance da interpretação.

A desconstrução ilustrada da forma é mais do que um dever: é um direito fundamental do eu, agente principal da mudança. Na esteira dessa reflexão, Sophie Van der Linden afirma, em *Para ler o livro ilustrado* (2011), o seguinte:

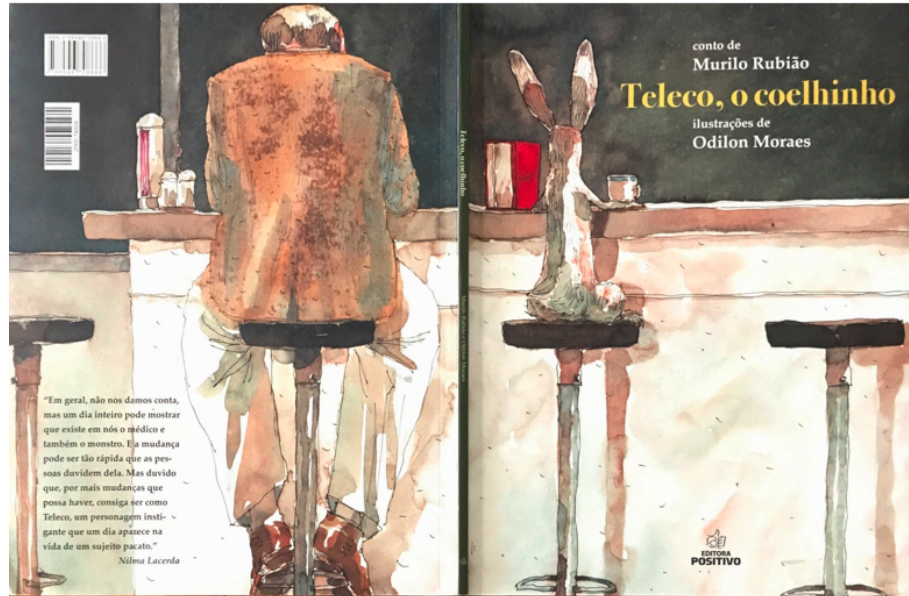
Assim, ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma relação à outra... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (LINDEN, 2011, p. 9)

O conto de Murilo Rubião, “Teleco, o coelhinho” (1965), com ilustrações de Odilon Moraes, de acordo com a definição de Linden (2011, p. 24), seria classificado como livro ilustrado, ou seja, como uma obra “em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto [...] A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens”.

A capa do livro já é algo que tira da cabeça do leitor uma ideia do dócil e amigo coelho, que o título poderia sugerir. Teleco, sentado no balcão de um bar, divide espaço com esse homem, esse narrador-personagem sem nome. Nenhuma passagem do conto se assemelha a essa cena – afinal, as duas personagens se conhecem em frente ao mar. Moraes, já pela capa, traz uma introdução possível

para o conto, e, de alguma maneira, deixa claro que essa, possivelmente, não é uma história muito solar sobre as transformações do ser.

Figura 1 – Reprodução de contracapa e capa de *Teleco, o coelhinho*.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Teleco, com certeza, é o personagem mais curioso dessa narrativa. Seu comportamento vai compondo sua personalidade e, conseqüentemente, na ilustração de Moraes, ele vai sendo apresentado de modo incompleto – tanto que apenas vemos seu rosto na folha de guarda do livro, como em uma brincadeira que diz: quem sou eu?

Figura 2 – Reprodução das folhas de guarda de *Teleco, o coelhinho*.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Nessa ilustração, testemunhamos a aparição deste “ser”, coelho, canguru, homem, com um espaço em branco onde consta o título do conto – que também brinca com o leitor ao aparecer, no diminutivo, a palavra coelhinho. O que preenche essa lacuna? Quem é esse que cabe nesse espaço? Quantas metamorfoses? Quantos animais? Como, num jogo de encaixe, a página seguinte nos mostra a face do coelho quase que humano? Quantos Telecos existem? Até mesmo a roupa ilustrada parece dar continuidade a um corpo peludo e animalesco.

Antes da página que ilustra a epígrafe do conto, Teleco aparece sozinho em um fundo branco, pequeno, a interpelar, delicadamente, o que está prestes a acontecer, como que acenando e convidando o leitor a mergulhar nas páginas seguintes, nas entrelinhas do conto.

Figura 3 – Reprodução da página 7 de *Teleco, o coelhinho*.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

A figura que se segue é o prenúncio da narrativa, em que o Provérbio XXX, 18 e 19, aparece, sugerindo uma reflexão. No conto original, a epígrafe consta logo acima do texto, posição que, para um leitor não familiarizado com Rubião, pode causar desaviso. Já o ilustrador a posicionou em uma página em branco, ao lado de um banco de madeira à beira mar, podendo ser um convite para que o leitor se sente e aprecie o que está por vir. Curioso fato o de que o conto começa com o encontro de Teleco com esse homem sem nome, narrador da história, em frente ao mar, como aparece na ilustração. No entanto, é mais intrigante que, no muro, apareça uma pomba cinza – sabe-se que Teleco é muitos e sua versatilidade o

transforma em qualquer animal, logo, poderíamos questionar: seria essa ave o coelhinho cinzento metamorfoseado? O Provérbio é uma extensão dessa cena, a nau no mar, esse animal que, observando vagamente o oceano, interpela seu caminho diante da vida.

Figura 4 – Reprodução das páginas 8-9, expondo mar, banco e pombo, de *Teleco, o coelhinho*.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Figura 5 – Reprodução da página 11, onde se dá o encontro do homem com Teleco.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

A paleta de cores escolhida por Moraes é bem característica de seus outros trabalhos. No entanto, o artista nos revela um fato curioso sobre o tom esverdeado presente nas ilustrações ao longo deste livro:

Tem uma coisa que eu tenho que talvez tenha a ver com alguns livros meus que é essa coisa com o verde, e eu não sei porquê. Talvez porque muito das ideias de fantasia, para mim, principalmente, fantasia mais no sentido de pesadelo do que de uma coisa solar, ela tem muito essa coisa esverdeada. Eu até suspeito, porque quando eu era moleque, tinha um abajur verde, minha mãe tinha, meus pais tinham e, talvez, quando eu acordava no meio da noite eu via essa luz meio verde vindo do corredor. Então, todas as cenas um pouco misteriosas pra mim, se você for ver o meu trabalho, eu mesmo me surpreendo com isso, elas vêm com esse tom esverdeado, como se isso denotasse, pelo menos para mim, que eu entrei nesse outro território, da fantasia, do sonho, ou pelo menos de um desengano, como uma espécie de suspensão do real. (MORAES, 2019, s.p.)

De fato, esse é um traço presente nas ilustrações — conforme visto nas figuras abaixo —, estando no pijama do narrador, nas roupas do canguru, no vestido de Tereza, nos móveis, na decoração e no próprio corpo das personagens – vemos os tons esverdeados por todos os lugares. As orelhas, inclusive, são verdes, como se o abrir do livro, de imediato, transportasse o leitor para esse mundo mágico construído por Rubião. A relação do ilustrador com a cor e os mistérios, ou a fantasia, que ela gera não poderia ter sido mais condizente com esse universo que Teleco oferece ao leitor. As ilustrações afirmam o carácter incerto, insólito, do texto, uma vez que o conto é esse desengano, essa suspensão do real, conforme pontuou Moraes.

Figura 6 – Reprodução das páginas 24 e 25, onde vemos Teleco e pernas do homem.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Figura 7 – Reprodução da página 26, onde vemos Teleco escovando os dentes.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Figura 8 – Reprodução da página 31, onde vemos Teleco e Tereza dançando.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

As cores fazem parte da técnica de ilustração, conforme pontua Linden (2011, pp. 35-36), afirmando ainda que, desde o início da década de 1990, as técnicas dos livros ilustrados “vêm se diversificando constantemente”, sendo umas das técnicas mais propagadas aquela que “consiste na combinação de um traçado (lápis, caneta, nanquim...) com uma cor, aquarela ou tinta [...] A aquarela joga sobretudo com a transparência e luminosidade, mas também com a densidade das cores.” As

escolhas técnicas de Moraes para ilustrar “Teleco, o coelhinho” caminham entre o nanquim e a aquarela. O próprio expõe:

Eu usei nanquim para fazer o traço, e uma coisa que se chama *ecoline*, um tipo de aquarela (líquida) que tem um brilho maior do que a aquarela tradicional, de pastilha. Algumas vezes, para descolorir um pouco a *ecoline*, eu uso cândida pra dar algum brilho a mais. (MORAES, 2019, s.p.)

Figura 9 – Reprodução de contracapa e orelha, onde vemos o homem de costas.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Figura 10 – Reprodução da página 34, onde vemos o homem e uma máquina de escrever.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

A ilustração também brinca e, brincando, sustenta toda a essência do conto. Aqui, lembramos de Chklóvski (2013), quando este se refere à imagem poética como recurso de acentuar uma impressão. O teórico literário russo afirma que a imagem poética “é um dos meios de criar uma impressão máxima” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 87), ou seja, a poesia é imagem e a imagem é o objeto. Nesse caso, a poesia se metamorfoseia em ilustração. Sobre a diagramação, que é a elaboração sequencial das ilustrações nas páginas do livro, o artista visual brasileiro cita:

Sobre a diagramação, como eu sou autor de livros ilustrados, que é uma forma de escrita — eu gosto de chamar assim —, quando imagem, palavra e o próprio objeto criam um ritmo, é como se fosse uma poesia que do começo ao fim é um ritmo. A ilustração não é uma parada no meio da narrativa, você passa pela ilustração como alguém que passa pela palavra [...] Então, o ritmo, às vezes a imagem passa na frente do que vai ser dito, às vezes ela esconde algo que vai ser dito. (MORAES, 2019, s.p.)

Para *Teleco, o coelhinho* (2016b), foi elaborado um “boneco”, que é uma espécie de protótipo do livro. E uma vez que os contos “O edifício” e “Bárbara”, também de Murilo Rubião, foram ilustrados por Nelson Cruz e Marilda Castanha, respectivamente, Moraes teve que andar em uniformidade com a diagramação dos trabalhos dos dois colegas: “[...] os blocos de texto e a relação dele com a seção, os fragmentos de imagens foram construídas por mim nesse ‘boneco’” (MORAES, 2019, s.p.). Há também referências, não necessariamente artísticas, das quais Moraes se utilizou para elaborar as ilustrações de *Teleco*. Diz o ilustrador que o próprio texto já é, em si, sua maior inspiração:

Primeiro, o próprio texto, esse tipo de ilustração, quando é a partir de um trabalho de leitor, é diferente de quando você está escrevendo um livro ilustrado. Aqui a história nasce de uma imersão de um texto. O texto ia me puxando referências, ao mesmo tempo que me puxava Bacon — tem uma poltrona que eu faço que na minha cabeça veio daquela pintura do Papa que o Bacon faz em uma poltrona, que ele está gritando —, e as personagens do Bacon, parece que sempre estão em metamorfose. Então, acho que isso foi uma das coisas, embora não tenha nada a ver com Bacon no sentido plástico, mas um pouco dessa ideia da transformação e desse clima misterioso, desse bicho que ao mesmo tempo é bicho e que ao mesmo tempo é homem, ele é a própria metamorfose, então isso foi uma inspiração minha. (MORAES, 2019, s.p.)

Figura 11 – Reprodução de *El papa que grita* (1953), de Francis Bacon.



Fonte: ALMEIDA (2011)⁵⁵.

Figura 12 – Reprodução da página 39, onde vemos o homem, Teleco e a poltrona.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

As figuras 10 e 12 se assemelham em seus tons saturnais, noturnos, e, embora a pintura de Bacon seja, visivelmente, mais aterroziante, ambas carregam essa aura de violência, rompimento e morte. A figura 11 representa a última cena do conto, em que, depois de inúmeras metamorfoses, Teleco adoece e enfrenta sua última grande transformação, fruto de seu mais sincero desejo: tornar-se homem.

⁵⁵ Imagem retirada de: ALMEIDA, António B. "A obra violenta de Francis Bacon, no Museu do Prado". **O Universo Numa Casca de Noz**. 2011. Disponível em: <<https://abrancoalmeida.com/artes/pintura/a-obra-violenta-de-francis-bacon-no-museu-do-prado/>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

Esse ritual de passagem, ou, conforme a ciência da metamorfose, o processo de transformação de um corpo, de um modo de vida, finda com Teleco nos braços desse homem, ou, quem sabe, abraçado em si.

Figura 13 – Reprodução da página 36, onde vemos Teleco “doente” em processo de transformação.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Figura 14 – Reprodução das páginas 40 e 41, onde vemos a Cidade.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Essas últimas figuras — 11, 12 e 13 — ilustram o desfecho do conto. A figura 13 marca, enfim, o último ponto final de Rubião em Teleco, onde aparece a criança morta. No entanto, esse trecho foi ilustrado como se o espaço, a cidade, os prédios, o monótono da realidade também representassem a morte. Quando Teleco se

transforma nessa criança encardida, sem dentes e, finalmente, sem vida, a mágica deixa de acontecer, torna-se gélida como o corpo que não sustenta mais o calor da vida. A cidade é o cenário ideal para sufocar todos os sonhos – as janelas altas podem quase tocar o céu, mas, à sombra delas, encontram-se muitos seres em constante metamorfose, sentados em suas poltronas, gritando por transformações. Dessa maneira, Moraes não deixa de ilustrar essa criança, que renasce morta: “é uma espécie de livro sobre a desidentidade. E o mais curioso é que, no conto, ele ganha identidade quando morre, então é quase a impossibilidade perfeita de você ser alguém” (MORAES, 2019, s.p.).

Figura 15 – Reprodução da página 42, onde vemos a Criança.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

4.2. Metamorfoses

No decorrer do conto, Teleco se transforma em diversos animais. A respeito dessas mudanças nas ilustrações, Moraes pontua:

Os personagens teriam então que ser, por exemplo, quando ele é girafa, ou quando ele é coelho, ou quando ele é canguru, todos eles teriam que se assemelhar, então essa foi a minha maior preocupação com os personagens. Embora fossem bichos diferentes, eles deveriam se parecer como se fossem a mesma alma, *ânimas*, por trás de cada um. Então, assim que foi construída a coisa do personagem. (MORAES, 2019, s.p.)

Figura 16 – Reprodução da página 21, onde vemos o Canguru.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Figura 17 – Reprodução da página 17, onde vemos a Girafa e o homem.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Figura 18 – Reprodução da folha de guarda, onde vemos o Coelho.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

Essa semelhança das personagens, proposta por Moraes, pode ser vista nos traços de cada animal, inclusive no rosto do homem, o que reforça a teoria de que o conto não é apenas sobre Teleco, o coelho que se metamorfoseava em outros animais, mas no Teleco que é o próprio conto. Todas as personagens convergem num único. O próprio canguru, que se autodenomina um homem chamado Antonio Barbosa, parece fisicamente com esse narrador-personagem, nas roupas, nos óculos, no perfil – até nos tons de cores eles se assemelham.

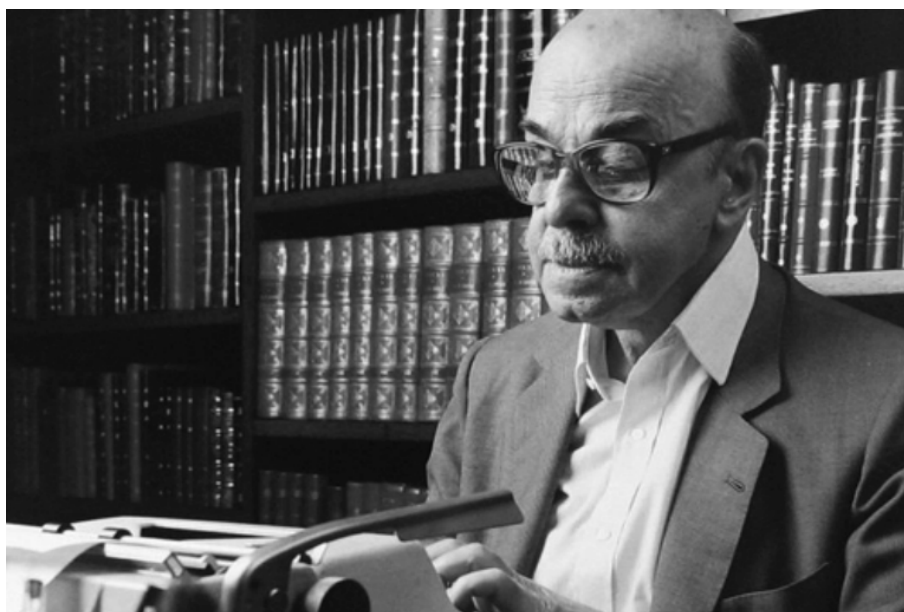
Figura 19 – Reprodução da página 33, onde vemos o Homem e o canguru.



Fonte: RUBIÃO (2016b).

A imagem desse narrador-personagem, inclusive, se assemelha, em muito, com a figura do autor do conto, Murilo Rubião. As semelhanças, que, no caso da ilustração, se tornam visíveis, são grandes, como, por exemplo: os óculos de armação grossa, o bigode, o cabelo na lateral da cabeça calva, a imersão nos livros e a própria disposição dessa personagem frente à máquina de escrever (vide figura 9), remetendo o leitor ao escritor mineiro.

Figura 20 – Reprodução de fotografia de Murilo Rubião.



Fonte: SANTOS (2016)⁵⁶

As ilustrações feitas por Odilon Moares para o conto “Teleco, o coelhinho”, assim como o conto original, representam o mágico ou fantástico que extrapola a realidade. As personagens aparecem similares fisicamente, levantando o questionamento de todos serem um mesmo, ou partindo de outro pressuposto, o de não serem nenhum. No entanto, as cores, a diagramação e a dimensão representam muito bem esse enigma que é a escrita de Rubião. Há, ainda, um equilíbrio cuidadoso entre o mágico e o real, além da reafirmação da evolução na ilustração no decorrer do tempo. O espaço é apresentado de maneira simples e compacta, exigindo que o leitor mergulhe em meio às palavras. O tom verde mantém vivo o mistério da história, mesmo após sua leitura.

O livro infantil caminha lado a lado com a ilustração. Quando questionado sobre o tom e a presença criança, ou do universo infantil, no conto, Moraes diz que os textos são abertos aos leitores, às interpretações pessoais, pontuando que se trata de algo que pode ser entendido como uma brincadeira, em especial, quando se trata da criança, que é um ser que tem “sempre esse universo em transformação, a criança é sempre alguém que está no estado de vir a ser. Esse estado de vir a ser é uma transformação o tempo todo” (MORAES, 2019, s.p.). No entanto, seu olhar de

⁵⁶ Imagem retirada de: SANTOS, Marcio R. “Memória literária | Murilo Rubião – É fantástico!”. **Cândido – Biblioteca Pública do Paraná**. 2016. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1086>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

ilustrador não se ateve em nenhum momento sobre a criança, não ilustrando algo que “devesse conversar com a criança. Não me veio esse tom, como se eu chamasse para a imagem esse universo infantil que a gente pode achar que em algum momento ele pode estar presente” (MORAES, 2019, s.p.)

As ilustrações, no geral, não possuem, especificamente, uma moldura. O livro traz imagens que sangram em suas margens, causando a “impressão de poderem se estender para além da página dupla” (LINDEN, 2011, p. 72), o que transforma as páginas do livro em telas de obras de arte. No tocante à diagramação, temos a explicação do próprio ilustrador a respeito de suas escolhas e procedimentos editoriais, ainda que, tecnicamente, o livro se apresente em associação – o que, de acordo com a definição de Linden (2011), é o rompimento da dissociação entre a página de texto e a página de imagem, ou seja, os enunciados verbal e visual são reunidos em um mesmo espaço de página. Para Moraes, há o livro ilustrado e o que, no caso de *Teleco, o coelhinho* (2016b), se chama conto ilustrado, embora ele e os demais ilustradores dos outros contos da coleção, Nelson Cruz e Marilda Castanha, também sejam autores de livros ilustrados, para os quais o texto imprime

uma candência, uma certa tentativa de paralelismo entre o que está sendo narrado pela sequência das imagens e o que está sendo narrado pela palavra, que aproxima um pouco do que vai ser chamado de livro ilustrado, mas não é, é um conto com ilustrações nesse ritmo, quase como se tivesse adentrando o território do livro ilustrado, mas a partir do lugar de quem lê e interpreta. (MORAES, 2019, s.p.)

A capa, a lombada, a contracapa e as folhas de guarda se mantêm em tons verdes, nuance que predomina no livro. Muito embora a cor verde remeta à sensação de tranquilidade e serenidade, esta não parece ter sido a intenção de seu uso no conto de Rubião, pois, além de a narrativa ser uma movimentação constante, uma revolução e transformação, Moraes pontuou sua preferência pela cor, não apenas nesse, mas em outros de seus trabalhos. As guardas do livro aparecem na cor vermelha, remetendo, de fato, ao sangue – afinal, essa é uma história que engana e que sangra no final, como se a morte abrisse e fechasse a narrativa.

Por fim, as ilustrações de *Teleco, o coelhinho* (2016b) vão além de simples categorizações: elas representam, visualmente, o mistério e a compulsão da escrita de Rubião, um misto de desespero, ilusão, ignorância e esperança. Odilon Moraes

representou, com muita precisão, e incorporou a imagem ao texto, presenteando o leitor com sua qualidade técnica e, acima de tudo, criatividade, numa belíssima arte que é a de ilustrar:

Somos artistas que usam como matéria-prima muito mais do que tintas, lápis ou pincéis, mas a palavra. E é esta a nossa melhor definição: nós ilustradores, somos artistas que dão visualidade à palavra, os modernos contadores de histórias por imagens. (ALARCÃO, 2008, p. 73)

As metamorfoses de Teleco são o eixo principal desse trabalho, cujo objetivo foi explorar a capacidade mimética como percussora da brincadeira. O que seria a ilustração, se não mais uma forma de brincar com as palavras, com o imaginário da criança, do adulto, do homem. Os ilustradores, mais do concretizar o mundo das palavras e ideias, dão vida e cores (ou não) à imaginação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As respostas obtidas ao longo deste trabalho, com o conto aqui em questão, pairam no mundo improvável criado por Murilo Rubião. Tratam-se de lugares constituídos pela percepção do não-sensível, lógica que é própria do brincar, ação encarnada na personagem principal do conto, que, além de ecoar a infância, é um brinquedo que brinca. São as peculiaridades criadas pelas metamorfoses de Teleco que ultrapassam os limites, atravessam, transpõem, sendo, definitivamente, definições pertinentes às relações estabelecidas entre a literatura e o homem. São também nesses termos que se estabelece a relação entre a metamorfose e o brincar, tendo como fonte e resposta a capacidade mimética, que é promovida pela produção de semelhanças não-sensíveis. O realismo mágico, por sua vez, confere à imaginação a possibilidade do brincar – brincar este que não está apenas na criança, mas no próprio homem. A metamorfose se faz no campo mais íntimo do homem, constrói-se de dentro para fora e se estabiliza na relação de sintonia que a narrativa propõe como forma de brincadeira.

A capacidade mimética também se constitui numa situação de enunciação, que compõe a relação entre o narrador e a personagem, ou as personagens, e o enunciado. Ou seja, a construção narrativa de Rubião também é uma brincadeira. Essa enunciação é necessária para que a metamorfose se faça sempre presente, seja atualizada a cada instante, e, a cada vez que Teleco se transforma, um novo presente surge. É a escrita poética buscando recuperar as semelhanças não-sensíveis, mantendo sempre sua voz viva no texto.

O brincar, então, se constitui à medida que as transformações de Teleco tecem a narrativa, estabelecendo um olhar para o lado não-visível que o texto traz, despertando a potência mimética, que implica na correlação entre brincadeira / mimesis / realismo mágico. Teleco exige toda a exploração do campo imagético sensorial, e o realismo mágico corrobora para que isso aconteça em alto grau. Afinal, conforme pontuado por Chiampi (2017, p. 48), o maravilhoso “preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e humanas.”

Murilo Rubião escreve pelas entrelinhas, cujas percepções acontecem nas transformações, inclusive da palavra – elemento que conduz e estrutura a narrativa.

Teleco deixa em suspenso seu ser múltiplo: ora é o narrador-personagem, que também se enxerga metamorfoseado, ora é a representação da criança no homem, ora é o animal no homem, ora é apenas o animal. Teleco é o mesmo indivíduo em várias existências. Sua morte é muito mais um enigma do que uma solução. Esse conto não é mágico apenas, pois foi encontrada uma margem ao universo infantil. E, justamente por aquilo que não se pode enxergar, as semelhanças estão espalhadas por todas as páginas.

Que o sujeito dotado da capacidade mimética seja capaz de, sempre, produzir semelhanças, brincando de inúmeras possibilidades, assim como o foi nosso olhar neste trabalho. A brincadeira é o brinquedo não apenas das crianças, mas do homem que, quando domado por aquilo que não pode ver, se esforça para produzir semelhanças no espaço sensível que lhe cabe. Teleco brinca, Rubião brinca e nós seguimos acreditando na Literatura – como a forma mágica de suspender-nos de uma realidade, por vezes, assustadora.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA Sagrada de Aparecida. Aparecida: Editora Santuário, 2018.

ADERALDO, Noemi E. Simbologia do fantástico em Murilo Rubião: interpretações. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 2-1, n. 3-2, pp. 92-96, jul./dez. 1979 - jan./jun. 1980.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I.** Tradução por Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. pp. 55-63.

ALMEIDA, António B. “A obra violenta de Francis Bacon, no Museu do Prado”. **O Universo Numa Casca de Noz.** 2011. Disponível em: <<https://abrancoalmeida.com/artes/pintura/a-obra-violenta-de-francis-bacon-no-museu-do-prado/>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

ARAÚJO, Wellington M. O jogo da leitura literária: um estudo de “Teleco, o coelhinho”. In: XXIV Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, 2012, Natal. **Anais da Jornada do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste**, 04 a 07 de setembro de 2012. Natal: EDUFRRN, 2012. pp. 1-9.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”. **Murilo Rubião.** Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=1>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

ASH, Russel; HIGTON, Bernard (Orgs.). **Fábulas de Esopo.** Tradução por Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia nas Letrinhas, 1994.

BENATTI, André R. Metamorfoseio-me para agradar ao próximo: “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião. **Revista InterteXto**, Uberaba, v. 7 n. 2, pp. 6-19, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Vol. I:** Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução por Sérgio. P. Rouanet. 2. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** Tradução por Marcus V. Mazzari. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. **Rua de mão única:** Infância berlinense: 1900. Tradução por João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BORANELLI, Valdemir. **O fantástico nos contos de Murilo Rubião e de Julio Cortázar:** entre o mito literário e a polimetáfora. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, São Paulo, 2008.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Tradução por Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1987.

_____. **O reino deste mundo**. Tradução por Marcelo Tápia. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução por Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan *et al.* (Orgs.). **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto L. Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. pp. 83-108.

CONDÊ, José. O príncipe dos prosadores. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 ago. 1946. Seção 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_05&pagfis=44958&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 17 abr. 2019.

FÁBULAS de Esopo. **Biblioteca Digital Mundial**. 18 set. 2015. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/28/>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

FAVERO, Mateus S. **As metamorfoses alegóricas nos contos insólitos “Teleco, o coelhinho” e “Alfredo”, de Murilo Rubião**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras: Português/Inglês) – Universidade Federal do Paraná/UFPR, Curitiba, 2015.

FUKS, Rebeca *et al.* “Coelho”. **Dicionário de Símbolos**. Desenvolvido pela 7Graus Lda., 2008. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/coelho/>>. Acesso em: 6 mai. 2019.

GAGNEBIN, Jeanne M. A criança no limiar do labirinto. In: _____. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Infância e pensamento. In: GHIRALDELLI JÚNIOR, Paulo (Org.). **Infância, escola e modernidade**. São Paulo: Cortez; Curitiba: Editora UFPR, 1997. pp. 83-100.

GÊNESIS 33. **Bíblia Online**. Almeida Corrigida Fiel (ACF). Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/33>>. Acesso em: 4 mai. 2019.

GOTLIB, Nádia B. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2003.

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

GUIEIRO, Cilene A. P. S. **Murilo Rubião**: caminhos para uma poética da construção. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, São Paulo, 2005.

HOUAISS, Antonio. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2010.

IANNACE, Ricardo. **Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico**. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2016.

KAUFFMANN, Adriana *et al.* “A Última Entrevista”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 out. 1991. In: **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entultima.aspx>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

LINDEN, Sophie V. D. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução por Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINS, Álvaro. Os Novos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1948. Seção 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_05&pagfis=44958&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 17 abr. 2019.

LOWE, Elizabeth. “Entrevista com Murilo Rubião”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>>. Acesso em: 16 mai. 2019.

MARINO, Alexandre. As façanhas de um escritor mágico. **Correio Brasiliense**, Brasília, 27 ago. 1989. Caderno 2, p. 3. In: **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/entfacanha.aspx>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

MARQUÉZ, Gabriel G. **Eu não vim fazer um discurso**. Tradução por Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2011.

NUNES, Sandra. “Biografia”. **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design, 2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

OLIVEIRA, Ieda (Org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

PERCINO, Eziel B. Epígrafes bíblicas em Murilo Rubião. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 20, pp. 205-221, jul. 2018.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução por José M. M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIMENTEL, Luanda M. O fantástico em “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião”. **Revista Nucleus**, Ituverava, v. 11, n. 2, pp. 49-56, out. 2014.

POE, Edgar A. A Filosofia da Composição. In: **E-Disciplinas da USP**. Curso de Teoria Literária II (Código FLT0224), 2017. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2019.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**: edição do centenário. Textos críticos de Jorge Schwartz e Carlos de Brito e Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

_____. **Teleco, o coelhinho**. Ilustrações por Odilon Moraes. Curitiba: Positivo, 2016b.

SANTOS, Filipe A. **O absurdo sem fim em alguns contos de Murilo Rubião**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras: Língua Portuguesa/Libras) – Centro de Formação de Professores/CFP, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia/UFRB, Amargosa, 2018.

SANTOS, Luciane A. Metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, pp. 1-14, jul./dez. 2006.

SANTOS, Marcio R. “Memória literária | Murilo Rubião – É fantástico!”. **Cândido – Biblioteca Pública do Paraná**. 2016. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1086>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

SANTOS, Romana T. S.; SANTOS, Rita C. S. D. A metamorfose (des) mascarada pelo olhar em “Teleco, o coelhinho”. **Revista Literartes**, São Paulo, n. 6, pp. 165-178, 2016.

SARDAS, Guilherme. **O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, São Paulo, 2014.

SARTRE. Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. **Situações I**: críticas literárias. Tradução por Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHLESENER, Anita H. Mímesis e infância: observações acerca da educação a partir de Walter Benjamin. **Filosofia Unisinos**, São Leopoldo, v. 10, n. 2, pp. 148-156, mai./ago. 2009.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Murilo Rubião**: Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982, pp. 99-102. In: **Murilo Rubião**. Desenvolvido pela Mondo Design,

2012. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/acadensaio.aspx?id=7>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

SILVA, Antonia M. M.; LEITE, Francisco E. G. Figurações do Insólito: o fantástico no conto “Teleco o coelhinho”, de Murilo Rubião. **Revista Letras Raras**, Uberlândia, v. 28, n. 2, pp. 689-703, jul./dez. 2012.

SILVA, Luciana M. Metamorfoses: o coelho-homem ou o homem-coelho de Murilo Rubião. **Revista A Cor das Letras** (Número temático “Vertentes do insólito nas literaturas das Américas”), Novo Horizonte, v. 15, n. 1, pp. 91-106, 2014.

TECO. In: **Michaelis On-line**. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/teco/>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução por Maria Clara C. Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VERAS, Gléssia J. B. **Bárbara e Dona Redonda**: de Murilo Rubião a Dias Gomes, realismo maravilhoso e retextualização. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, São Paulo, 2017.

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA POR ODILON MORAES

Transcrição de entrevista concedida por Odilon Moraes, via recurso eletrônico *WhatsApp*, em forma de áudios, em 24 de maio de 2019, com duração total de 19'37".⁵⁷

1. A Editora Positivo lançou “O edifício” ilustrado por Nelson Cruz, “Bárbara” ilustrado por Marilda Castanha e “Teleco, o coelhinho” ilustrado por você. Como surgiu o convite para ilustrar Murilo Rubião? Por que “Teleco”? Você teve a liberdade de escolher algum outro conto do escritor?

O convite surgiu. Na verdade, eu sou muito amigo, sou compadre, do Nelson e da Marilda, e não me lembro qual dos dois – acho que foram os dois juntos – que, em uma conversa, falaram que tinham mandado um projeto para a Positivo, porque eles, na verdade, nesse caso, são os primeiros leitores de Murilo Rubião – do trio. Eu tinha pouca intimidade com Murilo Rubião. Acho que foi muito gostoso, a partir de uma obra, de um trabalho de ilustração, você caminhar para dentro da obra de alguém. Então isso aconteceu comigo. Não era um leitor de Murilo Rubião, a não ser um ou outro conto que eu tinha lido. Então, foram eles que me ligaram e propuseram. Disseram que tinham proposto para a Positivo; que eles, ao que parece, tinham aceito, e que cada um nós pegasse um conto para transformar em um livro ilustrado – onde uma série de imagens, em todas as páginas, iam conduzir a história. Não era uma ou duas ilustrações: era quase uma narrativa paralela aquela que a nossa interpretação do conto ia construir. Então ele [Nelson] me falou, como eles [Nelson e Marilda] eram os apaixonados, inicialmente. Ele [Nelson] me falou que estavam pensando em alguns contos e, nisso, ele [Nelson] falou sobre o “Teleco, o coelhinho”. E aí veio para mim, direto. Eu falei: “Bom, Nelson, eu nem preciso pensar muito. Eu quero o Teleco.”

2. Na nota final do livro, você relata que, na faculdade, teve seu primeiro contato com o conto “Teleco, o coelhinho”. No entanto, achou um conto difícil

⁵⁷ Ainda que transcritas, algumas alterações e cortes foram necessários nas respostas do Moraes, no entanto, mantivemo-nos fiéis ao sentido das falas do autor, o qual autorizou a transcrição e utilização deste conteúdo no presente trabalho.

de se trabalhar. O que fez com que mudasse de ideia e enfrentasse esse desafio?

Eu fiz faculdade de Arquitetura. Lembro que tinha uma optativa – eu nem era ilustrador, ainda –, mas comecei a ser ilustrador no meio da faculdade. Tinha essa optativa que se chamava “Ilustração”. Pelo menos, popularmente, era conhecida como “a optativa de ilustração”. E fui fazer. Lembro que tinha duas escolhas de texto e que você podia escolher ou Teleco ou Lúcia McCartney, e o fazer era propor um livro ou uma série de ilustrações inspiradas nesse conto. Lembro que, na época, eu levei um susto com esse conto [“Teleco, o coelhinho”], de tão forte que eu achei, porque você entra meio enganado, sem saber onde está pisando. O Teleco, o coelhinho, engana você. O título já te engana. Então, aquilo, para mim, foi um choque, e eu levei um susto, fiquei sem coragem de enfrentar isso. E, não sei o porquê, por alguma razão, achei que enfrentar o Lúcia McCartney era mais simples. Hoje em dia, posso até pensar o contrário, mas, naquele momento, eu resolvi deixar o Teleco ir embora porque ele havia me chacoalhado muito. Então, quando o Nelson me chamou para fazer [este projeto], para mim, foi quase como voltar a uma coisa não cumprida do passado e achar que, talvez, depois de alguns anos de experiência com ilustração, eu nem soubesse que, na época, iria ser ilustrador, e que, agora, se tivesse condições, ou melhor, a obrigação de enfrentar esse texto. Por isso, quando Nelson nomeou ele [o conto] como uma das possibilidades, eu, de cara, já falei: “É esse que eu quero fazer.”

3. Como foi o processo de ilustração de Teleco? A escolha das cores; proporções; dimensões do livro; diagramação das páginas; a representação das personagens etc.

A dimensão, primeiro, que já foi uma escolha, era uma coleção, era uma trilogia – e isso é muito bacana, eu gosto disso –, e, como tal, os três livros conversam, com as imagens também. O meu trabalho, do Nelson e da Marilda também têm uma conversa muito bacana, no modo como a gente lê. A gente até podia, agora, trocar os textos: o Nelson fazer o “Teleco, o coelhinho”, eu fazer “Bárbara”, a Marilda fazer “O edifício”. Dá até vontade, para saber como cada um entrou, de maneira diferente, no mesmo autor. Mas a dimensão, eu não sei se foi algo acertado entre o Nelson e o

pessoal da Positivo, mas, que eu me lembre, já veio tudo meio definido – com um número de páginas que podia variar de acordo com a dimensão do texto ou o quanto a gente ia usar de imagem. No entanto, foi combinado que seria tudo muito próximo, que eram três propostas com a dimensão parecida. As personagens, como foram construídas: nesse tipo de livro, quando você o faz a partir de um texto que você admira, você vai imaginando, criando essas personagens. Então, eu fiz uma série de rabiscos. Agora, tinha uma coisa, todos eles eram o Teleco. Embora chamasse “Teleco, o coelhinho”, o Teleco não é nenhum. As personagens teriam, então, que ser, por exemplo, quando ele é girafa, ou quando ele é coelho, ou quando ele é canguru; todos eles teriam que se assemelhar, então, essa foi a minha maior preocupação com as personagens. Embora fossem bichos diferentes, eles deveriam se parecer, como se fosse a mesma alma, *ânim*a, por trás de cada um. Então, assim que foi construída a coisa das personagens.

As cores, acho que, talvez, tenha a ver com a minha própria paleta. Tem uma coisa que eu tenho e que, talvez, tenha a ver com alguns livros meus, que é essa coisa com o verde – e eu não sei o porquê. Talvez, porque muitas das ideias de fantasia, pra mim, principalmente, a fantasia mais no sentido de pesadelo do que de uma coisa solar, ela tem muito essa coisa esverdeada. Até suspeito, porque, quando eu era moleque, tinha um abajur verde, minha mãe tinha, meus pais tinham, e, talvez, quando acordava no meio da noite eu via essa luz meio verde vindo do corredor. Então, todas as cenas um pouco misteriosas, para mim, se você for ver o meu trabalho, e eu mesmo me surpreendo com isso, elas vêm com esse tom esverdeado, como se isso denotasse, pelo menos para mim, que eu entrei nesse outro território: da fantasia, do sonho – ou, pelo menos, de um desengano, como uma espécie de suspensão do real.

A diagramação, como sou autor de livros ilustrados – que é uma forma de escrita –, eu gosto de chamar assim: quando imagem, palavra e o próprio objeto criam um ritmo, quer dizer, é como uma poesia que, do começo ao fim, é um ritmo. A ilustração não é uma parada no meio da narrativa. Você passa pela ilustração como alguém que passa pela palavra. Então, eu trabalho com a forma, mesmo não sendo um texto meu. E um texto que, nesse caso, não era um texto de livro ilustrado, mas um texto de Literatura, na hora que começa a ganhar um monte de imagens, para mim, eu já começo a pensar como um autor de livro ilustrado: que precisa que as

imagens tenham um encadeamento, que dancem junto com o texto. Então, no ritmo, às vezes, a imagem passa na frente do que vai ser dito, outras vezes, ela esconde algo que vai ser dito. Eu faço, então, o que se chama de “boneco”, uma espécie de protótipo do livro (pré-projeto gráfico). Isso, para mim, já é uma espécie de pré-diagramação. Os três livros tinham que ter uma uniformidade na diagramação, logo, eu não podia pensar em algo tão fora do que o Nelson ou a Marilda fariam. No entanto, de certa maneira, ao começar o livro de um jeito, depois ter uma página branca, daí fazer um pulo, isso, para mim, já estava nesse “boneco”. É lógico que teve um ajuste depois, a relação com a letra, e isso não foi uma escolha minha. Mas, assim, os blocos de texto e a relação deste com a seção, com os fragmentos de imagens, foram construídas, por mim, nesse “boneco”.

4. Fora o Rubião, o que te inspirou na construção da obra? Quais as referências artísticas e estéticas mobilizadas ali?

O que me inspirou? Primeiro, o próprio texto. Esse tipo de ilustração, quando é a partir de um trabalho de leitor, é diferente de quando você está escrevendo um livro ilustrado. Aqui, a história nasce de uma imersão num texto. O texto ia me puxando referências, ao mesmo tempo que me puxava Bacon — tem uma poltrona que eu faço e que, na minha cabeça, veio daquela pintura do Papa que o Bacon faz num poltrona, que ele está gritando —, e as personagens do Bacon, parecem estar sempre em metamorfose. Então, acho que isso foi uma das coisas, embora não tenha nada a ver com Bacon, no sentido plástico, porém, um pouco dessa ideia da transformação e desse clima misterioso, desse bicho que, ao mesmo tempo, é bicho e que, ao mesmo tempo, é homem, ele é a própria metamorfose. Então, isso foi uma inspiração minha.

5. Teleco, para mim, é algo que escapa das mãos, soa como algo vazado. As transformações constantes dão a impressão de não completude. Embora exista a improbabilidade de esse conto pertencer à esfera infantil, os elementos existem, os animais (o coelhinho, tratado justamente no diminutivo), o circo, os pontos mágicos que transformam o texto em uma grande brincadeira. Como você enxerga a infância e a criança no conto (ou não enxerga)?

Eu acho que os textos são abertos aos leitores. Você pode até entender isso como uma brincadeira, essa coisa da criança, que tem sempre esse universo em transformação. A criança é sempre alguém que está no estado de vir a ser. Esse estado de vir a ser é uma transformação o tempo todo. Mas eu confesso que meu olhar de ilustrador em cima desse conto, em nenhum momento, me fez pensar que eu estava ilustrando algo que devesse conversar com a criança. Não me veio esse tom – como se eu chamasse para a imagem esse universo infantil que a gente pode achar que, em algum momento, pode estar presente. Eu achei esse conto, existencialmente, tão profundo: esse ser que vive a partir da vontade do outro, ele quer que o outro o aceite, e isso eu achei tão pesado, que enxerguei isso como algo da humanidade, algo da natureza humana. Eu acho que este [o livro ilustrado de Teleco] é uma espécie de livro sobre a desidentidade, a impossibilidade de uma identidade. E o mais curioso é que, no conto, ele ganha identidade quando morre. Então, é quase a impossibilidade perfeita de você ser alguém.

6. E quanto à magia? Como você lê, no conto, a presença ou não do mágico? Estou trabalhando com a associação do conto aos pressupostos do realismo mágico. Gostaria que de saber suas impressões sobre o tema. Não em se tratando de classificações, mas de especificidades que o tornam especial e abstrato.

Eu não sou um leitor de realismo mágico. Como todo leitor imprime à obra o universo dele, não foi com esses olhos que eu vi o conto. Embora eu saiba que esses olhos, como você mesma está propondo no estudo, existam e que sejam uma possibilidade. No entanto, eu li o conto numa chave de uma família de escritores que, na minha formação de leitor, foram muito importantes. Notei que eu falei várias vezes essa palavra “metamorfose”, então, eu acho que vi muito *kafkamente* esse conto – embora o Kafka tenha muito essa coisa do dentro e fora, ou você está dentro ou está fora do mundo, no sentido quase que de você ser submergido em uma espécie de burocracia, ou, pelo menos, a impossibilidade de atingir o real. Mas parece que o Rubião faz isso para dentro: a impossibilidade do homem habitar ele próprio – não é nem habitar o mundo, é se habitar. Então, houve uma conversa com outros autores, que não são de um realismo mágico, assim como posso falar sobre o Borges, quando ele fala sobre a linguagem ou a biblioteca. Assim, eu vi mais por aí.

A família por onde eu enxerguei, por onde fiz a minha leitura e desenvolvi o meu prazer de ter encontrado Murilo Rubião, e, de certa maneira, ter penetrado o universo dele, foi um pouco a partir desses autores que falei. Até mesmo o Fernando Pessoa, que, na impossibilidade de ser um, é vários – os heterônimos de Pessoa são a impossibilidade de ele ser Fernando Pessoa, e ele é, exatamente, a partir do não ser. Então, para mim, há uma conversa com Rubião, com esse conto, especificamente.

7. Qual lugar “Teleco, o coelhinho” ocupa na sua carreira como artista visual?

Essa pergunta é muito difícil para a gente. A cada livro se tem um prazer específico. Esse meu foi a descoberta do Murilo Rubião, de certa maneira. Descoberta nesse sentido de estar disposto a arrumar a mala e mudar para a casa dele. Então, eu acho que esse lugar já é o lugar de aprendizagem. Acredito que a carreira do ilustrador tenha dois lugares: tem o lugar da imagem que nasce do leitor, tudo começa com o pegar as malas e mudar para a casa do texto, tendo muito a ver com interpretação, e tem o outro lugar, que é o da ilustração que escreve, que é o do livro ilustrado, onde palavra e imagem, de certa maneira, estão juntos, construindo uma narrativa. Então, esse é um outro exercício, uma carreira do desenho que escreve e não do desenho que interpreta, muito embora, enquanto você escreva, você interprete e, enquanto você interpreta, você escreve. Porém, estou falando mais, no sentido formal, do que se chama livro ilustrado e do que se chama Teleco, que é um conto ilustrado. E como foi feito por ilustradores, que também são autores de livros ilustrados, é lógico que a gente imprime, nesse texto, uma candência, uma certa tentativa de paralelismo entre o que está sendo narrado pela sequência das imagens e o que está sendo narrado pela palavra, aproximando-se um pouco do que vai ser chamado de livro ilustrado – mas não o é, é um conto com ilustrações nesse ritmo, quase como se tivesse adentrando o território do livro ilustrado, contudo, a partir do lugar de quem lê e interpreta.

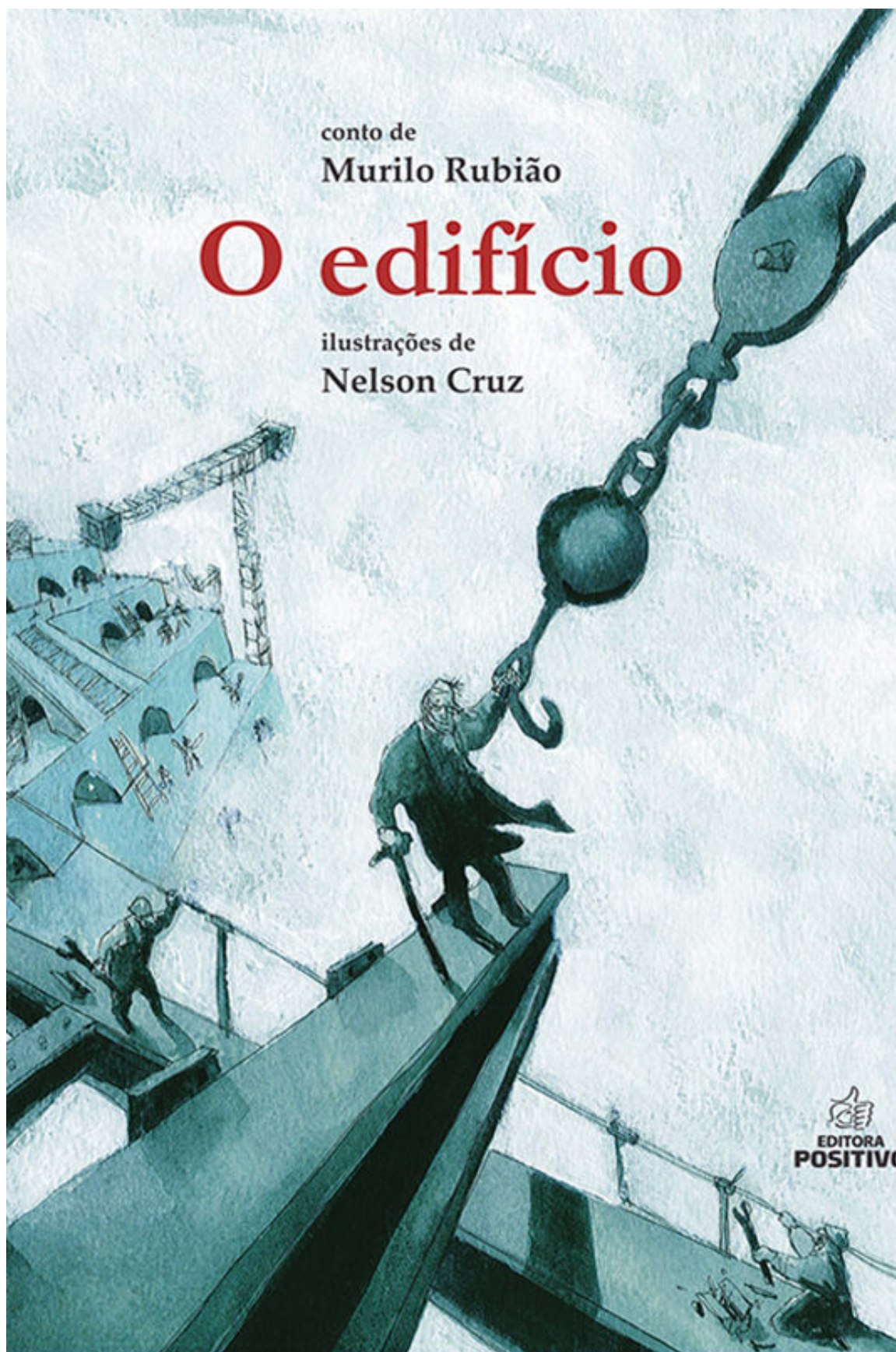
8. Você gostaria de ter a oportunidade de ilustrar outros contos de Rubião? Tem algum outro que também chama a sua atenção? Algum preferido? Por quê?

Lógico. Quando você vira leitor, todos os contos que eu leio quero ilustrar. Pelo menos, os contos que batem, porque, quando você é ilustrador, quando se lê, na sua cabeça, você já está ilustrando. Aliás, a nossa profissão nasce quando você vê que é impossível segurar na cabeça essa vontade de desenhar o que está lendo.

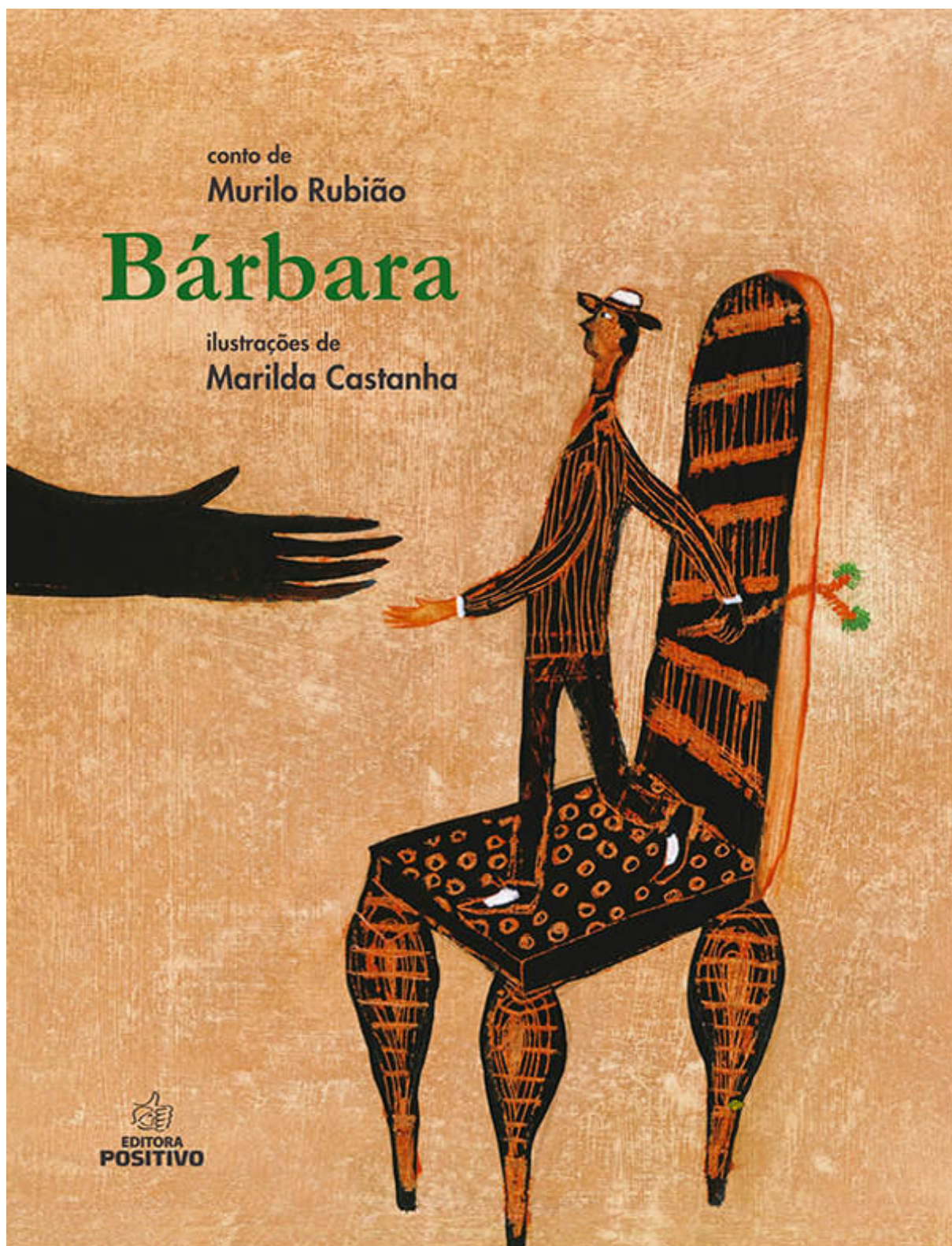
9. Qual técnica de ilustração você utilizou em “Teleco, o coelhinho”?

Eu usei nanquim para fazer o traço e uma coisa que se chama *ecoline*, um tipo de aquarela (líquida) que tem um brilho maior do que aquele da aquarela tradicional, de pastilha. Algumas vezes, para descolorir um pouco a *ecoline*, eu uso cândida para dar algum brilho a mais.

ANEXO A – O EDIFÍCIO, DE MURILO RUBIÃO, ILUSTRADO POR NELSON CRUZ, PUBLICAÇÃO DA EDITORA POSITIVO, 2016.



ANEXO B – BÁRBARA, DE MURILO RUBIÃO, ILUSTRADO POR MARILDA CASTANHA, PUBLICAÇÃO DA EDITORA POSITIVO, 2016.



ANEXO C – O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA, DE MURILO RUBIÃO, ILUSTRADO POR ANA RAQUEL, PUBLICAÇÃO DA EDITORA DCL, 2004.



ANEXO D – CONTO “TELECO, O COELHINHO”, DE MURILO RUBIÃO, PRESENTE EM “OBRA COMPLETA: EDIÇÃO COMENTADA”, PELA COMPANHIA DAS LETRAS, 2016, PP. 52-61.

Teleco, o coelhinho

Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade.

(Provérbios, XXX, 18 e 19)

— Moço, me dá um cigarro?

A voz era sumida; quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.

O importuno pedinte insistia:

— Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?

Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:

— Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.

— 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 esconter-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:

— Você não dá é porque não tem, não é, moço?

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. Ou, para ser mais exato, somente o coelhinho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas que o supus com mais idade do que realmente aparentava.

Ao fim da tarde, indaguei onde ele morava. Disse não ter morada certa. A rua era o seu pouso habitual. Foi nesse momento que reparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho — acrescentei.

A explicação não o convenceu. Exigiu-me que revelasse minhas reais intenções:

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

Não esperou pela resposta:

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

Dizendo isso, transformou-se numa girafa.

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

Respondi-lhe que não e fomos morar juntos.

Chamava-se Teleco.

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e

velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas.

Não simpatizava com alguns vizinhos, entre eles o agiota e suas irmãs, aos quais costumava aparecer sob a pele de leão ou tigre. Assustava-os mais para nos divertir que por maldade. As vítimas assim não entendiam e se queixavam à polícia, que perdia o tempo ouvindo as denúncias. Jamais encontraram em nossa residência, vasculhada de cima a baixo, outro animal além do coelhinho. Os investigadores irritavam-se com os queixosos e ameaçavam prendê-los.

Apenas uma vez tive medo de que as travessuras do meu irrequieto companheiro nos valessem sérias complicações. Estava recebendo uma das costumeiras visitas do delegado quando Teleco, movido por imprudente malícia, transformou-se repentinamente em porco-do-mato. A mudança e o retorno ao primitivo estado foram bastante rápidos para que o homem tivesse tempo de gritar. Mal abria a boca, horrorizado, novamente tinha diante de si um pacífico coelho:

— O senhor viu o que eu vi?

Respondi, forçando uma cara inocente, que nada vira de anormal.

O homem olhou-me desconfiado, alisou a barba e, sem se despedir, ganhou a porta da rua.

A mim também pregava-me peças. Se encontrava vazia a casa, já sabia que ele andava escondido em algum canto, dissimulado em algum pequeno animal. Ou mesmo no meu corpo sob a forma de pulga, fugindo-me dos dedos, correndo pelas minhas costas. Quando começava a me impacientar e pedia-lhe

que parasse com a brincadeira, não raro levava tremendo susto. Debaixo das minhas pernas crescera um bode que, em disparada, me transportava até o quintal. Eu me enraivecia, prometia-lhe uma boa surra. Simulando arrependimento, Teleco dirigia-me palavras afetuosas e logo fazíamos as pazes.

No mais, era o amigo dócil, que nos encantava com inesperadas mágicas. Amava as cores e muitas vezes surgia transmutado em ave que as possuía todas e de espécie inteiramente desconhecida ou de raça já extinta.

— Não existe pássaro assim!

— Sei. Mas seria insípido disfarçar-me somente em animais conhecidos.

O primeiro atrito grave que tive com Teleco ocorreu um ano após nos conhecermos. Eu regressava da casa da minha cunhada Emi, com quem discutira asperamente sobre negócios de família. Vinha mal-humorado e a cena que deparei, ao abrir a porta da entrada, agravou minha irritação. De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru. As roupas dele eram mal talhadas, seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário.

— O que deseja a senhora com esse horrendo animal? — perguntei, aborrecido por ver minha casa invadida por estranhos.

— Eu sou o Teleco — antecipou-se, dando uma risadinha. Mirei com desprezo aquele bicho mesquinho, de pelos ralos, a denunciar subserviência e torpeza. Nada nele me fazia lembrar o travesso coelhinho.

Neguei-me a aceitar como verdadeira a afirmação, pois Teleco não sofria da vista e se quisesse apresentar-se vestido teria o bom gosto de escolher outros trajes que não aqueles.

Ante a minha incredulidade, transformou-se numa perereca. Saltou por cima dos móveis, pulou no meu colo. Lancei-a longe, cheio de asco.

Retomando a forma de canguru, inquiriu-me, com um ar extremamente grave:

— Basta essa prova?

— Basta. E daí? O que você quer?

— De hoje em diante serei apenas homem.

— Homem? — indaguei atônito. Não resisti ao ridículo da situação e dei uma gargalhada:

— E isso? — apontei para a mulher. — É uma lagartixa ou um filhote de salamandra?

Ela me olhou com raiva. Quis retrucar, porém ele atalhou:

— É Tereza. Veio morar conosco. Não é linda?

Sem dúvida, linda. Durante a noite, na qual me faltou o sono, meus pensamentos giravam em torno dela e da cretinice de Teleco em afirmar-se homem.

Levantei-me de madrugada e me dirigi à sala, na expectativa de que os fatos do dia anterior não passassem de mais um dos gracejos do meu companheiro.

Enganava-me. Deitado ao lado da moça, no tapete do assoalho, o canguru ressonava alto. Acordei-o, puxando-o pelos braços:

— Vamos, Teleco, chega de trapaça.

Abriu os olhos, assustado, mas, ao reconhecer-me, sorriu:

— Teleco?! Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa, não é, Tereza?

Ela, que acabara de despertar, assentiu, movendo a cabeça.

Explodi, encolerizado:

— Se é Barbosa, rua! E não me ponha mais os pés aqui, filhote de um rato!

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

Embora encarasse com ceticismo a possibilidade de empregar-se um canguru, seu pranto me demoveu da decisão anterior, ou, para dizer a verdade toda, fui persuadido pelo olhar súplice de Tereza, que, apreensiva, acompanhava o nosso diálogo.

Barbosa tinha hábitos horríveis. Amiúde cuspi no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e horas diante do espelho. Utilizava-se do meu aparelho de barbear, da minha escova de dentes e pouco serviu comprar-lhe esses objetos, pois continuou a usar os meus e os dele. Se me queixava do abuso, desculpava-se, alegando distração.

Também a sua figura tosca me repugnava. A pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada. Não media esforços para me agradar, contando-me anedotas sem graça, exagerando nos elogios à minha pessoa.

Por outro lado, custava tolerar suas mentiras e, às refeições, a sua maneira ruidosa de comer, enchendo a boca de comida com auxílio das mãos.

Talvez por ter me abandonado aos encantos de Tereza, ou para não desagradá-la, o certo é que aceitava, sem protesto, a presença incômoda de Barbosa.

Se afirmava ser tolice de Teleco querer nos impor sua falsa condição humana, ela me respondia com uma convicção desconcertante:

— Ele se chama Barbosa e é um homem.

O canguru percebeu o meu interesse pela sua companhia

e, confundindo a minha tolerância como possível fraqueza, tornou-se atrevido e zombava de mim quando o recriminava por vestir minhas roupas, fumar dos meus cigarros ou subtrair dinheiro do meu bolso.

Em diversas ocasiões, apelei para a sua frouxa sensibilidade, pedindo-lhe que voltasse a ser coelho.

— Voltar a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala.

— Falo de um coelhinho cinzento e meigo, que costumava se transformar em outros animais.

Nesse meio-tempo, meu amor por Tereza oscilava por entre pensamentos sombrios, e tinha pouca esperança de ser correspondido. Mesmo na incerteza, decidi propor-lhe casamento.

Fria, sem rodeios, ela encerrou o assunto:

— A sua proposta é menos generosa do que você imagina. Ele vale muito mais.

As palavras usadas para recusar-me convenceram-me de que ela pensava explorar de modo suspeito as habilidades de Teleco.

Frustrada a tentativa do noivado, não podia vê-los juntos e íntimos, sem assumir uma atitude agressiva.

O canguru notou a mudança no meu comportamento e evitava os lugares onde me pudesse encontrar.

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.

Indignado, separei-os. Agarrei o canguru pela gola e, sacudindo-o com violência, apontava-lhe o espelho da sala:

— É ou não é um animal?

— Não, sou um homem! — E soluçava, esperneando, transido de medo pela fúria que via nos meus olhos.

À Tereza, que acudira, ouvindo seus gritos, pedia:

— Não sou um homem, querida? Fala com ele.

— Sim, amor, você é um homem.

Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles. Eu me decidira, porém. Joguei Barbosa ao chão e lhe esmurrei a boca. Em seguida, enxotei-os.

Ainda da rua, muito excitada, ela me advertiu:

— Farei de Barbosa um homem importante, seu porcaria!

Foi a última vez que os vi. Tive, mais tarde, vagas notícias de um mágico chamado Barbosa a fazer sucesso na cidade. À falta de maiores esclarecimentos, acreditei ser mera coincidência de nomes.

A minha paixão por Tereza se esfumara no tempo e voltara-me o interesse pelos selos. As horas disponíveis eu as ocupava com a coleção.

Estava, uma noite, precisamente colando exemplares raros, recebidos na véspera, quando saltou, janela adentro, um cachorro. Refeito do susto, fiz menção de correr o animal. Todavia não cheguei a enxotá-lo.

— Sou o Teleco, seu amigo — afirmou, com uma voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia.

— E ela? — perguntei com simulada displicência.

— Tereza... — sem que concluísse a frase, adquiriu as formas de um pavão.

— Havia muitas cores... o circo... ela estava linda... foi horrível... — prosseguiu, chocalhando os guizos de uma cascavel.

Seguiu-se breve silêncio, antes que voltasse a falar:

— O uniforme... muito branco... cinco cordas... amanhã serei homem... — as palavras saíam-lhe espremidas, sem nexos, à medida que Teleco se metamorfoseava em outros animais.

Por um momento, 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 ele não conseguia controlar-se.

Debalde tentava exprimir-se. Os períodos saltavam curtos e confusos.

— Pare com isso e fale mais calmo — insistia eu, impaciente com as suas contínuas transformações.

— Não posso — tartamudeava, sob a pele de um lagarto.

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

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.

Não mais falava: mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramava, trissava.

Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente. Colhi-o nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava.

Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos,

se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta.