

A composição das personagens femininas nos contos de Murilo Rubião como forma de autoquestionamento literário

Gabriel Rodrigues Borges¹

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar a composição das personagens femininas feita pelo contista mineiro Murilo Rubião (1916-1991), partindo da hipótese de que o trabalho do contista, ao compor essas figuras femininas, é uma forma de autoquestionamento do próprio fazer literário e da própria literatura e com técnica literária capaz de demonstrar a modernização tardia do processo social brasileiro.

ABSTRACT: This article aims to analyze the composition of the female characters made by Murilo Rubião writer (1916-1991), it's assuming that the work's writer to compose these female figures is a form of self-questioning of their own making literary and their literature and literary technique can demonstrate the late modernization of brazilian social process.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica; Murilo Rubião; personagem; fantasmagoria

KEYWORDS: Fantastic literature; Murilo Rubião; character; phantasmagoria

Introdução

A construção artística como trabalho, às vezes semelhante a uma luta por expressão ou sobrevivência, exige, da parte do escritor, técnicas, saberes, sensibilidade para captação e recorte material de uma realidade, de um processo histórico. Sendo arte da palavra, o texto literário usa livremente a língua, subvertendo ou não seu sentido comum, suas regras. De fato, diante disso, a busca por um grau máximo de significação acaba sugerindo aspectos de uma linguagem plurissignificativa. O que ela representa? A plurissignificação causa desconfiança, pois entender o texto literário em seu sentido absolutamente denotativo torna-se ilógico, causando grande perda em seu significado.

Outra questão a ser enfatizada trata de estabelecimentos que devem contrariar o princípio de que a arte é mera reprodução da realidade (*mimesis*). A arte é criação humana e como tal produto humano, que parte de algo para comunicar as relações estabelecidas com o mundo. Às vezes, mesmo se tratando do produto de um sujeito inserido numa atmosfera social, o objeto artístico aparece como impenetrável, tornando-o bastante curioso, interessante e digno de ser desvendado.

¹ Graduando em Letras-Português (Bacharelado/Licenciatura) pela Universidade de Brasília – UnB
Pesquisa com título homônimo, pelo Programa de Iniciação Científica (UnB/CNPq)
e-mail: gabrielrb15@hotmail.com

Desarmado o princípio, a literatura está vinculada ao contexto social em que se originou e, apesar das diferenças de interesse e de classe social, todos (inclusive artistas) participam dos problemas vividos. A presença desses problemas como experiências sociais e as próprias experiências íntimas do escritor propiciam ao escritor a (im)possibilidade de recriar a realidade, originando uma realidade ficcional. Através dessa realidade esteticamente “parida”, ele consegue dar a ver seus sentimentos e as idéias do “mundo real”, que se movem pela poética, pela narrativa como todo orgânico, objeto vivo. A obra literária como objeto vivo, além de ser resultado das relações dinâmicas referidas, pode interferir, de uma forma ou de outra, na realidade, auxiliando na compreensão do processo de transformação social.

A complexa e polêmica relação entre a obra e o mundo se dá de maneira dialética, isto é, a literatura, por ser e se constituir como tal, não é algo que substitui a realidade, pura e simplesmente; ela traz à tona a questão da representação, a visibilidade de sua criação, sendo um produto social e humano capaz de fechar-se sobre si e, assim, se abrir para o mundo.

Este artigo é parte, como pesquisa e produção crítica em nível de Iniciação Científica (CNPq/UnB), de um projeto mais amplo desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica (Departamento de Teoria Literária e Literaturas/UnB) acerca da relação dialética entre forma literária e processo social em nação periférica, justificando-se pela necessidade de, pelo exercício da crítica literária, inserida na tradição da crítica dialética, histórica e materialista nacional e internacional, discutir questões relevantes para a compreensão de nosso tempo. Desse modo, por meio do estudo do passado, busca-se mapear as perspectivas de futuro no que diz respeito ao país e sua condição periférica em relação ao sistema-mundo.

Por conseguinte, o objetivo desta pesquisa é analisar a composição das personagens femininas feita pelo contista mineiro Murilo Rubião (1916-1991), que, segundo Antonio Candido (2006:251), “instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo”. A análise aqui proposta parte da hipótese de que o trabalho do contista, ao compor essas figuras femininas, é uma forma de autoquestionamento do próprio fazer literário e da própria literatura. Isto é, ao criar essas mulheres que desempenham papel central na consolidação da atmosfera fantasmagórica e insólita dos contos, o autor, graças ao caráter fugidivo, enigmático e ambíguo dessas personagens, toma como matéria de seus contos o próprio gesto da representação literária em nação periférica.

Rubião faz sua escrita fantástica sob a égide da vivência da modernidade na perspectiva de nação periférica, na qual os modelos do fantástico da literatura europeia do século XIX reaparecem como fantasmas e como técnica literária capaz de dar a ver a modernização tardia do processo social brasileiro.

Assim, pretende-se analisar de que forma personagens como Bárbara, Epidólia, Marina e Aglaia, que dão nome aos contos em que figuram, são compostas de maneira a dar forma literária aos próprios limites da representação literária em condições de produção periféricas, no processo de modernização tardia e na figuração de um mundo administrado que se esquivava à compreensão da lógica de seu funcionamento e organização.

O desenvolvimento desta pesquisa se fez mediante a leitura dos contos de Murilo Rubião e da fortuna crítica referente aos estudos sobre a obra do autor, tendo como base os pressupostos da crítica histórico-dialética, especialmente as análises e as reflexões de Antonio Candido, Hermenegildo Bastos e Audemaro Taranto Goulart, a partir da análise crítica do movimento de autoquestionamento da literatura associado à relação entre forma literária e processo social em nação periférica. O *corpus* escolhido para esta análise são os contos “Bárbara”, “Epidólia”, “Aglaia” e “Marina, a Intangível”, todos constantes do volume *Contos Reunidos*, de Murilo Rubião (2005).

1. A Literatura Fantástica

1.1. Autonomia da arte

Algumas das questões acerca do papel da obra de arte e suas possíveis funções, em especial seu caráter social arduamente buscado por alguns e a necessidade de uma utilidade imediatista, são bastante complexas, tendo em vista que as manifestações artísticas se mesclam com o surgimento da espécie humana no mundo. É necessário, portanto, que se faça um recorte histórico de quando o conceito de arte autônoma poderia ter surgido.

Na Antigüidade, a relação entre a literatura (arte) e a vida era absolutamente estreita, pois a expressão artística dava sentido à vida humana, relatava feitos, compunha histórias, servia de exemplo para os mais novos etc. Todavia, com o surgimento e desenvolvimento da sociedade burguesa, com o início da modernidade, a

literatura deixa seu estatuto como forma de conhecimento, passando a ser pura ficção, algo diferente do real. O conhecimento, a verdade, agora, está na ciência.

A partir daí, a obra de arte passa a buscar e ter valores próprios, a valorizar aquilo que lhe é estético e parte de si mesma, desviando-se de qualquer aspecto de utilidade e sem ter que cumprir funções que lhe sejam alheias. Esse estatuto autônomo a livra de qualquer restrição imposta por princípios morais, políticos, religiosos etc.

Com isso, a lógica da vida humana, que acabou tornando-se a lógica econômica de competitividade e maximização do lucro em detrimento de outras esferas sensíveis e traçadas humanamente, visa à segmentação. A literatura, enquanto produto do trabalho humano e fator de humanização, também faz parte dessa divisão por ser mecanismo de segregação, sendo essencial para uns e supérflua para outros.

Só que mesmo sendo ficção e fazendo parte da necessidade criativa do homem, a literatura capta a ideologia do autor e carrega conhecimento necessário para se entender o caos em que se vive e refletir sobre caminhos e possibilidades de vivência e mudança. Os estudos de Theodor Adorno sobre a Indústria Cultural e de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, que abordam pontos da manifestação subjetiva da coletividade, são de suma importância para a compreensão do estatuto da obra de arte.

1.2. A literatura que fala de si mesma

Quando JAMESON (1992) aponta uma estética marcada pela negatividade do sentido e BASTOS (1998) diz que a arte crítica precisa se afastar da dimensão positiva para se constituir como negatividade pura, ambos estão falando da literatura que fala de si mesma, que se autoquestiona. Tendo isso vista, buscar entender os significados desse movimento da própria obra literária é fundamental para a compreensão da composição das personagens femininas feita por Murilo Rubião nos contos aqui propostos.

A literatura que se distancia da dimensão social em sua temática, que se recolhe, muitas vezes é vista como manifestação puramente subjetiva e individual. Mas esse comportamento solitário da expressão artística desperta a suspeita de algo semelhante ao individualismo em que viveu o indivíduo moderno e em que vive o contemporâneo. Isso porque a obra acaba sendo tão contraditória quanto essa dimensão coletiva e social que se tem; a linguagem acaba tendo o comando de se moldar, só que ela também é um referente social. Então, a forma estética que se constitui negativa, na verdade, busca atingir e/ou atinge o que há de mais essencial e profundo em referência ao social, isto é,

acaba revelando aquilo que não pôde ser captado/capturado e está distorcido diante dos olhos das pessoas.

Pelo movimento alienante e individual, pela busca da superação não de si mas sempre em relação ao outro, por essa segregação da idéia de cooperação coletiva em detrimento da competitividade, o traço humano que ainda pulsa nas pessoas, e, principalmente como leitores, tem necessidade de encontrar algo referente àquilo que é coletivo e social durante a leitura de um livro. Porém, quanto mais essa necessidade recai sobre a obra literária, mais resistente, fechada e negativa ela se configura.

O texto literário passa, então, a se constituir por leis próprias. E é aí que a linguagem fala de si mesma porque deixa de falar como algo alheio a ela para se tornar a própria voz do sujeito que está se expressando (ADORNO, 2003).

1.3. O gênero fantástico

A literatura fantástica potencializa as ambigüidades que caracterizam a literatura como um todo e ela não visa, imediatamente, à realidade, mas à verdade. Aqui é interessante perceber como Erich Auerbach (2004) trabalha essa questão, quando relaciona o texto bíblico com a obra de Homero. Isso porque há semelhança entre a composição do texto fantástico e o bíblico. Em Homero os deuses aparecem por breves instantes com indicação de figura, mas, nas Sagradas Escrituras, o Deus, carente de forma, é a voz que chama. Quando esse narrador bíblico atingia a realidade, era só um meio para apresentar uma verdade única e absoluta – “O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira” (AUERBACH, 2004: 11).

Como no texto bíblico, no gênero fantástico, os leitores precisam inserir sua vida naquele mundo e ser membro daquela estrutura universal. Assim, o leitor participa, pela narrativa, do mundo da literatura fantástica, que tem regras próprias para recriar a realidade através de técnicas que impõem uma barreira para uma interpretação imediata e essa narrativa dá conta do processo histórico por ser não-linear assim como a história; o processo histórico transcorre pelo movimento das contradições (ou seja, dá conta do processo pela estrutura).

Como na modernidade há uma espécie de rompimento entre a literatura e a vida, isto é, a arte busca sua autonomia, não estando a serviço de nada e “Só a arte autônoma pode ser crítica” (BASTOS, 1998: 35), sendo crítica, ela se volta sobre si mesma, se

questiona. Quando a literatura fantástica se nega a uma interpretação lógica e acessível, tal estética, movida pela negatividade do sentido, pode indicar que a literatura está falando de si mesma (JAMESON, 1992), se autoquestionando, pondo em questão os limites de seu poder de representar o mundo. Entretanto, como recriação ou transfiguração da realidade, a forma literária não precisa necessariamente estar presa a ela, ou seja, através da linguagem estética, o fantástico contrapõe-se ao mundo real, explicado pela razão, demonstrando a lógica do processo social no mundo administrado e na sociedade do espetáculo, que encontram sua forma de expressão estética nos elementos do sobrenatural, do insólito e do misterioso apresentados em chave de ambigüidade e estetizados pelo texto fantástico.

Tzvetan Todorov (2007: 38) diz que “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” e aponta questões a respeito da maneira de ler esse tipo de texto, que não deve ser *poética* nem *alegórica*, mas indica que a hesitação pode ser resolvida ao se reconhecer que o acontecimento pertence à realidade, sendo fruto de imaginação ou resultado de uma ilusão. A abordagem de Todorov se inclina sobre o fantástico tradicional do século XIX e algumas diferenças (que serão desenvolvidas mais a frente) vão surgir aí ao se tratar da obra muriliana.

Outro aspecto importante para a compreensão do gênero do fantástico são os levantamentos e as reflexões apresentadas por Sigmund Freud sobre o elemento estranho. O estranhamento pode aparecer como manifestação do que é diferente daquilo a que o indivíduo está habituado, causando perturbação, à primeira vista. Mas, na verdade, o estranhamento remete a algo recalcado no inconsciente, isto é, a ações baseadas em informações do passado, experienciadas ou noticiadas. Algo simbólico, reprimido por desordens de sentido, coisas residuais.

O estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. (FREUD, 1976: 266).

Na literatura fantástica tradicional, o elemento estranho é visto por muitos críticos como questões tabus reprimidas pela sociedade do século XIX que fazem parte de um inconsciente coletivo. Na estética de Hoffman, Poe e Maupassant, por exemplo,

esse ponto residual surge como parte da construção literária. Em contraponto, se o elemento estranho que aparece na obra muriliana remete ao que é conhecido/familiar, de velho, ele sugere a volta de um passado literário que veio pronto? Ou trata de uma realidade vivenciada em país periférico? Ou mesmo de uma realidade universal de um mundo administrado que também é absurdamente verossímil?

2. O fantástico na literatura brasileira

Existem muitas polêmicas e contradições de pesquisas com relação aos indícios da composição literária de gênero fantástico no Brasil, principalmente porque algumas delas consideram fantástico tudo aquilo que se contrapõe ao realismo e envolve estéticas de ruptura com essa característica, de maravilhoso, mágico etc.

O unânime se configura na tentativa de panorama histórico que sempre compara o que foi produzido nos séculos XIX e XX com a produção brasileira, isto é, em relação ao fantástico tradicional e aos demais escritores da América Latina como Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortazar, Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez. Sendo assim, Álvares de Azevedo – com *Noite na Taverna* e *Macário* – apresentaria os primeiros indícios significativos de elementos que compõem o gênero fantástico como um todo e de diferentes formas, esses indícios visitariam as obras de escritores como Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo; e, com mais força de unidade, os escritos de José J. Veiga e Murilo Rubião.

2.1. Murilo Rubião na literatura brasileira

Quando Antonio Candido (2006:251) diz que Murilo Rubião “instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo”, ele o situa, junto com Clarice Lispector e Guimarães Rosa, numa unidade de Nova Narrativa, apresentada nos países latino-americanos, que se diferencia dos antecessores dos anos de 1930 e 1940. O crítico ainda diz:

Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram. (CANDIDO, 2006: 252)

Isso porque Murilo Rubião começa a publicar em 1947, sendo lido e reconhecido em tempos posteriores pelo público e pela crítica, mas dá início a uma renovação do conto brasileiro com *O Ex-Mágico*. Justamente pela sua escrita esvaziar

qualquer dimensão concreta de tempo e espaço, o contista mineiro sempre foi questionado se haveria lido Franz Kafka e taxado de vanguardista, como se não houvesse nenhum caráter social em sua literatura, só intensidade emocional e perturbadora, como se qualquer traço brasileiro não estivesse ali presente. O movimento modernista teve grande importância para o nascimento da obra muriliana, que se arrisca num imaginário dramático e estranho que, aparentemente, não beira à realidade, mas tem algo de regional camuflado.

2.2. Murilo Rubião e a escrita do gênero fantástico – a relação da produção do autor com a modernidade tardia no Brasil e o fantástico tradicional

O interesse na perspectiva comparada entre a escrita muriliana e outros autores reflete justamente o processo do texto literário que trabalha princípios universais, afastando a idéia de literatura como algo exclusivamente local e situando-a em contextos culturais mais amplos. Ao falar sobre a forma do conto, Nádya Battella Gotlib (2002: 18) diz que o mesmo tem como características “justamente esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a mobilidade, a generalidade, a pluralidade”; mas essas características são fraturadas nas criações fantásticas dos autores em questão, especialmente na escrita muriliana.

Dessa forma, torna-se de extrema importância buscar o entendimento do motivo pelo qual Murilo Rubião usou de uma forma europeia do século XIX – o fantástico usado por Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant, por exemplo – para transfigurar a realidade brasileira. Todorov (2007) diz que a hesitação pode ser resolvida ao reconhecer que o acontecimento pertence à realidade, sendo fruto de imaginação ou resultado de uma ilusão, porém, “..., em Murilo, a literatura é o resultado do esgotamento da capacidade de reagir” (CORRÊA, 2004: 57), isto é, o elemento fantástico em Rubião modifica as relações tradicionais do texto com o leitor (como em Poe e Maupassant), integrando o último dentro de um universo alicerçado num absurdo verossímil, tal qual a realidade moderna.

Bastante intrigante também é a situação ocupada por Poe e Rubião em relação à época de produção. Como afirma José Paulo Paes (2008: 7) sobre Poe – “subjetivista insofrido, nada em sua obra faz prever o realismo de crítica social que, por intermédio de Mark Twain e de Bret Harte, acabaria por dominar a literatura americana”; Murilo

Rubião, como apresentado em seção anterior, também se diferencia na tradição brasileira.

Diante disso e retomando questões sobre o fantástico tradicional, Todorov aponta o leitor como definidor do fantástico pela percepção ambígua dos fatos da narrativa; há uma espécie de integração, como mencionado anteriormente, onde a “hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2007: 37), isto é, aquela que dá vida a ele. Em *Berenice*, de Poe (2008), a hesitação do leitor identifica-se com a de Egeu e acontece quanto à natureza da brancura dentária de Berenice. Egeu conta a história de seu “amor” por sua prima com todas as suas perturbações de equilíbrio e pelo exercício da anormal meditação necessária à sua moléstia. Berenice é detalhadamente descrita numa conjuntura familiar, mas seus dentes surgem como uma nova percepção; seu aspecto é fantasmagórico. Egeu passa a viver da cobiça por aqueles dentes cheios de enlaces eróticos e atrativos. Todavia, a hesitação pôde, de certa maneira, ser resolvida quando o criado surge e aponta elementos que caracterizam a violação do caixão de Berenice, a possibilidade dela estar viva e de Egeu ter arrancado seus dentes brutalmente. Assim, o sobrenatural delírio de Egeu sugere um pretexto para atingir o inacessível em contraposição à ação da lei, vista no criado.

Em *Aparição*, de Maupassant (2008), uma comunidade fala sobre seqüestro numa reunião cotidiana até que o velho marquês de la Tour-Samuel começa a relatar o acontecimento estranho que virou a obsessão de sua vida e o revisita em sonho diariamente. A história, que já aconteceu numa duração de dez minutos, ficou pulsando no seu mais íntimo sentimento inspirador do relato. O marquês encontrou um suposto estranho que o reconheceu como amigo de infância, recém viúvo de uma mulher morta por “amor”. O amigo do marquês pede que ele se dirija ao solar de Rouen, entregue uma carta ao jardineiro e busque pacotes de correspondências na escrivaniana do quarto da mulher morta, mas que não as leia. O narrador não gosta da desconfiança de seu amigo de infância, mas se dirige à propriedade que parece um castelo abandonado. Quando entra no quarto e busca as cartas, sente uma mulher alta, vestida de branco, fantasmagórica, roçar-lhe a pele. A mulher pediu para que ele lhe penteasse os cabelos negros e depois, foge pela porta. O marquês volta para casa sem saber se foi vítima de alucinação ou abalo nervoso, até que encontra cabelos dela na sua roupa. O amigo some depois de receber as cartas entregues por outrem e a polícia não acha nada.

Em Poe e Maupassant, portanto, o elemento estanho perturba alguns dos personagens, causa-lhes desconforto por não se adaptarem às leis impostas. E há uma espécie de possível justificativa, seja alucinação, delírio ou sonho, para o acontecido.

Já na narrativa muriliana, a ausência de hesitação diante de um fato sobrenatural e/ou, principalmente, a própria permanência dela por toda a narrativa é uma característica marcante, pois, por meio da linearidade constante e coerência da ficção, este estabelece o “*status* necessário e suficiente para que o leitor dê credibilidade à narrativa” (SCHWARTZ, 1981: 59), por isso, a modernidade da obra de Rubião: sua narrativa não é e não pode ser a mesma da narrativa tradicional de Poe, estudada por Todorov. Seus contos questionam a realidade que o leitor acredita conhecer e impede que a hesitação seja resolvida.

Nesse confronto com a realidade insólita, o leitor se desespera para compreender e decifrar o que foi dito, mas a oferta dada não admite o preenchimento com novos significados. Quanto mais estranha é a atmosfera, mais o leitor ou personagem a quem se assemelha a desconhece; só que a familiaridade desse estranhamento é que acaba por demonstrar a vida humana alicerçada na lógica econômica de mercado vivenciada. Essa circunstância exhibe uma sucessão de fatos incompreensivelmente escandalosos sobre os quais as pessoas não param para pensar, devido ao contado e à imersão nesse mundo espetacular, derivado da banalização da vida, necessitada de representação (DEBORD, 1997). Carlos Drummond de Andrade em correspondência a Murilo Rubião (Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1947), comentando sobre *O Ex-mágico*, fala brilhantemente sobre isso:

Ex-Mágico é uma delícia. Ele nos transporta para além de nossos limites, sem entretanto jamais perder pé no real e no cotidiano. Seu universo é igual ao de nós todos e, ao mesmo tempo, é um universo que se liberta das leis da circulação humana e da lógica formal. E por mais absurdas que sejam as novas relações estabelecidas por V. entre as coisas e o homem, a verdade é que elas não são mais absurdas do que as condições de vida normal, controlada pela razão: eis a lição amarga que se tira de sua sátira, tão poética e tão rica de invenção. Meu abraço pelo belo livro, e que ele seja compreendido em todas as suas perspectivas e planos superpostos.

O elemento estranho que aparece na obra muriliana remete ao que é conhecido/familiar (FREUD, 1976), de velho, ele poderia sugerir a volta de um passado literário que veio pronto, o que evoca a maneira como se formou a literatura brasileira. Há busca na fonte da tradição literária fantástica do século XIX, como algo que não se

apagou, mas também não é completo e poderia ter sido previsível. Dessa coisa espectral escapam coisas novas e antigas impossíveis de ocupar um tempo recortado sincronicamente, mas que, ainda assim, ocupam. A modernidade tardia no Brasil possibilitou essa convivência nada pacífica entre o antigo, arcaico e o moderno, industrial – a urbanização contrasta com os “causos” populares do mundo arcaizado (BASTOS, 2006).

AB’SÁBER (2007) quando fala de Machado de Assis e Roberto Schwarz nos instiga a investigar outros aspectos da literatura brasileira, como o da formação do sujeito na sociedade brasileira. Isso seria tema para outra pesquisa de reflexão mais complexa, mas não pode ser despercebido o fato de o fantástico tradicional tratar de um sujeito neurótico freudiano, cindido e questionador das leis impostas; enquanto as personagens murilianas e brasileiras, não as mulheres ditadoras de regras, porém as personagens masculinas, não questionam as leis (formas vazias), pois só importa a forma que elas venham a ter, os significados são atribuídos de forma arbitrária.

“Os sujeitos estão sempre diante da possibilidade de assumir formas diferentes que estão além e aquém do humano” (CORRÊA, 2004: 175), isto é, a fantasmagoria das figuras criadas por Rubião apresenta restos porque o traço humano das pessoas parece ter sumido; esse traço pode ser visto apenas nos resíduos. A automação das pessoas é algo muito mais além do regional, do brasileiro, é universal, fruto de uma cultura avassaladora. Murilo Rubião acaba encontrando uma maneira de articular, literariamente, o país ao sistema-mundo.

É inegável que a contradição da obra de Rubião entre a linguagem simples a que se pretende e a complexidade do que se diz acaba sujeitando leitor e personagens ao movimento daquele acontecimento configurado numa realidade histórica e, por vezes, determinante. O que segura tudo isso é a verossimilhança oblíqua. A esperança impulsiona o movimento histórico e narrativo, sem possibilidade de redenção, os meios se tornam a própria finalidade.

2.3. A obra muriliana e o autoquestionamento

Em referência a tudo o que foi dito até agora, percebe-se que não foi arbitrária a opção de Murilo Rubião por retomar a forma fantástica do século XIX para escrever seus contos. Ainda é mais curioso que, embora tenha sido influenciado por Poe, Hoffman, o contista confesse que Machado de Assis foi o seu mestre. Na verdade, como

as ambigüidades que caracterizam a literatura em geral estão potencializadas no fantástico, esse gênero se reconheceria como expressão artística e poderia trazer em si questões acerca do que é produzido literariamente e de qual a finalidade da criação poética e literária. Em referência aos contos murilianos, Arrigucci Jr. (1974: 7/8) aponta:

Contos como *Marina*, *a Intangível* ou *O Edifício* demonstram que é freqüente em Murilo essa visão nítida das margens da aspiração criadora e, por isso mesmo, quando ele arrisca o salto, medindo a queda, toca, com a discrição de sua linguagem, uma das dimensões da modernidade literária.

Isto é, sua obra consegue trabalhar com algo próprio da literatura moderna, graças aos questionamentos constantes a respeito de sua composição e às relações dialógicas com obras antecedentes, que remetem o texto e o seu leitor a uma tradição literária. Há, portanto, um momento em que a linguagem problematiza aquilo que seria real e o que seria propriamente estético no âmbito da criação literária.

Dentro dessa composição fantasmática, com perda ou descoberta identitária, os contos de Rubião parecem esclarecer que os limites entre o que é real e o que é literário encontram e reconhecem a impossibilidade da linguagem ser o real. Isso porque a linguagem é a faculdade de expressão do homem, sendo produzida por ele para determinados fins. Saber disso, tomar consciência da impossibilidade, reflete em pensamento o papel que a arte deve desempenhar e qual a função do próprio criador/artista.

Em contraposição, ao mesmo tempo em que há essa impossibilidade, a literatura possibilita a captação dos espaços vazios que a vida humana esconde a olho nu. Pensar sobre tudo isso, sobre os limites e possibilidades do gesto de criação poética, é uma temática que perpassa toda a obra do escritor. Quando BASTOS (1998) debate o autoquestionamento literário na obra de Graciliano Ramos, ele aponta uma tentativa, sem a pretensão de ser cópia real, do escritor em dar sentido a uma realidade sem nexos; em Murilo Rubião, de forma bem diferente, o autor recria a realidade sem nexos por meio de uma atmosfera potencialmente confusa e duvidosa.

Por isso, o interesse e a tentativa de demonstrar que a composição das personagens femininas do contista é uma forma de autoquestionamento do próprio fazer literário e da própria literatura. Ao criar essas mulheres que desempenham papel central na consolidação da atmosfera fantasmagórica e insólita dos contos, o autor, graças ao

caráter fugidio, enigmático e ambíguo dessas personagens, toma como matéria de seus contos o próprio gesto da representação literária em nação periférica.

Com a ambigüidade e a dúvida próprias da literatura fantástica, as mulheres fantasmagóricas ditam as regras e dominam personagens geralmente masculinas. Eles se sujeitam a essas leis, que parecem ser arbitrárias, como se fossem vítimas. Vítimas de quê? Eles atribuem novos significados, justificam e se entregam àquilo que foi imposto. O que se vê é uma semelhança entre essas personagens masculinas e o leitor, assim como entre as femininas e a própria literatura. O leitor e sua personagem semelhante expõem uma impotência de si mesmos na reconstrução da desordem ordenada intencionalmente que permeia o Brasil e o mundo. As mulheres fantasmagóricas criadas por Rubião e a arte também não estão dando conta da ruptura profunda limitante do controle sobre a consciência de si e da criação, mas deixam vazar essas questões.

3. Análise da construção das personagens femininas

3.1. Aglaia

O conto “Aglaia” inicia-se já sugerindo algo relacionado ao cotidiano – “Vinha do seu giro habitual pelos bares da praia” (RUBIÃO, 2005: 187) – quando aponta a rotina do embriagado Colebra. Ele recolheu o cheque da mesada paga pela mulher do meio das fotos dos filhos, que, segundo ele, fariam parte da última safra. Sua amante se recusa à relação com um homem embriagado e inconsciente. Talvez bebesse para dar conta da situação em que vivia, mas seus inúmeros filhos invadem seu quarto, urinam e defecam nele.

Um salto temporal ocorre na narrativa para a negociação do casamento entre Aglaia e Colebra. Ambos não queriam filhos e impuseram suas condições para o contrato nupcial. Suas relações após o casamento eram dotadas de despreocupação e enlances eróticos; Aglaia instigava o marido. Tudo ia bem até que “De repente houve uma ruptura violenta: cessaram as regras de Aglaia” (RUBIÃO, 2005: 189). A suposta harmonia seria quebrada pela gravidez indesejada, pois “As bases desse contrato mercantil foram o regime de separação de bens e o compromisso de não terem filhos” (CORRÊA, 2004: 189). A verdade científica da pílula anticoncepcional e da competência dos médicos já não tinha validade.

Aglaia teve o útero perfurado pelo aborto e Colebra se sujeitaria a tudo e não a amava nem um pouco ao ponto de sua preocupação estar relacionada com a

possibilidade de retroceder na escala social – “O dinheiro era sua idéia fixa” (RUBIÃO, 2005: 191). Em seguida, mesmo com as precauções, Aglaia engravida num processo de reprodução constante e ilimitada – “o movimento inverso também aproxima a mulher do mecanismo fabril, ao narrar os partos em série da personagem” (SERELLE, 2006: 23). Além de nascerem em períodos desordenados, se desenvolviam muito rápido e faziam os pais tomarem aversão ao ato sexual. Depois do nascimento dos filhos com características semelhantes, vieram as filhas com olhos de vidro. Aí, foi o ponto decisivo para que Colebra aceitasse o acordo de separação proposto pela esposa; não o aceitara antes porque tentava conseguir um valor maior, mas a convivência com aquelas criaturas foi intolerável e a quantia monetária era suficiente para Colebra se manter sozinho.

A perda de qualquer sensibilidade do ser humano é enfatizada no desfecho em que Aglaia implora para não ser abandonada parindo aquelas coisas e Colebra não consegue distinguir se aquilo era arrependimento pela separação ou dores provenientes das contrações. Opta por deixá-la e chamar uma parteira no caminho.

A relação do casal está toda fundada nas causas econômicas, sendo racional na organização, porém irracional no que diz respeito à relação humana. As pessoas não são capazes de estabelecer tudo contratualmente. A reprodução humana distorcida alterou o que foi pré-estabelecido. Aglaia produz criaturas estranhas que não comovem e apresentam aspectos inaceitáveis realmente. Seus filhos não se parecem com ela, os produtos perdem a vinculação com o produtor. Todo esse estranhamento pode estar à disposição das pessoas, mas camuflados ideologicamente por uma onda de aparências. Se a literatura também é uma mercadoria, mas que representa vários tipos de trabalho e/ou equivalência de tempo para produção, Aglaia pode ser uma representação estética da própria relação de produção e de criação literária em tempos de Indústria Cultural. Colebra se rende à necessidade de dinheiro imposta pela forma-mercadoria.

3.2. Bárbara

A primeira frase do conto expressa sinteticamente toda a narrativa que vai se desenrolar – “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava” (RUBIÃO, 2005: 33) – esse “somente pedir” na verdade é tudo que desencadeia a narrativa e as mudanças de Bárbara, pois “Existe um ciclo auto-reprodutivo entre personagem e narrador que produz a narrativa para o consumo do leitor” (CORRÊA, 2004: 184).

Assim, quando MORAIS (2006: 21) faz suas considerações sobre a narrativa, apresenta apenas a ponta do novelo para a compreensão da construção estética, isso porque ver tudo como uma questão familiar faz parte de uma leitura primeira, mas dá pistas para a questão de regulação entre o narrador e Bárbara:

“Bárbara” trata também, basicamente, de uma questão familiar: uma mulher insaciável, bárbara, maiúscula e minúscula, regula o narrador com seus pedidos, que acaba regulando a mulher. Regular ou ser regulado, enfim, são uma só coisa, em termos de complementaridade, como o sadomasoquismo implicado no texto.

Em seguida, o narrador deixa a pista de que o absurdo não está tão longe de algo familiar – “Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos” (RUBIÃO, 2005: 33). Bárbara fazia uma série de pedidos que se renovavam sempre em proporção com o aumento de sua ambição e ia aumentando de tamanho. O narrador se sacrificava para atender-lhe os pedidos porque teria, com a mulher, uma relação por toda a vida, eram namorados desde a infância, mas percebe uma ausência de sentimento – “(...) agora posso confessar que não passamos de simples companheiros” (RUBIÃO, 2005: 33).

Bastante curioso é o momento em que o narrador usa a insistência do olhar de Bárbara como desculpa e justificativa para cometer as ações e realizar os desejos dela. Tudo como se essa motivação não tivesse nada a ver com ele. Todavia, ele não refuta com veemência o controle da mulher, suas leis, mas atribui novos sentidos e significados a elas.

Bárbara fica grávida e o filho poderia ser a esperança para eliminar as manias, mas se ela não deseja, a narrativa pára, tanto que o narrador implora para que ela peça alguma coisa, justificando-se pela preocupação com o nascimento do filho. Ela coloca no mundo uma parte sua, o filho, que é absolutamente diferente dela. Parte dela que é inviável como um processo de uma obra que mostra sua própria possibilidade ou inviabilidade como arte. Ela repele o filho como uma literatura autônoma que não quer ser parte dos problemas sociais – “(...) ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite” (RUBIÃO, 2005: 35). Por mais que o filho seja rejeitado, sua história permeia a de Bárbara.

Quando menina pedia para o marido, então seu namorado de infância, bater nos meninos e agora, sucessivamente, pede o oceano, o baobá, um navio e uma estrela. O

“alívio” final do narrador é o de Bárbara não ter pedido a lua, mas uma estrela. O narrador foi buscá-la. Um meio de agradar Bárbara se tornou o próprio fim da narrativa.

“Bárbara é apenas um nome, ou o nome, posto que dá título ao conto e é o único nome da história. Não é exatamente o nome de alguém ou do personagem, mas do fenômeno fantástico” (BASTOS, 2001: 29). O narrador e o leitor, assim, representam o sujeito que se esquece de si para entregar-se à linguagem como algo involuntário. O marido de Bárbara alcança a expressão da felicidade ao realizar e sintonizar os desejos da esposa, mas esse caminho de satisfação é o que Bárbara gostaria de ter. Só que seus desejos nunca são supridos, havendo marca constante do que se configura como impossível.

3.2. Epidólia

“Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro?” (RUBIÃO, 2005: 169) – inicia-se a narrativa de procura incessante e perturbadora de Manfredo. Ele procurará sua namorada Epidólia durante todo o conto permeado de hesitação e desconfiança. Epidólia não é concreta e sua existência evidencia-se pelas pistas desconexas colhidas ao longo do percurso, responsáveis pelo surgimento de fatos passados que caracterizam a vida de Manfredo.

Assim que Manfredo sente a ausência da namorada, pergunta ao guarda, que insinua uma possível briga entre o casal, mas o rapaz se irrita e sai gritando por ela. Volta para casa e se lembra de que Epidólia estaria hospedada no Hotel Independência. Sem hesitar vai para lá, sendo recebido pelo próprio gerente que afirma não tê-la visto há uma semana, atentando para os hábitos estranhos da moça – “Costuma permanecer vários dias sem sair do hotel ou dele se ausenta por extensa temporada. Mesmo procedendo dessa maneira, é correta nos pagamentos (...)” (RUBIÃO, 2005: 171) – seu comportamento é irracional, mas ela é organizada financeiramente. A única evidência encontrada é uma calcinha manchada de sangue vermelho úmido, demonstrando a presença recente e contrariando a fala do gerente.

Um marinheiro velho, Pavão, seria quem saberia dela, por serem amantes. Pavão estaria na orla marítima, porém “A cidade nunca teve mar!” (RUBIÃO, 2005: 173) – Manfredo não conseguiu perceber a “chegada do mar” e a união entre as cidades. O processo de modernização aconteceu sem que se dessem conta dele. Com tudo isso, numa nação periférica, como o Brasil, o arcaico ainda anda junto com o moderno: o

automóvel que levou Manfredo ao Hotel era comprido, cheio de metais, brilhante e confortável contrasta com a farmácia do século passado e a cidade envelhecida das últimas linhas; “Com o advento de Epidólia a casa se transformara”, mas ainda “Pelas salas circulavam pessoas do interior, hóspedes habituais do avô, antigo fazendeiro” (RUBIÃO, 2005: 173).

Manfredo procura o pintor que tem Epidólia como modelo, vai à farmácia e descobre que Pavão era o pai dela. Sem conseguir organizar as pistas e achar a amada, o rapaz se desespera e começa a gritar por ela, seguido por outras vozes. A exaustão parece levá-lo ao passado no fim da narrativa.

BASTOS (1999: 93) diz que “(...) a forma-fantasma é paradoxalmente a única representação possível do irrepresentável”. Isso porque só se sabe de Epidólia pelas pistas espectrais. Epidólia assemelha-se ao próprio gênero fantástico na sua composição e acaba deixando passar a questão de como figurar um mundo administrado que se esquiva à compreensão da lógica de seu funcionamento e organização. O que Hermenegildo Bastos (1999) faz, em relação ao conto, é demonstrar o incansável movimento feito pelo protagonista atrás da mulher fantasma que não pode se concretizar em hipótese alguma. Essa impossibilidade pode ser o caminho da ficção, no geral, como impossibilidade de representar aquilo que é real e que só se restitui de forma fragmentada e de maneira contraditória.

3.3. Marina, a Intangível: autoquestionamento x metapoeticidade

Nesse conto, “Marina, a Intangível”, é justamente onde a questão da obra que se problematiza e fala do próprio fazer literário fica um pouco mais evidente pelo fato do protagonista ser alguém que escreve. A crítica, quando fala da obra muriliana como arte que fala de sua própria produção, sempre faz referência a esse conto. Audemaro Taranto Goulart (1995) trabalha com um conceito importante e relevante para que se possa compreender a composição de Marina como figuração da própria literatura – a condição metapoética. A metapoeticidade seria, então, o momento em que “o texto volta-se para sua própria construção, com o objetivo de explicá-la” (GOULART, 1995: 71). Junto com esse conceito, pode-se ver a proposta de autoquestionamento de Hermenegildo Bastos (1998: 38) “como questionamento do poder da literatura de representar o mundo”. Isso porque nesse conto, Murilo Rubião, por meio de José Ambrósio, pode estar falando não só da produção do mesmo, mas do processo criador estilístico do

próprio contista ao se referir à Bíblia, por exemplo; da condição do escritor de país periférico fruto da modernidade tardia; ou ainda da própria literatura moderna que se questiona.

Perdido em silêncio, José Ambrósio inicia a narrativa com a espera pela vinda de Marina, a Intangível. Faz uma prece a ela. Ele que é o criador, um jornalista angustiado – “olhando com impotência as brancas folhas de papel” (RUBIÃO, 2005: 78) – cheio de expectativa de que algo, o poema. Marina é o poema que já existia, mas aguardava ser escrito. José estava estéril diante das folhas brancas, até que resolve retomar a leitura da Bíblia, onde descobre o assunto procurado – mistério de Marina. A satisfação não dura muito, há impossibilidade de representação.

O narrador vai até a janela e acaba se deparando com um homem estranho, que sugere a composição e traz os versos, supostamente encomendados, para Marina. O homem ainda afirma, diante da negação de José, que os versos foram encomendados antes da doença. Só que o narrador não se lembra de doença alguma e resiste à modalidade poética – “– Toda e qualquer modalidade poética foge à linha do jornal. Se nem os meus artigos, que são mais importantes, ele publica!”. Isso porque a modalidade poética perdeu espaço para os meios da Indústria Cultural.

A questão em voga é que, ao invés da linguagem ser a manifestação do ser humano, os versos são o ser em si mesmo, Marina. José se choca com a composição do poema: os primeiros cantos são feitos de pétalas de rosas e os últimos não existiam por serem a própria presença de Marina.

A partir daí, José, enquanto criador, fica menor diante da criatura. A criatura é uma obra de arte autônoma que não se vê como trabalho e produto humano porque já estava pronta. Um desfile com criaturas ao mesmo tempo estranhas e comuns acontece para que Marina entre gloriosa:

Nem cheguei a me alegrar, constatando-lhe a existência, porque, num ardor forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábios, excessivamente pintados e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com ternura. (RUBIÃO, 2005: 84)

Talvez como o texto bíblico não pretenda ser uma realidade histórica verdadeira, mas o único mundo verdadeiro (AUERBACH, 2004), Marina também comungue desse

ideal, mesmo possuindo uma configuração européia romântica decadente – “(...) Marina, a Intangível é extirpada do texto sagrado para se transformar numa edição extraordinária do vespertino” (CORRÊA, 2004: 57), tanto que a referência casta e bíblica desaparece quando José olha para as coxas dela.

Os linotipistas e gráficos encerram o cortejo e a presença das letras faz de Marina o poema completo. No final, mesmo sem nenhum ruído, José sabia que o poema de Marina estava composto por “pétalas rasgadas e sons estúpidos” (RUBIÃO, 2005: 85).

Considerações finais

Assim, por mais que o texto literário traga em si um aspecto regional/local, pela estética, pelo modo de abordagem, há uma universalização. As diferenças históricas e temporais que distinguem sociedades acontecem em diferentes contextos, mas estão tematicamente inseridas numa universalidade, justamente pelo fato do texto literário não ser restrito às causas expostas. É por isso que o Brasil, enquanto nação periférica, não é uma província artística, pelo contrário, sua arte literária está vinculada ao universal e demonstra uma consciência constituída nas nações mais desenvolvidas do mundo, pela vivência dilacerada do processo modernizador. O texto de Murilo Rubião demonstra a permanência da aparência como algo que é verdadeiro e impede que o leitor tenha uma posição contemplativa de tranqüilidade diante do que se lê.

Portanto, “As leis do fantástico regem os fantasmas, da forma que é possível, ao leitor, perceber o mesmo mecanismo que rege o mundo reconhecido como real” (CORRÊA, 2004: 95). Há uma realidade mais verdadeira do que se acredita ser a realidade em que tudo se funda no valor de troca da produção para o mercado e no apagamento do valor qualitativo das coisas para emancipar a noção de quantidade. O sistema capitalista é racional na organização dos meios de produção (coleção de pistas do Manfredo, safra de filhos de Aglaia, desejos de Bárbara,...) mas é irracional/mágico no que tange às relações humanas. Por isso, a relação entre o processo social brasileiro e a sua representação na literatura pela forma está expressa, entre outras formas, pela composição de Bárbara, Epidólia, Marina e Aglaia, que dão nome aos contos de Murilo Rubião em que figuram como configuração estética dos dilemas do escritor e dos próprios limites da representação literária em condições de produção periférica. Essa

literatura é capaz de revelar a realidade humana e dar sentido àquele que escreve e ao que assume o desafio de ler.

Referências Bibliográficas:

AB'SÁBER, Tales A. M. Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz. In: CEVASCO, Maria E. & OHATA, Milton (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: Reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARRIGUCCI Jr. , Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo. Ática, 1974.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BASTOS, Hermenegildo. Ficção e verdade nas cidades de Murilo Rubião. In: LIMA, Rogério e FERNANDES, Ronaldo Costa. *O imaginário da cidade*. Brasília: Edunb, 2000.

_____. O autoquestionamento literário. In: *Memórias do Cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: EdUnB, 1998.

_____. O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga. In: *Cerrados*, ano 8, n° 9, 1999.

_____. *Literatura e Colonialismo. Rotas da navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Edunb/ Editora Plano, 2001.

_____. Murilo Rubião: um contabilista e suas memórias. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

BORGES, Gabriel R. Uma leitura intertextual entre a construção da personagem feminina em Edgar Allan Poe e Murilo Rubião. In: 7º ENCONTRO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE BRASÍLIA, 7., 2009, Brasília – ISSN: 2175-6686. *Anais...* Brasília: UCB, 2009. p. 53-59.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. [et al.]. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Literatura e sociedade*. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1976.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2005.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. “A casa do girassol vermelho”: o espaço da impossibilidade. In: *Cerrados*, no 11, ano 10, 2001.

_____. Na “*Estrada do Acaba Mundo*”. Fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião. Tese de Doutorado. Brasília: TEL / UnB, 2004.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.13.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2002.

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

_____. Fantástico e realidade social em Murilo Rubião. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

HOFFMANN, T. H. . *Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

JAMESON, F. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos – O Horla & outras histórias*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MILNER, Max. *La fantasmagoria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

MORAIS, Márcia Marques de. Há sombras no fim do túnel: uma saudável convivência com fantasmas. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*; seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RUBIÃO, Murilo. *Contos Reunidos*. (Organização e posfácio de Vera Lúcia de Andrade). São Paulo: Ática, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SERELLE, Márcio. Visões da máquina. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião, 90 anos*. Belo Horizonte: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.