À la Kafka ou Zacarias é

*O meio absorveu o fim como o mata-borrão absorve a tinta.*¹
Jean-Paul Sartre

Em “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, – ensaio que compõe a coletânea *Situações I*, de 1947, originalmente publicado na revista *Cahiers du Sud*, de 1943 – Sartre parte da constatação de um parentesco na linguagem de *Aminadab*, o segundo romance de Maurice Blanchot, de 1942, com a literatura de Franz Kafka – sua principal referência é o seu último romance, *O castelo*, de 1922, além de *A metamorfose* e *O processo*. Há uma identidade entre os temas e a maneira de construí-los. Sartre empreende, assim, uma análise estética e filosófica do que ele identifica como um último estágio do gênero fantástico, ao qual nomeia “fantástico humano” – essa expressão, intuitivamente, remete-nos ao paradoxo enrustido no estranho: é estranho porque é familiar – da mesma forma, é fantástico porque é humano. Referindo-se a Blanchot, Sartre compara:

“O que é mais claro é a extraordinária semelhança de seu livro com os romances de Kafka. O mesmo estilo minucioso e cortês, o mesmo cerimonial afetado, extravagante, as mesmas buscas vãs, pois não levam a nada, os mesmos raciocínios exaustivos e improfícuos, as mesmas iniciações estéreis, pois não iniciam a nada. Ora, Blanchot afirma que não havia lido nada de Kafka quando escreveu *Aminadab*. Isso nos deixa tanto mais à vontade para admirar por qual estranho encontro esse jovem escritor, ainda inseguro de seu estilo, achou para expressar algumas idéias banais sobre a vida humana o instrumento que reproduzia sons inauditos sob outros dedos.”²

¹ SARTRE, Jean-Paul. “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”. In: *Situações I*, p. 142.

² *Ibidem*, p. 136.

Situação similar é a de Murilo Rubião (1916-1991), jornalista e escritor mineiro. O parentesco de sua obra com a literatura kafkiana também foi apontado por críticos e escritores brasileiros, desde o início de sua carreira. Em junho de 1943, antes mesmo do lançamento de seu primeiro livro, Mário de Andrade já escrevia a Murilo Rubião em carta: “O mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, é preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como se fosse real, sem nenhuma reação a mais.”³ *O Ex-Mágico*, livro de contos, e não um romance como o *Aminadab* de Blanchot, só viria a ser lançado em 1947 – apesar de que, como bem aponta Álvaro Lins, em crítica publicada à época no *Correio da Manhã*, mais do que uma simples coletânea, constitui um livro “em que todas as peças são convergentes, ligadas no final, por efeito de uma concepção uniforme do autor, que *significa* ao mesmo tempo uma maneira única de tratar os seus temas e uma forma de construção lançada sempre com as mesmas bases e objetivos.”⁴ Rubião escreveu apenas contos – ao todo, 33. Álvaro Lins, na referida crítica, também nota a afinidade entre Rubião e Kafka:

“Se não está dotado de uma originalidade absoluta no sentido universal, o livro do sr. Murilo Rubião representa, no Brasil pelo menos, uma novidade, com um tratamento da matéria ficcionista que não me fora dado ainda encontrar em qualquer dos nossos autores. Não vamos cometer o exagero de proclamar que o sr. Murilo Rubião é o nosso Kafka, mas indicar que esse tipo de ficção, dentro do qual ele se colocou, está representado no plano universal, e da maneira mais perfeita, pela obra de Kafka. Já afirmou o sr. Murilo que não sentiu nenhuma influência direta de Franz Kafka, pois só veio a ler o tchecoslovaco genial depois de haver escrito *O ex-mágico*, e não temos motivo para duvidar da sua declaração.”⁵

Não temos motivo para duvidar nem do sr. Murilo nem do *monsieur* Maurice. Na contramão da tendência européia e latino-americana, o gênero fantástico no Brasil do século XIX e da primeira metade do século XX foi pouco representativo. Rubião era uma exceção no panorama brasileiro. Em entrevista, enumerou suas principais influências: “Meus contos devem muito a Cervantes, Gogol, Hoffmann, Von Chamisso, Maximo Bontempelli, Pirandello, Bret Harte, Nerval, Poe e Henry James. Mas o autor que realmente me influenciou foi

³ ANDRADE, Mário de. Carta para Murilo Rubião. São Paulo, 16 junho. 1943.

⁴ LINS, Álvaro. “Os novos”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 abril. 1948.

⁵ *Ibidem*.

Machado de Assis, talvez meu único mestre.”⁶ (*apud* Schwartz) De Machado de Assis há os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, a novela *O alienista* e contos como *O espelho* e *Um esqueleto* – obras que estão na aba do fantástico ou do estranho, embora em nenhuma delas tenham sido adotados os procedimentos de linguagem que justificariam uma aproximação com a literatura kafkiana.

Assim como Rubião e Blanchot já eram kafkianos antes mesmo de haverem lido Kafka, os precursores de Kafka eram kafkianos mesmo que Kafka não os tenha lido. Kafka foi quem “inscreveu”, enunciou notadamente, uma nova literatura, que a partir de então pôde reivindicar precursores. O efeito torna-se a causa da causa dentro de uma lógica oracular – em que só após o destino cumprir-se é que se pode compreender sua previsão.

Pode-se fazer um adendo à Sartre para incluir a circunstância brasileira: “O que deve ser então o fantástico contemporâneo para que um escritor francês (...) (e um escritor brasileiro) possa(m) se encontrar, ao valer-se desse modo de expressão, com um escritor da Europa Central?” A proposta deste ensaio é trazer Rubião para a conversa que Sartre estabeleceu entre Blanchot e Kafka, porém mantendo sua preocupação central: “Não sei de onde vem essa conjunção. Ela me interessa tão-somente porque permite aventar o ‘derradeiro estágio’ da literatura fantástica.”⁷

Sartre propõe-se a elucidar os mecanismos kafkianos com o auxílio da “má literatura” de Blanchot, a quem ele acusa de produzir um estereótipo do fantástico “à la Kafka”, ou seja, um falso fantástico, pois revela seu sentido “em anverso” e nele ficam patentes os desígnios do autor.

“Kafka era inimitável; permanecia no horizonte como uma eterna tentação. Por tê-lo imitado sem o saber, Blanchot nos liberta dele, ilumina seus procedimentos. Catalogados, classificados, congelados, inúteis, esses procedimentos não mais causam medo ou vertigem: Kafka seria apenas uma etapa; por meio dele, bem como de Hoffmann, de Poe, de Lewis Carroll e dos surrealistas, o fantástico prossegue no progresso contínuo que deve, no limite, confluir com aquilo que ele sempre foi.”⁸

⁶ SCHWARTZ, Jorge. “Posfácio – Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico”. In: *O Pirotécnico Zacarias* e outros contos, p. 104.

⁷ SARTRE, J.P., *op. cit.*, p. 136.

⁸ *Ibidem*, p. 149.

A técnica respondeu em Kafka a uma necessidade, “seu universo é ao mesmo tempo fantástico, e rigorosamente verdadeiro”⁹. Ironicamente, seus sucessores (conscientes ou não de o serem) fazem da literatura kafkiana um novo estereótipo a ser ultrapassado, como os estereótipos de castelos assombrados e monstros que, em sua época, Kafka ultrapassou.

Antes de passarmos ao que Sartre entende por fantástico e sua evolução, será interessante atentar para o que Tzvetan Todorov tem a dizer a respeito de Kafka, já que o crítico e teórico de origem búlgara tem uma das definições do fantástico mais aceitas nos dias de hoje.

3.1. Franz Kafka “à la Todorov”

Na definição de Todorov, o fantástico não chega a constituir um gênero. Trata-se antes da hesitação entre dois outros gêneros, o Estranho e o Maravilhoso – este um acontecimento material que desafia a razão (sobrenatural), aquele explicável pelas leis da razão mas relacionado aos “sentimentos das pessoas”. O fantástico seria a oscilação entre esses dois pólos, sem se optar por algum. Nesse sentido, poucas são as obras pertencentes unicamente ao fantástico, que cedo ou tarde não se resolvam pelo estranho ou pelo maravilhoso.

Mas nas últimas páginas de *Introdução à Literatura Fantástica*, sua dissertação de mestrado publicada em 1970, Todorov irá encontrar uma exceção a sua categorização das literaturas do sobrenatural:

“Se abordarmos esta narrativa (*refere-se a A metamorfose*) com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da adaptação, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem

⁹ Ibidem, p. 147.

do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos.”¹⁰

Nessa nova literatura fantástica não resta ao leitor senão adaptar-se, ainda que incrédulo – já foi citado Mário de Andrade em carta a Rubião e pode-se citar Camus a propósito de Kafka: “nunca nos espantaremos o suficiente com esta falta de espanto.”¹¹ (*apud* Todorov) A hesitação em literatura requisita uma preparação para o acontecimento incrível, espantoso. No fantástico de Todorov, primeiro o real precisa ser afirmado para então ser contrariado; institui-se como pano de fundo um mundo que serve de parâmetro da normalidade, o que leva à hesitação ante o que foge à regra. O gênero estranho seguiria essas mesmas premissas; ambos em oposição ao maravilhoso. Já no novo estágio do fantástico, a realidade que serve de fundo ao acontecimento extraordinário é ela própria extraordinária.

Parece uma evolução natural do gênero que o fantástico já não precise mais se contrapor a um real textual e possa ser assumido desde o início na obra. Natural que se livre de alguns didatismos de sua fase inicial, e disso se trata sua evolução. Por outro lado, se o texto é todo ele fantástico, o fantástico adquire o peso de um real no texto.

“...não se pode dizer que, pelo fato da ausência de hesitação, até mesmo de espanto, e da presença de elementos sobrenaturais, nos encontramos num outro gênero conhecido: o maravilhoso. O maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. Ao contrário, em “A Metamorfose” trata-se realmente de um acontecimento chocante, impossível; mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível. Neste sentido, as narrativas de Kafka dependem ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível.”¹²

Todorov, apesar de considerar que o fantástico chegou ao fim enquanto gênero (tematizado nos textos), após uma curta duração, substituído pela Psicanálise, termina por localizar Kafka entre o Estranho e o Maravilhoso, como faz com o Fantástico – por mais que os movimentos descritos sejam inversos: adaptação e hesitação. A ausência de hesitação não leva ao gênero maravilhoso

¹⁰ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*, p. 180.

¹¹ *Ibidem*, p. 177.

¹² *Ibidem*, p. 180.

porque o acontecimento insólito dá-se num mundo fabricado com as nossas próprias leis – é exatamente isso que Sartre identifica como o “pulo do gato” na evolução do fantástico, o traço distintivo do “fantástico humano”.

A determinação de Todorov em diferenciar os gêneros do sobrenatural a partir de um leitor implícito leva-o a um beco sem saída justamente porque o leitor é o seu ponto de partida; entenda-se o leitor e não a função de leitura. Sartre parte do acontecimento para encontrar o lugar do leitor. Ocorre que o método fantástico voltou-se sobre o seu próprio criador: o homem. No “fantástico humano”, não apenas o mundo das histórias é fantástico, justamente a falta de hesitação dos heróis de Kafka, Blanchot e Rubião torna-os também fantásticos. E o leitor, ao ocupar o lugar do herói, assume por sua vez uma percepção fantástica.

Mas pode-se ainda dar crédito a Todorov. No fim das contas, de acordo com o raciocínio sartreano, o fantástico apenas permanece fantástico devido à inserção do herói e do leitor “em reverso” no seio de um mundo “em reverso”. Caso contrário, se o herói encontra-se “em anverso” diante do mundo “em reverso”, assume a perspectiva dos Anjos, manifesta em *O Estrangeiro* de Camus, e que nada tem a ver com a fantástica. O ponto de vista do leitor, em última instância, ainda é um componente necessário à definição do gênero, no entanto, sob as novas condições de evolução do método fantástico.

3.2. Fantástico “à la Sartre”

Sartre, apesar de todo o seu lirismo filosófico, não botou panos quentes: “ou *o fantástico* não existe ou se estende a todo o universo.” Se um cavalo fala, diz Sartre, para que seja fantástico o leitor deve ser convencido de que o cavalo não está enfeitiçado, deve deixar de ver o cavalo para enxergar o homem disfarçado de cavalo – então, todo o universo em torno será fantástico também. “O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se

· Pode-se fazer uma crítica à utilização da categoria de “leitor implícito” por Todorov: o seu leitor existe previamente à leitura. Digamos que, se Todorov opera no nível temporal, nós buscaremos aqui operar no nível espacial – o que aos poucos será desvendado –, em que o leitor é uma função de leitura com seu próprio lugar na encenação do texto. É a leitura o que define o leitor, e não o contrário.

por si mesmo à ordem universal.”¹³ Essa perspectiva não abrange a suposição de Todorov de que o fantástico necessita uma preparação para a hesitação – nada impede que o cavalo de Sartre comece a falar desde o primeiro instante, desde que não esteja enfeitiçado.

“Assim, não é necessário recorrer às fadas; as fadas tomadas em si mesmas são apenas mulheres gentis; o que é fantástico é a natureza quando obedece às fadas, é a natureza fora do homem e no homem, apreendida como um homem ao avesso.”¹⁴

Fadas, duendes e monstros são convenções caducas. O mundo enfeitiçado é um mundo sobrenatural. Ao abrir mão do sobrenatural, o maravilhoso (Sartre não utiliza esse termo) torna-se fantástico. O fantástico sartreano é a humanização da natureza, o que significa que o fantástico sempre foi humano: “É a natureza fora do homem e no homem, apreendida como um homem ao avesso.”¹⁵ Um duplo? Um monstro?

“O fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma. E para pensar essa imagem não podemos usar idéias claras e distintas; precisamos recorrer a pensamentos embaçados, eles mesmos fantásticos, deixar-nos levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização à “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo, da criança.”¹⁶

Voltaremos a essa imagem adiante. O fantástico, em um primeiro momento, representava mais uma maneira de transcender a condição humana, ao lado da ascese, da mística, das disciplinas metafísicas ou da poesia. A presença do fantástico na literatura estava associada a lugares diferentes da nossa realidade, contextos extraordinários.

3.3. Franz Kafka “à la Sartre”

Conforme o mundo foi se tornando menos encantado e misterioso, inclusive com a introdução da psicanálise, o fantástico acompanhou-o. Por outro lado, o

¹³ SARTRE, J.P., op. cit., p. 136.

¹⁴ Ibidem, p. 136.

¹⁵ Ibidem, p. 137.

¹⁶ Ibidem, p. 137.

homem encontra-se submetido a um mundo moderno cujo funcionamento ele é cada vez menos capaz de compreender.

Sartre identifica uma nova geração de artistas que, ainda na primeira metade do século XX, realiza um retorno ao humano, após a “grande festa metafísica do pós-guerra, que acabou em desastre”. E o fantástico, para encontrar seu lugar no humanismo contemporâneo, renuncia à exploração de realidades transcendentais e atém-se à condição humana. O único objeto fantástico é o homem. Sartre enxerga em Kafka ainda uma transcendência, porém inalcançável e desamparadora.

O que significa um retorno ao humano no fantástico? Ou melhor, o que significa a inversão das relações humanas? Sartre, primeiro, pinta o mundo humano “em anverso”: “Em vão procuraríamos nele uma matéria ‘prima’: é o meio que faz aqui função de matéria, enquanto a forma – a ordem espiritual – é representada pelo fim.”¹⁷ No mundo “em anverso”, as coisas são percebidas antes de mais nada como utensílios, instrumentos, tudo é designado e a matéria é subjugada. Em seguida, Sartre oferece a imagem do mundo humano “em reverso”:

“O fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem composta e embaralhada de fins contraditórios.

Terei eu logrado, ao contrário, captar um fim? Todas as pontes estão interditadas; não consigo descobrir nem inventar meio algum de realizá-lo.”¹⁸

Os meios adquirem independência e predominam sobre os fins, impondo-se com a mesma materialidade que lhes foi roubada, desde que são meios. Ou seja, tem-se mais uma vez a “imagem invertida da união da alma e do corpo”. As condições do jogo inverteram-se: agora o homem encontra-se submisso ao meio. E, nesse sentido, Sartre diz que a “o espírito humilhado, em escravidão, se esforça para obter a consciência e a liberdade sem alcançá-las.”¹⁹ Blanchot enxerga nesse movimento uma “transcendência negativa”, em seu ensaio *Kafka e a exigência da obra*.

¹⁷ Ibidem, p. 138.

¹⁸ Ibidem, p. 140.

¹⁹ Ibidem, p. 137.

Sartre distinguiu algumas características relativas ao “fantástico humano”: seus cenários são urbanos e a natureza está excluída; os heróis estão condenados a não encontrarem nada além de utensílios - mesmo que haja um fim, ele será “corroído pelo meio”; até o homem natural é banido e torna-se apenas mais um meio, um homem-instrumento; o universo fantástico apresenta o aspecto de uma burocracia; a lei se desagrega em capricho e o capricho se entrevê na lei.

No mundo “em reverso”, o meio se isola e se impõe: caminhos não levam a lugar algum, signos nada indicam... Meios tornados inúteis porque servem ao único propósito de ser utilizados. Um caso particular do tema dos signos é o da mensagem: ou não há conteúdo, ou não há mensageiro, ou não há remetente, ou não há destinatário, ou o remetente é o próprio destinatário, ou a mensagem se perde no percurso, ou é parcialmente decifrável... Assim, ao exagerar sua condição de meio, a mensagem renega seus fins. *O castelo*, de Kafka, é um prato cheio dessas mensagens e outros dispositivos de comunicação ambíguos, inclusive, e talvez principalmente, a fala, a palavra de maneira geral.

De K., o herói do romance, não se sabe nada. As informações que K. fornece a respeito de si mesmo são contraditórias – se, por exemplo, afirma, a princípio, ter deixado para trás esposa e filho, num segundo momento, ele propõe noivado a Frieda, a servente do balcão da Hospedaria dos Senhores. O romance começa quando K., parecendo perdido, chega tarde da noite a uma aldeia desconhecida, onde há um castelo. Ao ser questionado sobre suas intenções, identifica-se como agrimensor vindo a mando do conde e assegura que seus ajudantes juntariam-se a ele no dia seguinte com seu equipamento – o que, entretanto, nunca acontece. O tom é de farsa. Dois rapazes da aldeia apresentam-se como sendo os seus antigos ajudantes e K. não é enfático em contradizê-los; pelo contrário, dá instruções de como deveriam comportar-se se forem realmente seus antigos ajudantes.

K. comunica-se com o castelo através do mensageiro Barnabás. O mensageiro não tem certeza da aparência do remetente das mensagens destinadas a K. e assinadas por Klamm, um senhor do castelo, já que os funcionários do castelo são extremamente reservados e fazem-se passar uns pelos outros. De um lado, as mensagens de K. para Klamm tratam sobre o próprio meio das mensagens, que K. gostaria de eliminar enquanto intermediário de suas relações com Klamm. Portanto, K. só faz adiar o “verdadeiro” conteúdo da mensagem, o

assunto que quer discutir. De outro lado, cada mensagem recebida por K. enseja múltiplas possibilidades de leitura, como explicita Olga, irmã de Barnabás, na seguinte passagem:

“Conservar o meio-termo entre os exageros, ou seja, julgar corretamente as cartas, é impossível; elas mudam continuamente de valor, as reflexões a que dão ensejo são infundáveis e o ponto em que se deve parar é apenas definido pelo acaso, ou seja, a opinião também é casual.”²⁰

O castelo é pautado pela lógica da dúvida, que faz da fala (a expressão do pensamento pela palavra) o acaso de uma opinião. Ao mesmo tempo, no romance, a palavra ganha força premonitória, tornando-se ponto de partida de uma “lógica oracular” – como revelada por Clément Rosset em *O real e seu duplo*: a previsão do oráculo é que leva o destino a se cumprir, ela engendra sua própria concretização. É dúbio o papel da linguagem em *O castelo*, ela é vazia e preenhe ao mesmo tempo. Por um lado, é interpretação, que invalida a enunciação e contradiz um real; por outro lado, é enunciação, que engendra um real e permite a interpretação. Desde as páginas iniciais, a narrativa evolue da lógica oracular. Assim, a primeira mensagem recebida por K. é avaliada dessa forma:

“A carta também não silenciava que, se as coisas chegassem às vias de fato, K. tivera a temeridade de começar, isso era dito com finura e só uma consciência intranquã — **intranquã, e não culpada** — podia notá-lo: eram as palavras “como o senhor sabe”, relativas à sua admissão no serviço. **K. havia se anunciado e desde então sabia, como expressava a carta, que fora admitido.**”²¹

Bastou que K. se anunciasse para que desse início à toda a história que se seguirá. No contexto da aldeia, K. adquiriu uma desculpa para justificar sua presença de estrangeiro – desculpa essa que passa por uma confusão, de anos anteriores, na troca de mensagens entre repartições do castelo e o prefeito da aldeia. Uma enunciação de K. foi suficiente para sua integração, pois possibilitou o *acaso* de uma coincidência. Os exemplos são muitos ao longo do romance em que a enunciação, a suposição ou o pressentimento solidificam-se em realidade. Quando Frieda conhece K., insinua que ele esteja tentando roubá-la de Klamm, de quem é amante e, mesmo que não fosse o caso, é exatamente o que se sucede.

²⁰ KAFKA, Franz. *O Castelo* (1922), p. 260.

²¹ *Ibidem*, p. 33.

Existe na palavra um poder quase sobrenatural, enquanto um meio capaz de materializar-se e do qual é impossível escapar – se K. chegasse ao castelo, é provável que não tivesse nada a dizer.

“Assim, ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência: nada na mão, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem.”²²

No conto *O ex-mágico da Taberna Minhota*, que dá nome ao primeiro livro de Murilo Rubião, um mágico, enfastiado com seu ofício, amputa as próprias mãos, que estão descontroladas e fazem truques a sua revelia. Mas as mãos crescem de volta. O mágico chega a tentar suicídio de diferentes maneiras, mas é impedido pela mágica. Em estado de rebeldia, é a mágica que controla o mágico, precipitando-o no desespero. E o mágico converte-se em *meio* para a mágica, tendo sua independência sacrificada.

3.4. Murilo Rubião “à la Kafka”

“Sabemos que é uma ‘ilusão’ a realidade criada pelos mágicos, mas não nos lembramos dessa circunstância quando o seu trabalho tem integridade e perfeição. Temos a idéia de todo um mundo que desaba, porém, quando descobrimos o segredo ou o artifício das transformações mágicas. Sendo muito inteligente, cético, racionalista e lúcido, o sr. Murilo Rubião como que desdobra todo o seu jogo ao olhar do leitor, deixando-o às vezes desencantado. Isto decorre também da circunstância de não ser bastante forte e poderosa a capacidade de interiorização do autor, o que seria de todo necessário ao seu tipo de ficção. Falta-lhe justamente aquela ‘mística sem Deus’ que caracteriza a obra de Kafka, segundo uma expressão que encontro citada em ensaio do sr. Carlos Burlamaqui Kopke.”²³

Álvaro Lins dirige a Rubião crítica muito semelhante à que Sartre dirige a Blanchot: um mágico que revela seus truques, um autor que denuncia seus procedimentos e intenções. Os contos de Rubião, por vezes, tomam o aspecto de uma versão condensada, sucinta, de uma obra kafkiana. Eles têm sempre poucas páginas e o espaço psicológico na narrativa é, de fato, reduzido – em Kafka, pelo

²² SARTRE, J.P., op. cit., p. 139.

²³ LINS, A., op. cit.

contrário, o espaço psicológico é explorado à exaustão, adaptado a uma lógica fantástica, que, portanto, exclui a hesitação diante dos fatos extraordinários. E talvez por isso Rubião exponha seus mecanismos: não tem onde escondê-los. O que em Kafka aparece dissipado na escrita, em Rubião mostra-se concentrado, causando a impressão de um estereótipo “à la Kafka”, para adotar a expressão com que Sartre referiu-se a *Aminadab*, de Blanchot.

Na obra de Rubião publicada posteriormente a *O Ex-Mágico* talvez é que se note uma confluência maior com os temas kafkianos. Desde que foi identificado com o autor de origem tcheca por Mário de Andrade, Rubião se confessa tentado, já em 1943: “Ando com um medo pavoroso de estar caindo na habilidade, no simbólico. Li *O Processo*, de Kafka, para o qual você me chamou a atenção em sua carta. E estou apavorado, sentindo a influência dele sobre os temas que estou urdindo.”²⁴ No entanto, para os fins deste ensaio, apenas o volume *O Ex-Mágico* é considerado, escrito antes de Kafka exercer influência direta sobre Rubião.

O conto *A cidade*, por exemplo, apresenta muitos elementos em comum com *O castelo*. O herói, Cariba, é também um estrangeiro que, aparentemente perdido, chega a uma cidade desconhecida, onde parece não haver nenhum outro estrangeiro. Mas Cariba é mais insolente do que K. e, imediatamente, vai parar na cadeia. Cariba faz perguntas e não responde as que lhe fazem; ele não enuncia, apenas interroga. E se Cariba não tem uma desculpa para a sua presença, então não pode ser assimilado à ordem por nenhuma via e o que lhe resta é ser culpado – ele é o “homem procurado”, mesmo porque é o único que ainda não foi identificado, e ao ser considerado culpado, adquire a contragosto uma identidade.

Uma lei caprichosa compõe as malhas do universo de *A cidade* – norma em seu sentido mais estrito, que não admite extravios nem questionamentos. As testemunhas convocadas para depor contra Cariba que relatam terem sido abordadas pelo acusado com perguntas, ou alegam simplesmente terem-no visto, não sabem descrever seu aspeto físico nem precisar a língua em que lhes falara. E justamente a testemunha com o relato mais extraordinário – aquele que menos parece caber na “realidade” em questão do conto – é a única testemunha capaz de identificá-lo. O valor da função “testemunha” sobrepõe-se ao valor de fato de uma

²⁴ RUBIÃO, Murilo. Carta para Mário de Andrade. Belo Horizonte, 23 julho. 1943.

testemunha – mais valerá um depoimento quanto mais a testemunha exerça seu poder enquanto meio (de acusação e de condenação).

Apesar de tudo, Cariba insere-se na lógica desse universo tanto quanto K. é parte integrante do fantástico em *O castelo*: não se enquadra na norma, mas acata ao absurdo. A potencialidade desestabilizadora da “norma fantástica” que a figura do estrangeiro introduz na obra – potencialidade de que venha a ser uma referência realista para o leitor – não se concretiza e se prolonga como um fantasma que angustia o leitor ao longo do relato. Cariba é condenado a permanecer na prisão até que apareça alguém mais culpado, ou o verdadeiro culpado, e sua revolta não corresponde nem de perto ao esperado em vista da condenação. Os acontecimentos fantásticos referem-se ao herói e ele vivencia-os adequando-se, porque sua intenção é estar dentro, infiltrar-se naquele universo, como se um destino o impulsionasse.

Grande parte dos contos de *O Ex-Mágico* é atravessada por uma questão de identidade, seja na figura de um estrangeiro em *A cidade*, de um vizinho desconhecido que vai progressivamente sumindo em *O homem do boné cinzento*, seja num homem metamorfoseado em dromedário em *Alfredo*, ou numa cadela confundida por mulher em *Ofélia, meu cachimbo e o mar*, seja ainda numa família de adotados, que se agrega em função do destino e sustenta-se no equilíbrio impossível entre a libertinagem e a castração, em *A casa do girassol vermelho*. Até mesmo o conto *O ex-mágico da Taberna Minhota* inicia com a aparição súbita do ser do mágico diante de um espelho, desprovido de qualquer passado, e termina com sua única identidade desfeita e transformada na de um funcionário público. Outros contos do mesmo livro ainda poderiam ser acionados sob a perspectiva da identidade.

Chama atenção *Mariazinha*, em que a alucinação temporal é que borra os limites do ser – o futuro inteiro viaja ao passado, sem deixar de existir como futuro, e quando um tempo futuro volta a ser, coexistem dois futuros, de acordo com um passado anterior e um passado posterior. A impossibilidade é negada e, portanto, um mesmo personagem pode morrer duas vezes.

O pirotécnico Zacarias soa mais uma vez como versão em miniatura de outra obra, desta vez *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis – talvez Rubião confessasse sua influência machadiana ou prestasse uma homenagem ao seu “único mestre”. Em verdade, *O pirotécnico Zacarias* seria

melhor descrito como uma síntese entre esta obra e outra, *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, de Jorge Amado, bastante posterior (1959). A diferença é que Brás Cubas é um defunto que narra sua história mesmo depois de morto, um fantasma. E Zacarias é um defunto que continua a interferir no mundo dos vivos autonomamente, em contraposição à Berro d'Água. Brás Cubas não chegou a morrer propriamente, o que significaria desaparecer de um todo. E Zacarias não chegou a morrer de maneira nenhuma: a não ser pelo fato de sua morte, permanece vivo. O acontecimento de sua morte é a única verdade sobre sua morte, todo o resto a contradiz. Rubião aqui também nega a impossibilidade e cria uma realidade que existe enquanto inexiste, dentro do próprio texto.

Rubião não é só kafkiano. Não é sempre que ele cria um improvável mundo “em reverso” normatizado como em Kafka, às vezes ele precipita o leitor no abismo de uma realidade impossível, brotada da contradição entre verso e reverso, que a coabitam. Uma realidade impossível e que, no entanto, nunca é posta em dúvida. Nesse sentido mais amplo, pode ser facilmente identificado com Kafka. Mas Rubião parece seguir uma poética do impossível em paralelo a uma poética do improvável.

Além disso, ele por vezes livra-se das amarras do fantástico ou do estranho para encontrar alívio na saída poética do surrealismo – e traz outras pitadas: as cores são personagens, ainda há lugar para as flores... *Marina, a intangível* parece referir-se metalingüisticamente a esse aspecto da literatura de Rubião. Trata-se da descrição de um poema, relatado discursiva e imagetivamente para o leitor durante sua criação, ao invés de comparecer em versos. Ainda assim, o que confere ao conto sua originalidade é o fato de que o inexistente poema *Marina, a intangível*, por paradoxal que seja, existe na realidade.

3.5. Todorov e Sartre “à la Bessière”

Irène Bessière, em sub-capítulo intitulado “Todorov et l'inexact partage du fantastique” de seu livro *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, tece duras críticas à insuficiência metodológica de Todorov ao buscar delimitar o fantástico em *Introdução à Literatura Fantástica* – a começar por sua constatação de que o

relato fantástico é historicamente datado, de que teve seu surgimento com Cazotte no século XVIII e dissolveu-se em uma literatura do irracional a partir do primeiro quarto do século XX. Bessière identifica que o erro de Todorov provém da confusão na utilização dos termos “sobrenatural” e “fantástico”. Essas imprecisões terminológicas afetam consideravelmente as definições de Todorov e tornam sua conclusão sobre a importância da hesitação falsamente restritiva. Ao fim e ao cabo, sua definição do fantástico é teleológica, inteiramente pautada pela conclusão.

« Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l’hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite. (...) Certes, l’hésitation inscrit dans le texte la duplicité littéraire, mais elle ne naît pas d’une interrogation sur la nature de la lettre.»²⁵

Como Sartre também já havia apontado, o sobrenatural não é suficiente e nem mesmo necessário para explicar a qualidade do fantástico. O sobrenatural, diz Bessière, é fato lingüístico, quando não fato objetivo, um modo de o sujeito relacionar-se com a exterioridade e que, assim, participa ainda de uma economia da representação. Para que o tema do relato seja a irrealidade, o natural e o sobrenatural devem ser tratados como duas possibilidades equivalentes.

O fantástico é fantástico, *tout court*. Não é um jogo de dualidades, como enxerga Todorov: natural/ sobrenatural, razão/ ilusão, lucidez/ loucura. É a incerteza de todos os signos e sua existência complementar. Ao invés de figurar um universo novo inventado, o relato fantástico coloca em confronto os discursos que participam da economia do real e do surreal, referentes a um estado cultural determinado, para organizar os fenômenos que escapam a essa economia.

“Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos. Nem mostrado, nem provado, mas somente designado, o fantástico retira de sua própria improbabilidade certo índice de possibilidade imaginária, mas, longe de perseguir alguma verdade – mesmo que fosse aquela da psique escondida e secreta –, ele tem consistência na sua própria falsidade. (...) O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma

²⁵ BESSIÈRE, Irène. « Todorov et le inexact partage du fantastique ». In: *Le récit fantastique*, p. 57.

racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários. As aparências, aparições e fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização.”²⁶

Bessière, dialogando ainda com Sartre, afasta Kafka do fantástico para aproximá-lo do estranho. Não é suficiente que o mundo esteja “em reverso” se continua a funcionar a partir da norma – afinal, como diz Sartre: “Se estou no avesso de um mundo pelo avesso, tudo me parece direito.”²⁷ Ainda que a lei do mundo “em reverso” não se distinga de um acidente ou um capricho, a literatura kafkiana exclui o fantástico quando não questiona os próprios limites. Num relato verdadeiramente fantástico, a norma é imediatamente problematizada. *A metamorfose*, na visão de Bessière, permanece uma maneira de fábula:

« L'étrange est ici l'étrangeté, l'exil, moyen de regarder l'ordre, de lui être extérieur, mais aussi d'en vivre. Par son exclusion, Grégoire participe encore du milieu familial. La mutation marque le refus de la communauté, mais aussi la domination de cette communauté. Le pouvoir de l'ordre est tel qu'il interdit même le bannissement. L'étrange inscrit l'impossible rupture de la limite. »²⁸

Uma fábula do estranhamento. Bessière divisa em Gregório Samsa a figura do estrangeiro – meio de ser exterior à ordem e, ao mesmo tempo, vivenciá-la. Em *O castelo* e em *A cidade*, essa figura é assumida em sua literalidade. O estranho traz à tona uma questão de identidade. Se o processo histórico de individuação do homem, cujo sintoma evidente é a Psicanálise, deu-se em paralelo ao processo de autonomia da representação, com a superação do duplo primitivo, o fantástico e o estranho parecem representar os dois lados de uma mesma moeda.

O que Sartre chama de “fantástico humano” pode ser encarado do ponto de vista da monstruosidade. José Gil, em *Monstros*, define o monstro como um excesso do homem, e o “fantástico humano” nada mais é do que um excesso da civilização. Esse excesso aparece como reverso, pois, levado aos seus limites, o meio (matéria submissa ao desígnio humano) contradiz os seus fins. Assim percebida, a literatura de Kafka passa a quase-conceito, quase-símbolo, que “entre

²⁶ BESSIÈRE, Irène. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”, p. 3.

²⁷ SARTRE, J.P., op. cit., pp. 144-145.

²⁸ BESSIÈRE, I., op. cit., pp 58-59.

uma possibilidade negativa e um acaso possível”²⁹, permite pensar a civilização humana.

Se adotam-se as concepções de Bessière, Rubião quando não está sendo kafkiano ou surrealista, está sendo fantástico. Nestes momentos, ele sim trabalha um irreal a partir da contraposição do discurso natural e do discurso sobrenatural como duas possibilidades equivalentes, adequando-se ao sentido defendido por Bessière. Todavia, Rubião não se contenta com que o irreal seja apenas entrevisto na trama do relato, ele faz questão de provar sua existência e fazê-lo presente no relato. Se como diz Bessière, “o fantástico retira de sua própria improbabilidade certo índice de possibilidade imaginária”, o fantástico em Rubião retira de sua própria impossibilidade um índice de certeza imaginária, e a falsidade torna-se uma verdade em si mesma. Até o discurso fantástico é tomado como mais um discurso e entra na sopa de uma discussão impossível, mas real.

Não é apenas improvável, mas logicamente impossível que Zacarias esteja vivo depois de morto. Zacarias não é um super-herói, Zacarias não é uma alucinação e não é uma invenção. Zacarias é um paradoxo que não tem explicação: já não é e continua sendo. A ambição mais tresloucada de Rubião – por humildes que fossem o vulto de sua obra e as alusões que fazia a si próprio –, talvez não fosse transcender a condição humana, e sim transcender a própria existência. E nisso pode ser que deva mais a Machado de Assis do que a qualquer outro fantasma literário que pudesse rondá-lo, como Kafka. Quem sabe...

²⁹ GIL, José. *Monstros* (1994), p. 12.