

O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga. Para uma leitura de "Epidólia" de Murilo Rubião

Hermenegildo Bastos
Universidade de Brasília

"Como vocês sabem, a pergunta, que se tornou célebre, "Que é a literatura?", está associada para nós ao exercício mesmo da literatura, não como se esta pergunta estivesse colocada por uma terceira pessoa que se interrogasse acerca de um objeto estranho e que lhe fosse exterior, mas como se tivesse seu lugar de origem exatamente na literatura, como se colocar a pergunta "Que é a literatura?" se fundisse com o ato mesmo de escrever". (M. Foucault. *Linguagem e literatura*).

"De onde provém então o caráter enigmático do produto do trabalho, ao assumir a forma de mercadoria? Provém evidentemente dessa própria forma.(...) É assim que a impressão luminosa de um objeto sobre o nervo ótico não se apresenta como excitação subjetiva do próprio nervo, mas como forma sensível de qualquer coisa que existe fora do órgão da visão. Nesse caso, no ato da visão, a luz projeta-se efetivamente de um objeto exterior sobre um outro objeto, o olho; trata-se de uma relação física entre coisas físicas. Mas a forma valor e a relação de valor dos produtos do trabalho nada têm que ver com a natureza física desses produtos. Uma relação social determinada, estabelecida entre os homens, assume aqui, para eles, a forma fantástica de uma relação entre coisas". (Marx. *O capital*. Vol. 1).

Em "Epidólia" de Murilo Rubião discute-se a possibilidade de a literatura representar o mundo. Aquilo que não se deixa representar é o fantasma. Mas o fantasma se mostra ao se esconder. Assim, a forma-fantasma é paradoxalmente a única representação possível do irrepresentável. Também a mercadoria, o valor de troca, é fantasmagórica. A ilusão da representação faz parte do tecido social. A literatura, por ser ficção, pode nos dar a ver o que a ideologia esconde.

Palavras-chave: Murilo Rubião; literatura e representação; fantasma e sintoma; forma-mercadoria.

1

"Epidólia" começa pelo (des)aparecimento do fantasma: "Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro?" É neste momento que nós, que já nos fizemos leitores, presenciamos uma (des)aparição: o fantasma se mostra ao desaparecer. Mas ele deixa seus rastros. O que desaparece/aparece é o corpo de Epidólia, que Manfredo, o protagonista, diz ter escapado dos seus braços: "Ainda conservava o calor dele na mão encurvada, a prender o vazio". Como um espectro, Epidólia não é o vazio, é a imagem que a mão encurvada tenta capturar. O resto do conto são os deslocamentos do protagonista (e do leitor) nas tentativas de pegar a imagem ou representar o corpo do fantasma. Cada tentativa de suprir a falta de representação multiplica o "vazio". São inúmeras as tentativas de pintar o seu corpo, e de tanto as fazer, um pintor se exaure.

No longo caminho em busca de Epidólia, Manfredo encontra intermediários (o primeiro é Arquimedes, o vigia do parque) responsáveis por informações sobre ela. O leitor as percebe como engodo, dolo.⁴¹ Algum tempo se passa até que, por fim, o protagonista se rende "à evidência do desaparecimento da moça". A única evidência do fantasma são os seus rastros. É só aí que ele vive?

Fantasma é aquilo que se mostra, se esconde e volta a se mostrar, é o monstro. O adjetivo substantivado "fantasmagórico", diz Bellemin-Noél, é a arte de pôr em cena os fantasmas.⁴² Em outras palavras: o fantasma está, ao mesmo tempo, presente e ausente: "...é alguma coisa mas não é em si mesmo; o fantasma torna-se meio para a aparição daquilo que não é." A leitura ou percepção do fantasma consiste na "...descoberta de um objeto que é não perceptível..."⁴³

Freud distinguiu o fantástico na vida do fantástico na literatura. O especificamente literário é a valorização da forma. O texto fantástico espera fascinar mais pela sua elaboração do que pelo seu conteúdo. Mas qual o

⁴⁰ - "Epidólia", p.169. Trabalho com a edição da Ática: *Contos reunidos*. São Paulo, 1998. Doravante indicarei o número da página no texto. Registrarei MR para Murilo Rubião.

⁴¹ - Em entrevista, MR afirmou que o conto "Epidólia" apareceu-lhe durante um sonho. Posteriormente, ele procurou entender o significado do nome, mas suas pesquisas a nada levaram, (Cf. *Murilo Rubião. Literatura comentada*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 4). Apesar disso, parece significativo o seguinte: em grego *dolio* significa astuto. Aparece em Homero como um dos epítetos de Ulisses, e pode também ter o sentido de embuste, dolo. Cfr. Brunei, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: EdUnB, 1997. P. 899.

⁴² - Bellemin-Noél, Jean. Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier). *Littérature*, N° 8, décembre/ 72, p. 3.

⁴³ - Cf Iser, Wolfgang. *Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p.355.

conteúdo do fantasma senão a sua forma? Qual o conteúdo de um fenómeno que não se deixa representar, que não se dá senão na forma-fantasma? A forma, se é alegórica, como tantas vezes em MR, quer dizer alguma outra coisa que não ela mesma.

O mais importante do fantasma está em quem o (não) vê, ou seja, no assinalado (o protagonista, o leitor, qualquer um de nós). Os deslocamentos do sujeito em perseguição ao objeto vai nos dizer de ambos. O fantástico na literatura consiste em pôr em cena os fantasmas e, com eles, a consciência que os alimenta - a do personagem. Potencializa-se dessa forma uma qualidade comum a toda ficção. Mas, especificamente, como a representação é fantasmática, o que temos é a descrição da impossibilidade de representar.

Em "Epidólia" o fantasma é um corpo erótico. Ao longo da fábula, pedaços da memória. Histórias da educação de Manfredo. Paródia do romance de formação, com iniciação sexual e tudo mais.⁴⁴ Arquimedes, o velho guarda, é um personagem misto de policial e preceptor: "o velho guarda, que o acompanhara do grupo escolar à universidade..." (p.169). Arquimedes vigia os casais mas de modo permissivo -procura "ignorar o que eles fazem".

O leitor poderá saber mais sobre a formação de Manfredo no decorrer da história. Entre uma e outra viagem em busca de Epidólia, entra em cena o esquecimento, ou os fragmentos de memória, os seus pedaços ou estilhaços, que são os pedaços do fantasma. Estes fragmentos compõem verdadeira galeria de "retratos", figuras, que o autor parece retirar de um álbum e pôr para desfilar. Às vezes é mais completa como figura -tem corpo inteiro à mostra, vestes, ornamentos; às vezes é apenas um nome, mas é o bastante para recuperar o álbum, abri-lo para o leitor que se encarregará do resto.

Para que tudo isso ocorra é preciso que o protagonista se deixe enredar indo atrás do fenómeno. Já no início ele perde as condições de raciocinar objetivamente. Em confronto com o fenómeno fantástico, o personagem vive como num estado de possessão demoníaca, de perda progressiva da racionalidade. O fenómeno é o seu destino, ele não tem escolha. Ao fim e ao cabo, o fenómeno deverá revelar o personagem para si próprio.

E para lá que ele caminha. O desespero leva-o a cruzar o parque (1ª viagem), percebendo ao final "...ter caminhado mais do que devia". Manfredo está de pijama, o que nos pode sugerir que não está no parque. O pijama é a roupa do sono e do sonho, uma roupa emprestada como se verá. Manfredo distraíra-se "...observando um menino em frente das jaulas das onças". (169) A

⁴⁴ - O uso parodístico do *Bildtngsroman* é uma constante em MR. Em outro ensaio sobre o autor, fiz uma leitura de "Os dragões" nesta perspectiva: "História, determinismo e violência em Murilo Rubião", Brasília: *Universo*, vol. 7, nº 3.

distração é o lapso ou lacuna, o espaço-tempo em que Manfredo deixa "escapar" o fantasma, isto é, projeta-o.

O conto tematiza a questão da nudez e da impossibilidade de representá-la. Só as roupas são perceptíveis, ou quase, uma vez que são por demais finas para os olhos. A primeira é a roupa do sonho: alusão ao texto da psicanálise. *Mise en abyme*. São muitos os contos de MR que aludem, citam, ou mais, parodiam o texto da psicanálise. É como se ouvíssemos o autor dizendo-nos: antes que se ensaie uma interpretação psicanalítica dos contos, como algo colocado de fora por um intérprete, me antecipo, tematizando a interpretação. A psicanálise é apreendida pela órbita do conto, e é como se alguém, ao sonhar, procurasse interpretar o próprio sonho. Como tal, a interpretação, por efeito da ironia, é captada pelo seu objeto, torna-se tão onírica ou fantasmática quanto ele. Por sua vez, o conto, que não se confunde com o sonho, obriga-nos a lê-lo como auto-interpretação.

Em seguida, Manfredo toma um taxi (2ª viagem) em direção ao Hotel Independência, onde mora Epidólia (única informação que possuía dela), a cinquenta minutos do lugar. O tempo cronológico, assim como o espaço, funcionam como meio de manter a motivação realista. Ainda é muito cedo para o protagonista desistir das suas crenças. O nome do hotel, por sua vez, é muito significativo para uma projeção objectual, que é o caso de Epidólia, e para o sujeito que a projeta. Um hotel é um lugar de trânsito, como também, à sua maneira, o parque.

As viagens ou os meios de transporte em MR poderiam ser assunto de pesquisa à parte. Há o trem n' "A cidade" e n' "A casa do girassol vermelho", o taxi, n' "O convidado" etc. Em "Epidólia" há este taxi, fantasmático também. Um meio de transporte digno da viagem para o estranho, como uma máquina do tempo:

"Os olhos atentos ao velocímetro, a marcar cento e vinte quilómetros, Manfredo já se impacientava por não terem cruzado a zona rural, quando uma freada brusca jogou-o de encontro ao pára-brisa. Apalpou a testa, julgando-se ferido, porém nada de grave ocorrera. Na sua frente estava o hotel", (p. 170)

No hotel, o gerente é outra manifestação de Arquimedes. Guarda e gerente são funcionários do controle. Microfísica do poder. O gerente julga estar falando com um hóspede que está de pijama no lado de fora do hotel -o que é proibido pelo regulamento. Mas Manfredo nunca se hospedara em hotéis, não poderia conhecer essas regras.

Problemas do regulamento (leis, justiça, códigos...): como impedir a um estranho de apresentar-se em trajes vedados somente aos hóspedes? (p.171). Aquele que deve aplicar a lei depara com a sua inaplicabilidade. No fantástico

O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga

contemporâneo, a lei, como afirma Sartre, perde o sentido de lei porque se torna fim em si mesma, a lei é um capricho e, assim, o capricho é a única lei.⁴⁵

Manfredo nesses trajes é uma outra figura. Não é apenas o personagem que sai em busca do fenómeno fantástico; ele próprio é um personagem-fenômeno.

A exclamação do gerente "... (ora, uma mulher desaparecer dos braços de alguém!)" chega-nos como um metacomentário. Uma coisa é a consciência de Manfredo, outra a do narrador-testemunha, colocado estrategicamente do lado de fora. Como, entretanto, o gerente é personagem da mesma história, podemos pensar que essa consciência não é de todo estranha ao universo do conto.

A consciência do personagem é de todos a mais limitada. Ele custa a perceber que foi apreendido por um fenómeno, e mesmo ao final ainda não tem perfeita consciência pelo que passou. O narrador sabe mais, mas não é onisciente. Ele sabe que o personagem não pode evitar seguir o seu caminho, mas também ele não tem ideia de tudo que aí está em jogo, embora saiba do final. O autor pode se valer de outros personagens para desenvolver comentários e, assim, ironizar o personagem e sua situação. Mas de todos é o leitor implícito, o narratário, que tem consciência da gravidade do problema vivido. É ele que retira daí as conclusões sobre a inevitabilidade do fenómeno fantástico e do que significa a sua irrupção. Esta é a consciência que aí está em jogo.

O fantasma re-desaparece: o gerente não a vê desde a semana passada. Ele conhece os hábitos singulares de Epidólia: permanece vários dias sem sair do hotel ou dele se ausenta por extensa temporada. Manfredo tem ciúmes, sente-se mais uma vez traído: onde ela dormiria?

O gerente abre o quarto de Epidólia com a chave mestra. É ele que dá acesso mas também pode vedar a passagem do visitante. O quarto está vazio, mas nele se encontra uma peça íntima ("porcaria", nas palavras do porteiro) que traz o sangue ainda fresco da amada.

O gerente indica o caminho do mar: procurar Pavão, um marinheiro velho, amante de Epidólia, num dos botequins da orla marítima. Isso reacende a ira que Manfredo já manifestara em relação a Arquimedes. Afinal a cidade nunca tivera mar, nem muito menos Epidólia tivera amante.

3ª viagem: Manfredo resolve ir até a casa para vestir-se adequadamente. É neste momento que se retoma a paródia do romance de formação. A casa de Manfredo sofrera transformações em decorrência do seu conhecimento de Epidólia: a varanda tem grades de ferro. É a segunda vez no texto que se fala

⁴⁵ - Sartre, Jean-Paul. *Aminadab* ou de fantastique considere comme un langage. *Situations I, essais critiques*. Paris: Gallimard, 1947, p. 123. A questão da lei levou-me a colocar um problema central em MR -o do sujeito de direito. V. Bastos, Hermenegildo. Ficção e verdade nas cidades do ex-mágico Murilo Rubião, a sair em Lima, Rogério (org.). *O imaginário nas cidades*. Brasília: EdUnB, 1999.

em grades e/ou jaulas. Mais à frente falar-se-á também de um botão pregado solidamente no pijama do menino. É outra viagem no tempo. O narrador-testemunha conduz o protagonista até a infância, lá onde o avô e a tia Sadade esperam por ele. O menino parado em frente às jaulas dos leões é o próprio Manfredo. A distração é, ao contrário do que parece, concentração. Manfredo, olhando o menino em frente às jaulas, vê a si mesmo, e é nesse momento que se projeta o fantasma. Jaulas/ grades, cerceamento, repressão.

O espaço é um parque ou um jardim zoológico. O espaço do jardim se repete com muita frequência em MR. Ele é, como em "Marina, a intangível", um prolongamento da casa, isto é, do espaço privado. O jardim zoológico é o mundo dos animais ou seres que ocupam -ainda!- uma posição inferior, que ainda não foram educados, civilizados. O jardim do éden, após a queda. Espaço mítico que é ao mesmo tempo no conto espaço geográfico.

Os papéis de pai e mãe (ausentes) são preenchidos pelo avô, que é fazendeiro, gente do interior, e a tia Sadade. A casa, uma hospedaria, embora Manfredo nunca tivesse estado em hotéis, parece saída do passado. A sua velha tia trata-o como se a um menino:

"Veio ao encontro do sobrinho, abraçando-o carinhosamente. Com agulha e linha invisíveis, tenta pregar no pijama dele um botão solidamente preso:

—Tão desmazelado, o meu menino!" (p. 173)

Manfredo não encontra suas coisas: estão no ginásio, mas ele largara o colégio interno havia tanto tempo! Há três camas no quarto. Vestiu uma roupa que achou e cujas medidas se aproximavam das suas.

4ª viagem: em direção ao mar. Mar: em MR espaço alegórico, ao mesmo tempo de liberdade e de sonho de luxúria e poder. O mar é também fantasmagórico. Passa a existir em decorrência da união de três antigas localidades distintas. No trajeto, Manfredo já se convence da existência do mar, pois verifica a ausência de vegetação, que ele notara na vinda, testemunhando a união das cidades. Encontra Pavão, velho marinheiro, de cujas barbas pendem moedas -o homem-mercadoria, a forma-mercadoria, que está na origem da fantasia. Manfredo tem repugnância por ele ter tocado o corpo de Epidólia.

O diálogo com Pavão. O marinheiro desqualifica a sua história ("história enrolada"), lembra que Manfredo é um nome antigo como as roupas que não lhe pertencem. Usar roupa alheia é um mau costume. Epidólia, por sua vez, de personagem romântica passa a "vaca ninfomaniaca". A ira de Manfredo cresce. Ele tenta agredir fisicamente Pavão, que, entretanto, por ser mais forte, o derruba. Segue-se uma nova informação: procure na casa do pintor, último amante de Epidólia.

5ª viagem: para a casa do pintor. Paredes cheias de retratos de mulheres nuas. Epidólia é o seu modelo, não amante. O irrepresentável se multiplica em n representações. O pintor exprime dolorosa fadiga: pintar o modelo, representar

O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga

o que foge à representação tinha exaurido as suas forças. Mas só pintara o corpo do fantasma, não as suas roupas, que não lhe pertencem. Como não há corpo, mas apenas roupas, o pintor se exaure tentando representá-lo. Manfredo recusa a oferta de levar os quadros. O rosto do pintor, embora jovem, está enrugando-se, ficando idêntico ao da tia velha.

Manfredo recusa os quadros porque representam Epidólia nua, sem as roupas, o que escandalizaria os hóspedes do avô, eles que a conheciam vestida. O escândalo é a ausência de representação, a nudez. Mas, enigma dos enigmas: o que vemos do fantasma são suas roupas, uma vez que ele não tem corpo. As roupas são o único corpo do fantasma. Manfredo ri pensando no escândalo, sem que o pintor entendesse a graça, o que é um outro metacomentário.

Nova informação: que procurasse a farmácia Arco-íris, de um tio dela (6ª viagem). A farmácia é do século passado com vidros contendo líquidos coloridos. O tio de Epidólia forneceu a ela pílulas anticoncepcionais, embora a soubesse virgem. Como uma referência ao incesto (muito comum em MR), o tio informa que Pavão é o pai de Epidólia.

Quem mais sabe o paradeiro dela: ninguém ou muitos. Ela não resiste ao sortilégio do mar.

Nova informação: talvez esteja nas docas (7ª viagem). Manfredo seguiu pela parte velha do porto: "A sua [de Epidólia] imagem crescia, tomava forma, quase adquirindo consistência. Perto e longe, a amada se perdia por detrás do casario", (p.177).

Manfredo vasculha com os olhos. Em seguida grita pelo nome, esperando que ela acudisse. Atrás dele, um cortejo, todos gritando Epidólia. De início: alto, depois soturno murmúrio, depois alto de novo. Podemos pensar, então, que o fantasma não é uma alucinação de Manfredo, ou, se é alucinação, é comum a todos que aí habitam. Se não posso representar o fantasma, posso representar o mundo no qual ele é "natural" ou "necessário"?

O fantasma tem agora vários "corpos", a depender da versão em que se acreditar - a de Arquimedes, a do gerente do hotel, a de Pavão, a do pintor, a do tio. Poderíamos pensar que as representações que cada um deles oferece têm o mesmo peso e valor. Mas a do pintor, ao mesmo tempo que é uma representação de Epidólia, é uma reflexão sobre representação. O próprio Manfredo não tem uma imagem de Epidólia. Ele está, como o leitor, procurando compor a imagem.

Pirópolis recua no tempo e no espaço, não mais havia o mar. O parque readquirira as dimensões antigas. Manfredo pisava uma cidade envelhecida. Fim.

Manfredo só agora sabe que para ele não havia retorno. Mas há detalhes (como o adjetivo envelhecida, a informação sobre as antigas dimensões do parque, o desaparecimento do mar) que nos levam, de modo retrospectivo, a rever passagens do conto que acentuam a questão do tempo, o reaparecimento

(fantasmagórico) do passado. Refiro-me à farmácia, á casa do avô de Manfredo, o desencontro entre o que Manfredo esperava encontrar e o que é de fato a casa da tia Sadade. Ainda no início Arquimedes chama-o de Manfredinho; em seguida a tia o trata como menino desmazelado. Passado e presente se confundem, como no sonho ou no pesadelo. No passado está o horror -a grafia defeituosa do nome Sadade indica a ferida ainda aberta na memória, mas também no futuro, porque não há mais saída para Manfredo.

2

Pensar o dispositivo da ilusão posto para funcionar nos textos fantásticos de MR talvez possa indicar aos leitores o caminho para, não diria desativar, mas entender outros dispositivos tão bem elaborados quanto este. De início, porém, deparamos com uma dificuldade que permanecerá até o fim: a ficção muriliana, como é próprio do fantástico, não põe em cena esta ou aquela cidade, este ou aquele trem ou mar ou táxi, este ou aquele sujeito ou agente nem ações. A qualidade representacional é enfraquecida, intencionalmente. De modo também intencional, damos ouvido à quimera, acompanhamos a encenação de uma farsa. E temos prazer estético e cognitivo correspondente a entender. A dificuldade pode, então, ser mais do que dificuldade, no seu ser difícil parece abrir-se um caminho. Se a dificuldade permanece, é ela *mesma* quem nos dá a chave: o enigmático, por sê-lo, mostra a sua ofuscante clareza.

O personagem fantástico não tem qualquer densidade humana e psicológica. Em MR é muitas vezes apenas um nome. A ausência de estofamento de personalidade, a ausência de rosto, de figura, em suma a vacuidade intrínseca é a condição primeira da narrativa fantástica.

O que o fantástico nos dá a ver que não vemos senão por ele? De que modo a literatura é particularmente fantástica? Como se constitui o literário de fantástico?

A "opção" do fantástico é a única saída frente à impossibilidade de narrar. Como narrar um mundo de completa padronização, onde a experiência parece ser cada vez menos possível? A atualidade do fantástico está portanto ligada à crise da literatura, à crise do estatuto do literário.

Todo fictício é fantasmático na medida em que põe a funcionar um universo imaginário que tem a sua própria lógica e autonomia junto ao real. Mas o romanesco em geral apresenta o imaginário como real. O fantástico lança a dúvida sobre a realidade, instala a realidade no seu estatuto fictício por uma espécie de subversão. O leitor, perdendo sua fé ingênua na natureza das coisas fica desorientado.⁴⁶

⁴⁶ - Bellemin-Noël, Jean. *Notes sur le fantastique, op. cit.*, p.4.

A dialética entre real e fictício não pode ser entendida, como observa W. Iser, simplesmente como uma relação opositiva, e sim como uma relação triádica de real, fictício e imaginário. O reaparecimento do real na ficção é um ato de fingir. O ato de fingir provoca a repetição da realidade na ficção e atribui, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário. A realidade transforma-se em signo, perdendo a sua determinação; o imaginário, que comumente é experimentado de modo difuso e informe, fluido e sem objeto de referência, ganha, quando no texto literário, uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um atributo de realidade. O ato de fingir é portanto uma dupla transgressão de limites: os do real e os do imaginário. Na conversão do real em signo, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; ao contrário, no processo que dá determinação ao imaginário, sucede uma realização.⁴⁷ Esse equilíbrio, digamos assim, que se verifica entre real e imaginário por obra do fictício, desfaz-se na literatura fantástica. No fantástico se dá uma "coagulação cognitiva do imaginário". Afirma Iser: "Como o imaginário, sem os atos intencionais do fingir, não possui forma, ou eficácia, o fictício pode controlá-lo a tal ponto que a modificação por ele motivada se torna objeto exclusivo(...) o imaginário aparece como modificação total. A realidade é completamente negada e a fantasia desfila sobre suas "vestes"."⁴⁸

Mas o fantástico só se dá como contraposição ao real. Ele coloca em cena um mundo dominado pela causalidade, o que obriga o leitor a viver um conflito. Os contos de MR oferecem duas leituras dos acontecimentos: uma, a que se agarra o protagonista em luta contra o fantástico; e outra, que se contrapõe à primeira e termina por se impor, mas sem desfazer a ambiguidade. Daí afirmar Irene Bessière que o texto fantástico é tético, ou seja, ele coloca a realidade daquilo que representa.

Para chegarmos a definir a especificidade do fantástico convém começar por contrapô-lo a outra forma literária com que mantém muitas semelhanças: o realismo maravilhoso. Esta aproximação tem sido feita por vários estudiosos. Procurarei, inicialmente, comentar o estudo de Irleamar Chiampi - *O realismo maravilhoso*.⁴⁹ Em seguida, confrontarei o seu ensaio com outros e colocarei, por fim, a minha própria hipótese de definição da especificidade do literário no fantástico.

- Iser, Wolfgang. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. (p. cit., pp: 14-15.

⁴⁸ - *Idem, ibidem*, p. 276.

⁴⁹ - Chiampi, Irleamar. *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. Doravante me referirei a este livro como RM, registrarei o número da página entre parênteses.

Neste trabalho tão bem documentado, Irleamar Chiampi assinala, como ponto de partida, a semelhança entre a literatura fantástica e o realismo maravilhoso: eles "...compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e, razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demónios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo, etc." (RM, 52-3). Mas o fantástico se define como um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo) através de uma inquietação intelectual (dúvida). A inquietação deriva do confronto entre duas interpretações dos acontecimentos narrados: uma racional e empírica e outra irracional e metafísica. Por isso I. Bessière o classifica, como vimos, como tético, isto é, o fantástico coloca a realidade que representa.⁵⁰ Estabelece-se um conflito. A visão corriqueira do mundo é desestabilizada, a separação de real e irreal é questionada, mas sem que "...no seu lugar se reponha qualquer certeza metafísica, qualquer imanência de um estado extranatural." (RM, 56). O fantástico desestabiliza as convenções tomadas por realidade, mas nada oferece em troca que não seja a incerteza. O fantástico é, assim, uma "poética da incerteza" e explora a dúvida e o medo. Ao contrário disso, o realismo maravilhoso "... desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito" (RM, 59). O realismo maravilhoso é não-tético. O insólito deixa de ser o outro do real, incorpora-se a este: a maravilha (é) está (n) a realidade. (RM, 59). O real é lido como sobrenatural e, reciprocamente, o mágico é apreendido como natural: "...suspende-se a dúvida, a fim de evitar a contradição entre os elementos da natureza e da sobrenatureza". (RM, 61) Na passagem do fantástico para o realismo maravilhoso ocorre uma radicalização: o sentido (cuja perda o fantástico tematiza) é restituído: "...a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas". (RM, 61). Também no que diz respeito à função social e moral do texto a diferença se impõe. O fantástico, acentuando o antagonismo entre o real e o irreal, pende para o lado mau. As boas fadas vêem-se rechaçadas. Prefere-se o satânico, a loucura, a morbidez, ou seja, os valores negativos, "... as tendências perversas e homicidas do homem". (RM, 67). Da luta entre as forças antagónicas saem vitoriosos os "...valores que o pensamento logocêntrico aceita como positivos". (RM, 67). Assim, embora aparente ser uma literatura de questionamento, o fantástico é conservador, pois "...mantém vigentes os interditos dos deveres sociais". (RM, 68). O herói é passivo, no fantástico não há ação mas só acontecimento. Ao contrário, o realismo maravilhoso traz de volta o reprimido, o que foi oculto e dissimulado

⁵⁰ - Bessière, Irene. *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974, apud Chiampi, Irleamar, *op. cit.*, p. 58.

O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga

pela repressão da racionalidade. A leitura fantástica, que é individualizante, se esgota na função estético-lúdica, a liberdade do leitor se limita ao imaginário. O realismo maravilhoso, que restitui a dimensão comunitária da leitura, faz o leitor perceber-se como ser da coletividade, "...como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados". (RM, 69). O fantástico, por seu conservadorismo, está "...privado da linguagem da modernidade, pelo menos no estágio em que esta questiona aqueles valores que lhe deram assentamento histórico". (RM, 69). O realismo maravilhoso "...contém uma visão crítica da ideologia da fantasticidade...", constituindo, assim, uma superação da literatura fantástica.

Em trabalho sobre MR, Audemaro Taranto Goulart afirma que a função da literatura fantástica é "...mostrar, ao sujeito da leitura, a necessidade de uma reflexão sobre a situação de emparedados a que todos se condicionam, no contexto social".⁵¹ O fantástico abre a via para se romper com a "...falsidade e as máscaras do discurso consciente, do comportamento social estereotipado." (GF, 55). Chiampi não percebera, segundo Goulart, que o fantástico não se esgota em revelar o ser emparedado, vai além, pois "...oferece ao indivíduo a oportunidade de vir a desalinear-se, questionando abertamente os pressupostos daquilo que se deve considerar como real". (CF, 59).

Considerando a obra de MR, sou forçado a concordar com Chiampi, mas apenas com as suas premissas. Não se encontra, ao meu ver, em MR o caminho de saída do mundo da mercadoria, da alienação. Mesmo porque, como observa Sartre, não se pode ver o fantástico senão sendo-o, não se pode ver o sonho senão sonhando-o. Contudo, este pode não ser propriamente um traço de conservadorismo, mas de lucidez extrema. Não posso, por outro lado, concordar com Goulart, pois no mundo de MR não há saída. Os personagens vivem uma situação de determinismo. Basta reler os finais de contos como "O Iodo" (em que o personagem se transforma em um autômato), "A cidade" (em que o personagem é preso e nada faz pensar em sua libertação), enfim "Epidólia" (em que o personagem, acompanhado da comunidade, grita face a um mundo que desaparece).

Com a leitura de "Epidólia" procuro encontrar a especificidade da literatura fantástica. Para chegarmos lá, precisamos retomar um assunto: a necessidade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de representar.

A narrativa fantástica apenas projeta à frente do leitor, como numa cena, a fantasia, ou melhor, a consciência que fantasia, a do leitor implícito. Trata-se, assim, de uma fenomenologia. A encenação da consciência que, sendo

⁵¹ - Goulart, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995, p.55. Em seguida, me referirei a este livro como CF, registrando o número da página entre parênteses.

a do leitor, é também da sociedade, pois, como ensinou Sartre, a consciência está fora do homem, está no mundo.⁵²

A questão da representação, ou mais, da representabilidade se coloca no texto através das alegorias da roupa e da nudez. Mas a alegoria, como se verá, é também alegoria da coisificação dos personagens.

Manfredo inicialmente está de pijamas; em seguida, toma emprestadas as roupas com que sairá em busca de Epidólia. (Toda roupa é emprestada, isto é, imprópria, alheia, postiça). O pijama só é permitido no hotel, o que pode significar que Manfredo caminhou "...mais do que devia" (170), ou seja, está levando o seu sonho para além dos limites fixados; as roupas da cama de Epidólia não precisam, por falta de uso, ser trocadas; ela só deixa uma marca no hotel, que o gerente encontra -a roupa íntima ensanguentada. (O sangue traz a ideia de vida e morte, de fertilização, mas também de ferimento e dor). Manfredo nada perguntara a Epidólia sobre ela própria "...como se soubesse tudo ou não houvesse interesse maior pelo acessório, à margem do instante que estavam vivendo". (172) A tia Sadade usa um vestido sujo, mas é ela quem quer pregar no pijama de Manfredo, "Com agulha e linhas invisíveis" (173), um botão que não está solto, que já está pregado na roupa de Manfredo como alguma coisa já internalizada, colada ao ser de alguém. Quanto a Pavão, o seu uniforme da marinha mercante está esgarçado, das suas barbas pendem moedinhas de ouro que tilintam quando ele se move. É ele quem diz a Manfredo que usar roupas dos outros é um mau costume e que Manfredo está enrolado na roupa alheia. Pavão é o nome da vaidade, nome da adoração da auto-imagem, como Narciso. Pavão é pai-amante de Epidólia. Do seu corpo (da barba) pendem moedas que tilintam quando ele se move, como um animal que carrega um sino ou coisa semelhante. Na casa do pintor, as paredes exibem retratos de mulheres nuas. Ele se lembra do vestido que Epidólia usava no último dia em que a viu. O farmacêutico usa um terno branco, chilenas de lã.

Esta vista d'olhos pelo guarda-roupa de "Epidólia" já parece suficiente para nos darmos conta de como a questão nudez/vestimenta (ou questão da representação) é central aí. Aquele que procura representar o fantasma, percebê-lo como "de fato" é, se exaure, pois o fantasma só é perceptível naquilo que não é. Os demais fazem de Epidólia imagens convencionais. Ora, enquanto a imagem de Epidólia se multiplica, o pintor se exaure.

Modelo, pintor e morte. Arte e representação. "Epidólia" parece citar outros textos que falam de retratos. Assim, em "O retrato oval", Edgar A. Poe coloca-nos perante a situação em que a perfeição artística só se dá com o

⁵²- Cf. Sartre, Jean-Paul. Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité. _____ *La transcendance de l'ego (esquisse d'une description phénoménologique)*. Paris: Vrin, 1965.

O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga

sacrifício da vida. A heroína, esposa do pintor, é exaurida pela arte. Terminada a obra, o pintor, seu marido, exclama "Em verdade é a própria vida", e ao olhar para sua amada vê que ela estava morta. Ora, em "Epidólia" a história é outra. Não é mais o objeto representado (a vida, a realidade) que se exaure para que a arte se realize. É o pintor que se exaure tentando representar o objeto (a vida, a realidade). No conto de Poe, o objeto é representável. Trata-se, então, de representá-lo com tal perfeição que se termine por substituí-lo. Em "Epidólia" já não há o que representar. A heroína é já por si mesma apenas uma imagem. E já não há também perfeição artística porque o critério de perfeição (reproduzir com maior ou menor fidelidade a vida) já não existe também. É verdade que, em Poe, o tema já aparece com sua carga negativa, uma vez que resulta na morte ou destruição. Se a arte pode substituir a vida, a representação já aponta para problemas na idéia mesma de representabilidade. As questões da técnica ou da filosofia da composição, da criatividade, do poder do intelecto em sobrepujar-se à vida, eis o que anima a obra de Poe.

Mas quanto a Murilo, o mínimo que se pode dizer é que os problemas se agravam. Para entender o agravamento, recorro mais uma vez a W. Iser, especificamente às suas páginas sobre a encenação. O homem, diz Iser, não pode tornar-se presente para si mesmo, é intangível. A apresentação é, assim, uma "...figuração fantasmática, torna-se ela um meio de encenação que permite a aparição de algo que por sua natureza é intangível". Mais adiante, ele reafirma que "...toda encenação vive do que não é. Pois tudo o que nela se materializa, está a serviço do que está ausente e embora materializado através do que está sendo encenado, não pode presentificar a si própria". A encenação torna-se possível porque aí se dá a separação entre forma e objeto que aparece. Ela dá forma ao inacessível. Daí sua fascinação, pois mostra mundos impenetráveis; daí também sua potência, pois torna presentes estados de coisas não passíveis de objetivação, "de tal forma que parecem ser percepções para a consciência". A encenação é um simulacro que nem mesmo finge estar copiando algo previamente dado.⁵³

Mas esses problemas não aparecem isolados, isto é, "Epidólia" não se esgota em ser um conto sobre a impossibilidade de representar, ou, em outras palavras, a impossibilidade de representar é o horror, não é um problema apenas da arte, mas também da sociedade em que esta arte se desenvolve, a sociedade moderna, a sociedade da imagem abstrata, da forma-mercadoria. O pintor e Pavão são, assim, faces de um mesmo terror. Por um lado, o pintor centraliza a reflexão sobre a representabilidade. Por outro, Pavão é a fonte (pai-amante de Epidólia) da vaidade, da luxúria e da reificação. Pavão é o homem-mercadoria.

⁵³ Iser, W. *A encenação como categoria antropológica. On cit* nn- 356-363

Pavão é a figura do morto-vivo, saído do álbum de figuras, que arrasta correntes -as moedinhas presas na barba. A moeda, o dinheiro, diz Marx no *Capital*, é a mercadoria das mercadorias. O supra-sumo da abstração.

Convertido em valor de troca, o produto do trabalho humano entra numa relação fantasmagórica com outros produtos. Fantasmagórica porque, a partir de então, nada é mais o que é, sim o que vale para a troca. Marx diz que uma vez estabelecida essa relação entre dois produtos, tudo o mais é apanhado no turbilhão que a tudo transforma em mercadoria, até mesmo o homem. No universo de "Epidólia", Pavão é a metonímia da forma-mercadoria. É o fantasma, o que não se deixa representar, porque, como fantasma, é meio para aparição daquilo que não é. Fetiche.