

Roseli Gimenes

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata de uma análise sincrônica – considerando a sincronia como apresentada por Haroldo de Campos em *A arte no horizonte do provável* (1977, pp 205-223), que aponta, seguindo conceitos de Roman Jakobson (s/d), que há duas maneiras de se abordar o fenômeno literário, quais sejam, o que se constitui como critério histórico, diacrônico, ou aquele que estabelece a comparação por meio de critério estético-criativo, sincrônico. A análise diacrônica é muitas vezes realizada na linha do tempo, considerando, no caso da literatura, o estilo literário de uma época. E, então, a análise é feita com obras de uma mesma passagem histórica.

Ambas são, porém, importantes, como nos diz Campos:

Não há dúvida, porém, de que a tarefa da poética diacrônica é importante, como trabalho de levantamento e

demarcação do terreno, e, ao enfatizar-lhe os defeitos e limites, meu desejo é chamar a atenção para outro tipo de poética - a poética sincrônica - muitíssimo menos praticada, mas cuja função tem um caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica.(CAMPOS,1977,p. 207)

Assim, neste artigo, evidentemente levamos em consideração o fato de que a obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1971), pertence à poética histórica do Realismo no Brasil, ao passo que *Teleco, o coelhinho* (RUBIÃO, 1981, pp. 21-27) é diacronicamente da fase terceira do modernismo – ou, como muitos denominam, do pós-modernismo. Estamos diante de dois autores historicamente definidos em seus estilos de escritura. No entanto, pela poética do sincrônico, poderemos analisar os dois textos, que são: o capítulo VII da obra de Machado, *O delírio*, (ASSIS, 1971,pp. 16-20) e *Teleco, o coelhinho* (RUBIÃO, 1981,pp. 21-27). Veremos como há, entre ambos, uma consonância temática – no caso, o delírio.

A consonância de poética sincrônica que possibilita a análise desse tema, o delírio, em ambas as obras, é a também poética teoria de Todorov (1975) sobre a abordagem não apenas do Fantástico que se manifestamos textos, mas também daquilo que os torna insólitos.Ou seja, aquilo que transpassa a lógica para além do real, que beira o sonho, o sobrenatural. Ao longo deste artigo, falaremos, respectivamente, de Machado de Assis, que, por ironia, pertence ao período literário chamado ‘Realismo’, e de Murilo Rubião, que é considerado precursor da literatura fantástica no Brasil.

Ao mesmo tempo, torna-se necessário abordar tais estilos literários para além desses autores e dos textos selecionados para esta análise. São obras de metamorfose: Brás Cubas, que vai de 'autor-defunto' para 'defunto-autor', de crápula humano a humano crápula que não deixa 'a nenhuma criatura o legado da (sua) nossa miséria', ou vice-versa; Teleco, que vai de coelho a humano. E ambos, que vão da vida à morte.

MACHADO DE ASSIS, O *BRUXO DO COSME VELHO*

Bruxo do Cosme Velho é um epíteto elogioso consagrado a Machado de Assis. O termo ganhou força no meio literário quando Carlos Drummond de Andrade publicou o poema *A um bruxo, com amor* (DRUMMOND, 1959 *apud* SÁ, 2016), no qual o poeta fez referência à casa (número 18) da rua Cosme Velho, bairro em que morou, no Rio de Janeiro, Machado de Assis. O poema toma a casa como ponto de partida, como um passaporte para a proximidade com Machado, e, a partir daí, faz um passeio de escritura pela obra do autor, do geral ao particular, sem, para tanto, manifestar um discurso de elogios ao homenageado, mas uma admiração profunda e respeitosa ao *bruxo*.

O poema "A um bruxo, com amor" está inserto no livro *A vida passada a limpo*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1959. O poema está dividido em sete partes ou estrofes, compostas cada uma por um número variado de versos de extensão diferente, e separadas umas das outras por um espaço em branco.

Tomando de empréstimo a Carlos Drummond de Andrade esse epíteto de *bruxo* atribuído a Machado de Assis, podemos tecer considerações relativas à criação fantástica do autor do capítulo aqui estudado, *O delírio*. Só bruxos são mesmo capazes de escrituras alquímicas na literatura. Ao menos se considerarmos as obras machadianas da fase madura, que poderiam ser arroladas em uma trilogia, como *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Apontamos essa três obras no conjunto de Machado de Assis pois, de fato, trabalham narrativas em que a ironia se soma a tragédias da vida cotidiana da sociedade burguesa e burlesca do Brasil. São romances de ideias, de filosofias, mas de cor local. Acompanhemos o crítico da Universidade de Lisboa Abel José Barros Baptista discorrer sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no que se refere à autoria de Brás Cubas como já indicamos acima a respeito de o *autor-defunto* ou o *defunto-autor*:

A figura decisiva dessa noção é o autor ficcional, o Brás Cubas defunto autor. O que define aqui o leitor atento há de ser a capacidade de notar que o próprio Machado, em seu próprio nome, nada diz em todo o livro: a ficção, a primeira e fundamental ficção, consiste na presença plena de Brás Cubas desde parte do título - *Memórias Póstumas* - à última linha. Dito de outra forma, o bom leitor sabe que tudo foi escrito por Machado de Assis,

sabendo também que terá de ler como se tudo fosse escrito por Brás Cubas. Ou ainda em outra formulação: pondo Brás Cubas na posição de autor pleno do romance, Machado de Assis impõe ao leitor a injunção decisiva do romance moderno: “Não esquecerás que escrevi tudo o que vais ler, não poderás atribuir-me nada do que leres”. (BAPTISTA, 2008, p. 17)

Eis o *bruxo* alquimista, Machado de Assis. Comentaremos a seguir a obra *Memórias Póstumas* e o capítulo *O delírio*, a que nos dedicamos nesta análise.

O DELÍRIO EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Para contextualizar, apontamos a enunciação da obra de Machado de Assis aqui analisada:

Brás Cubas é um homem rico e solteiro que, depois de morto, resolve se dedicar à tarefa de narrar sua própria vida. Dessa perspectiva, emite opiniões sem se preocupar com o julgamento que os vivos podem fazer dele. De sua infância, registra apenas o contato com um colega de escola, Quincas Borba (personagem que será título homônimo de Machado de Assis), e o comportamento de menino endiabrado, que o fazia maltratar o escravo Prudêncio e atralhar os amores adúlteros de uma amiga da família, D. Eusébia. Da juventude, resgata o envolvimento com uma prostituta de luxo, Marcela.

Depois de retornar de uma temporada de estudos na Europa, vive uma existência de moço rico, despreocupado e

fútil. Conhece a filha de D. Eusébia, Eugênia, e a despreza por ser manca. Envolve-se com Virgília, uma namorada da juventude, agora casada com o político Lobo Neves. O adultério dura muitos anos e se desfaz de maneira fria. Brás ainda se aproxima de Nhã Loló, parenta de seu cunhado Cotrim, mas a morte da moça interrompe o projeto de casamento.

Desse ponto até o fim da vida, Brás se dedica à carreira política, que exerce sem talento, e a ações beneficentes, que pratica sem nenhuma paixão. O balanço final, tão melancólico quanto a própria existência, arremata a narrativa de forma pessimista: “*Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*” (ASSIS, 1971, p. 128), como já apontamos anteriormente.

A publicação desse romance, em 1881, é precedida pelo formato em folhetim da obra, publicado na *Revista Brasileira* entre março e dezembro de 1880. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é o marco inaugural do Realismo no Brasil. Como fica explícito no título, quem narra as memórias já está morto, o que estabelece um diálogo crítico com a estética realista. Noções como verdade, ciência e razão são colocadas em discussão e relativizadas por Brás Cubas. O narrador vê o mundo com ceticismo e desprezo e, dirigindo sua crítica ao gênero humano, transforma o próprio leitor em uma das vítimas das ironias do livro.

A ação do romance ocupa a segunda metade do século XIX, período que corresponde ao governo de D. Pedro II. A juventude de Brás coincide com a Independência do Brasil, em 1822. Assim, sua chegada à idade adulta pode simbolizar

a maturidade social brasileira. *Memórias póstumas de Brás Cubas* enquadra-se no gênero literário conhecido como sátira menipeia, em que um morto se dirige aos vivos para criticar a sociedade humana. É exatamente o que faz o narrador, ao contar a história de sua vida após o próprio falecimento. A leitura do romance deve levar em conta a dupla condição do protagonista: há o Brás vivo e o Brás morto. Considerando o Brás morto, entendemos que a obra tece críticas ao engendramento de Realismo que se atribui ao Machado dessa fase e, neste caso de análise, assemelha-o a Murilo Rubião.

Rogério de Almeida(2010) comenta esse capítulo como parte de análise filosófica da obra de Machado de Assis, além de constituir um momento dileto da obra para praticamente definir a autoria de *Brás Cubas* como um defunto-autor:

Relatar o próprio delírio é motivo para Brás narrador se gabar, referindo-se ao ineditismo de passar para o papel o que se passou em sua cabeça, ou melhor, na de Brás personagem. Essa duplicação Brás narrador-personagem é fundamental para a compreensão do capítulo e da obra, pois é a reflexão do primeiro, que se dá num momento secundário (depois de morto), que nutre de algum sentido a vivência do segundo, o personagem. Os dois são e não são os mesmos, pois circunscrevem-se em momentos diversos. Enquanto o personagem vive, sua ação está comprometida com a situação vivida; quando Brás narra sua história, volta-se ao passado e dá ao fato o peso, o ritmo e a reflexão que a “forma livre” de seu estilo escolhe, indiferente ao que quer que seja. (ALMEIDA,2010,p 19)

Nesse delírio, Brás Cubas, como em toda a obra *Memórias Póstumas*, narra em primeira pessoa de seu leito de morte, e na presença de Virgília e do filho dela, aquilo que seria o momento de desgarre da razão, dando ao relato o desdém que ele mereceria. Por isso mesmo, alerta o leitor sobre a pouca importância dessa passagem, considerando que não se trata de narração, já que o leitor, caso insatisfeito, deveria pular o capítulo e voltar à história da vida de Brás Cubas. O fato é que se trata de um dos mais belos trechos da obra machadiana, com reflexões notadamente filosóficas só vistas em relação à teoria do Humanitismo quando debate com o personagem – e depois livro – Quincas Borba.

O que nos interessa, no entanto, é o devaneio desse delírio, que é o que nos permite apontar a confluência com o conto de Murilo Rubião. Durante a alucinação, o protagonista primeiramente se vê transformado em *barbeiro chinês* e depois na *Suma Teológica de Santo Tomás*. E quando Brás Cubas retorna à forma humana, avista um hipopótamo que lhe acaba servindo de cavalgadura. Depois de seguirem ambos em direção à origem dos séculos, Brás Cubas acaba encontrando-se com *Pandora-Natureza* e, em seguida, desperta do delírio e vê o hipopótamo transformar-se em seu gato Sultão.

Nesse capítulo, Brás Cubas retoma o termo *verme*, ao qual consagra a obra logo nas primeiras linhas da *Dedicatória*. Estranhamente, o leitor supõe ser ele mesmo o *verme* a que Brás se refere em dupla interpretação, já que esse *verme* corrói as carnes de um defunto, mas também é *verme* o leitor que, manuseando uma obra, tira-lhe aos poucos a vivacidade

de livro virgem. Como se, ao lermos em um ato de consumo, também matássemos uma obra. O fato é que, nesse momento, *Pandora-Natureza* diz a Brás:

Sim, verme, tu vives. Não receie perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensinaste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver. (ASSIS, 1971,p. 18)

Brás Cubas, embora atônito, sabe que está sonhando e que não pode conceber a *Pandora-Natureza* como alguma coisa ruim, mas apenas como vida. No entanto, Pandora sabe que continuar a viver implica que Brás devore e seja devorado. Eis o dilema desse delírio. Ou a *Razão* contra a *Sandice*. Brás vai da forma humana do barbeiro à não-humana de uma obra, a *Suma*, e dela para essa viagem a bordo de um hipopótamo, até cair, ao fim do delírio, de cara com seu gato.

MURILO RUBIÃO: A REINVENÇÃO DO MITO DE PROTEU

Proteu era um pastor de rebanhos que fora reverenciado como profeta, porque tinha o dom da premonição. Isso atraía o interesse de muitos que queriam saber das façanhas do poderoso destino. Ele, no entanto, não gostava de contar os acontecimentos futuros. Assim, quando algum humano se aproximava, ele fugia ou, metamorfoseando-se, assumia aparências marinhas monstruosas e assustadoras. Se o homem

fosse corajoso o bastante para passar por isso, ele lhe contava a verdade. Essa reinvenção do mito de Proteu se encaixa na narrativa de muitos dos contos de Murilo Rubião. E notadamente em *Teleco, o coelhinho*.

Não apenas na questão da metamorfose humana em animais se vê o mito presente nas obras de Rubião. Também a reelaboração contínua de seus escritos e a exaustiva perseguição à clareza são uma maneira de tornar os textos menos impregnados de símbolos – essa era a busca do autor. A própria mítica de Proteu indica que Murilo Rubião usava da narrativa cíclica da mitologia, inserindo essa narrativa dentro do cotidiano. Carvalho(2016) nos esclarece em relação aos mitos que dão clareza a isso:

Geralmente inscritas numa representação clássica que insiste em permanecer numa esfera sacra, as narrativas míticas despertam variados interesses. Na realidade sabemos que a maioria das pessoas que se interessa por mitologias, quando observam atentamente os mitos, por curiosidade, para fins de pesquisas ou unicamente por leitura de fruição, o fazem principalmente sobre a interpretação dos mitologemas - narrativas míticas. Assim, são poucos aqueles que retomam a leitura dos mitos tal como eram na sua origem, isto é, quase não se conhece inteiramente a tipologia, a estrutura e a função do mito. (CARVALHO,2016, p. 5)

No caso de Murilo Rubião, o mito de Proteu serve como referência à crença de que escritores poderiam ser como profetas dos tempos modernos, como se pudessem cristalizar as

novas noções éticas, as ideologias nascentes. Por isso mesmo, a contínua refação de seus textos ou a metamorfose de personagens animais a esconderem-se da revelação indicam que revelar é morrer. Talvez também escritores como Rubião aceitassem a literatura como maldição, de poucos momentos reais de satisfação, exceto aqueles da criação e da reelaboração dos textos.

A METAMORFOSE DE *TELECO, O COELHINHO*

O conto *Teleco, o coelhinho* narra a história de um animal, inicialmente um coelho cinzento, que se metamorfoseia em diversos outros bichos supostamente pelo simples desejo de agradar ao próximo. No conto, Rubião apresenta ao leitor o personagem Teleco, um coelhinho, que, transgredindo a exclusividade da fala e da identidade humana, interage em vários planos com o narrador, o colecionador de selos que conheceu na praia.

Sem nome e sem história, o narrador-personagem conta a trajetória da vivência com Teleco, desde o encontro na praia, passando pela rotina inusitada das inúmeras metamorfoses, até o desfecho irreal e comovente. A mescla entre real e Fantástico.

A metamorfose é quase que uma obsessão em obras de Rubião. Não é diferente em *Teleco, o coelhinho* que, nas palavras de Arrigucci Júnior (1981),

Ela [a metamorfose] é vertiginosa e patética: o animalzinho vira tudo, assume até formas grotescas e terríveis,

mas só consegue cumprir o seu desejo de se tornar homem, ao se transformar, por fim, numa criança morta. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1981, p. 8)

A narrativa em *Teleco* se apresenta em 1ª pessoa, mas o narrador não é Teleco. O coelho é personagem da trama. Quem narra o conto é o moço que está na praia e vê, de repente, mas com naturalidade, um coelho a lhe pedir um cigarro. Também com naturalidade, o narrador acompanha as metamorfoses de Teleco. O que de fato são metamorfoses, à luz da ciência?

Em biologia, *metamorfose* ou *alormofia* (do grego *metamorphosis*) é uma mudança na forma e na estrutura do corpo (tecidos, órgãos), bem como um crescimento e uma diferenciação dos estados juvenis ou larvares de muitos animais, como os insetos e anfíbios (batráquios), até chegarem ao estado adulto.

Em *A Metamorfose*, de Kafka, Gregor Samsa é um caixeiro viajante que abandona suas vontades e desejos para sustentar a família e pagar a dívida dos pais. Em uma certa manhã, Gregor acorda metamorfoseado em um inseto monstruoso. Kafka descreve esse inseto como algo parecido a uma barata gigante.

Abandonar vontades e desejos já implica em transformar-se em outro, no outro visto pelos outros. De homem, Gregor transforma-se em inseto, insignificante. Por isso mesmo, deve ser destruído.

Em *Teleco*, o “ser coelho” é visto como algo bonitinho e convidativo. Um agrado ao próximo. Teleco queria agradar e por isso passava por várias mudanças.

A grande transformação é a que ocorre quando Teleco vira um homem. A *natureza-pandora*, aqui, aponta para a morte do ser humano. Já, antes, como canguru, Teleco era Antônio Barbosa, um homem que amava Teresa e que tinha hábitos horríveis. Nada carismático como Teleco, o coelhinho.

O fim do delírio de Teleco é o “ser homem”. Um bebê nascituro. Um natimorto. Um nascituro é tão somente um feto. O próprio Direito deixa dúvidas sobre ser esse feto um humano. Um natimorto pode ter sido expulso do corpo da mãe já sem vida. A criança encardida está sem dentes. Morta. Ilustrações (referimo-nos à edição presente, de 1981, de *Teleco, o coelhinho*, em que há essa imagem masculina de um bebê morto) desse momento apontariam para um bebê de gênero masculino. Um homem. Um homem morto.

O conto *Teleco, o coelhinho*, é inverossímil quanto ao discurso narrativo, mas verossímil enquanto narrativa do gênero Fantástico, como apontaremos adiante. Abordando a temática da animalização e da tentativa de humanização do coelhinho, o conto apresenta como argumento central as metamorfoses de Teleco. O percurso linear com o qual Rubião narra a história faz surgir do texto uma mensagem muito pertinente ao leitor, a de que o mundo manifesta uma brutal animalidade para com o ser humano, forçando-o a se tornar bestial em função de ser aceito na sociedade que, invariavelmente, configura-se hipócrita e desigual para com os sujeitos.

O conto apresenta uma sequência de ações que são impossíveis para a compreensão da realidade. Mas o texto é apresentado de forma lógica, que faz o leitor aceitar o irreal

como sendo real a partir das várias identidades assumidas por Teleco. O coelhinho faz parte de uma realidade absurda, mas essa realidade, quando vinculada à realidade social admissível, permite que ele passe a experimentar da sociedade tal como ela é. Dentro dessa configuração, ele se metamorfoseia para ser aceito pelos outros indivíduos que o rodeiam.

Retomando a questão mitológica, Teleco e Proteu apresentam uma aproximação identitária no que se refere ao surgimento. Ambos nascem, ou aparecem, a partir do mar. Lembremos que o moço estava na praia quando vê, do nada, o coelhinho. Ainda que guardem distantes determinadas variáveis, Teleco se mostra um sujeito carente, enquanto que Proteu, aparentemente, rejeita a convivência. Os dois sustentam a unidade identitária da origem – o mar. O outro importante atributo que relaciona Teleco a Proteu é a capacidade de metamorfose, como apontamos.

REALISMO, FANTÁSTICO, REALISMO FANTÁSTICO

Entende-se por Realismo literário um estilo de escritura que toma a realidade como princípio orientador de criação artística por meio da palavra. Nesse sentido, o Realismo pode ser percebido em texto de qualquer época, desde as primeiras manifestações da humanidade; mas, como movimento relativamente organizado, começou na segunda metade do século XIX, na França, difundindo-se por todos os países da Europa, como oposição declarada, ou não, ao sentimento romântico.

O movimento realista correspondeu à ascensão da

pequena burguesia. O pensamento filosófico que exerceu mais influência no surgimento do Realismo foi o positivismo. Ao contrário do gosto da alta burguesia, interessada no jogo vazio das formas artísticas, motivou-a uma arte voltada à solução dos problemas sociais, uma arte engajada de compromissos, que se colocava também contra o tradicionalismo romântico e procurava incorporar os descobrimentos científicos de seu tempo.

Para muitos, o Realismo representava uma alternativa ao que era visto como um isolamento, ou mesmo um elitismo da vanguarda – ponto de vista que ganhou apoio a partir da adoção do Realismo socialista como a forma oficial de arte da União Soviética.

Contudo, outras vozes insistiam em que a vanguarda possuía um papel a exercer no desenvolvimento de um Realismo moderno, adequado às condições do século XX. O Realismo não só foi moldado como uma importante escola e períodos da história da literatura. Em geral, os realistas retratavam temas e situações em contextos contemporâneos do cotidiano, e tentavam descrever sujeitos de todas as classes sociais de uma maneira similar.

Diz-se do Realismo que os autores preferem o uso da terceira pessoa narrativa. Como vimos, não é o caso da narração de *Brás Cubas*, que assume a primeira pessoa e fala de si mesmo, de suas venturas e vicissitudes. Não é o caso da maioria das obras machadianas, que, com ironia, trabalha a crítica social abordando casos como o da escravidão e da boa vida de sujeitos à margem das injustiças sociais – caso

específico de Brás Cubas. A obra é de 1881, exatamente a primeira a identificar o Realismo no Brasil. Como vimos, a visão crítica do autor está estabelecida.

Motivados pelas teorias científicas e filosóficas da época, os escritores realistas –Machado entre eles– desejavam retratar o homem e a sociedade em sua totalidade. Não bastava mostrar a face sonhadora ou idealizada da vida, como fizeram os românticos; desejaram mostrar a face nunca antes revelada: a do cotidiano massacrante, do amor adúltero, da falsidade e do egoísmo humano, da impotência do homem comum diante dos poderosos.

Uma característica do romance realista é o seu poder de crítica, adotando uma objetividade que faltou ao romantismo. Grandes escritores realistas descrevem o que está errado de forma natural, ou por meio de histórias. Se um autor desejasse criticar a postura de alguma entidade, não escreveria um soneto para tanto, porém escreveria histórias que a envolvessem, de forma a inserir nelas o que eles julgam ser essa entidade e como as pessoas reagem a ela.

Já o *Fantástico*, na definição de Todorov (2007), centra-se na hesitação que o leitor sente frente à natureza de um acontecimento ficcional. Não se pode decidir, durante a narrativa, se o acontecimento é de natureza sobrenatural ou se trata de uma ilusão ou alucinação do personagem:

Num mundo que é exatamente o nosso, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. [...] ou se trata de uma

ilusão, [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu [...]. O Fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o Fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O Fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TOROROV, 1975, pp. 30-31)

O Fantástico dura o tempo de hesitação entre o real e o sobrenatural. Ao final de uma narrativa, caso a personagem se decida por uma saída que explique os fenômenos de modo a preservar as *leis da realidade*, a obra se liga, segundo Todorov (1975), ao *estranho*, e não mais ao Fantástico. Se os fenômenos ocorridos na narrativa puderem ser explicados pela admissão de novas leis da natureza, a obra encontra-se no gênero *maravilhoso*.

Na América Latina, uma corrente chamada RealismoMágico ou RealismoFantástico surgiu em meados do século XX, como um modelo Fantástico latino-americano que apresenta diferenças em relação à corrente fantástica europeia. Irlemar Chiampi é referência nessa teoria. Diz ela que

O Fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis- tanto no âmbito do mítico - se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual,

cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O Fantástico “faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel” (CHIAMPI, 1980, p. 56).

Alguns elementos fazem parte da normalidade para as personagens, tornando *reai*situações que, diante das leis tais como as conhecemos, seriam consideradas situações sobrenaturais.

Interessante observar que, muitas vezes, esses *ismos* confluem; assim, Realismo, Realismo Fantástico e mesmo o Fantástico podem, como já apontamos, sincronicamente, levar a estudos autores díspares em seus momentos históricos, caso de Machado de Assis e Murilo Rubião.

Até o início do século XX, a literatura brasileira não havia apresentado importantes obras fantásticas. O florescimento do gênero Fantástico ocorreu por volta dos anos 40. Vimos que Machado de Assis já havia utilizado elementos sobrenaturais em uma de suas obras do século XIX: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, aqui analisada, assim como Aluísio Azevedo. Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Raul Bopp e Guimarães Rosa, no século XX, também os empregaram em algumas narrativas. O uso do Fantástico de uma forma mais elaborada, porém, ocorreu no conto.

Murilo Rubião é considerado seu precursor com a publicação em 1947 do livro *O Ex-Mágico*. Essa obra saiu um ano depois de *Sagarana*, de Rosa, ambos editados pela Editora Universal, à época.

Para Todorov, a “hesitação é a primeira condição do Fantástico”, mas é primordial que o texto obrigue o leitor a

“considerar o mundo dos personagens” como um mundo pertencente a ele; aceitar as personagens “como criaturas vivas” para que assim possa “hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 1975, p. 37-39).

CONFLUÊNCIAS À GUIA DE CONCLUSÕES

Sem dúvida, a posição de poética sincrônica é o que nos remete a análises que poderiam soar, historicamente falando, díspares. Nesse sentido, repetimos, foi possível uma leitura honesta de dois grandes escritores e de obras pilares na literatura brasileira. Machado, com suas *Memórias*, é marco inicial do movimento Realismo. Murilo, com seus contos, é marcante no que se reconhece como literatura fantástica.

Embora, aqui, por comparação, tenhamos optado por *Teleco, o coelhinho*, em função dos delírios de morte a que se submetem os personagens, vimos que as obras possuem elementos confluentes. Alguns deles foram apontados ao longo do artigo; outros seguem em complemento neste espaço.

A questão da metamorfose, claríssima em *Teleco*, encontra-se no capítulo *O delírio*, de as *Memórias*. Teleco surge coelho e assume inúmeras formas de animais ao longo do conto. Diz o narrador: “descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo” (RUBIÃO, 1981, p 22). Toda a teoria e a crítica da literatura trabalham a metamorfose nesse sentido, e Rubião, em *Teleco*, encarna essa concepção.

Machado, em *O delírio*, também mostrará metamorfoses em número menor e não necessariamente relacionadas a animais, pois o protagonista se transforma em um barbeiro e em coisa – não qualquer coisa, mas a *Suma*. Teria Brás Cubas nessas metamorfoses também ele o desejo de agradar ao próximo? Como barbeiro chinês, recebia beliscões de um mandarim; afinal, pagava-se o feio hábito do maltrato em seus serviços na infância e adolescência.

A suntuosa edição da *Suma* realizava nele o desejo da sabedoria que pouco tivera, ele que era obrigado a cumprir deveres escolares. E mais: dava a Virgília ali e à vigília em seu leito de morte o descruzar de suas mãos sobre o corpo como o fecho da obra imaginada. Essa ação ampliava-lhe momentos de vida, enfim. Cremos que as alucinações, pois que eram alucinações, bem poderiam mostrar-se como metamorfoses, mudanças de dentro de Cubas, mudanças que talvez ele desejasse e, uma vez morto, pôde realizar. Se não se metamorfoseou em hipopótamo, como Teleco, a presença desse animal a carregar Cubas quase que faz deles dois um só a passear pelos séculos, ele de olhos fechados no outro. E um hipopótamo que voava e que ao rés do chão era não qualquer outro do mundo real – mundo de um morto, lembremos –, mas simplesmente o gato Sultão, o animal das sete vidas. E a surpresa dele, e talvez também nossa, diante desse encontro com natureza-pandora a considerá-lo verme, ele que aos outros chamara vermes.

Se, ao Fantástico, a ciência não dá fé, eis em *O delírio* o espetáculo de o passar dos tempos que, segundo Cubas,

“tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a Ciência, porque a Ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos”(ASSIS,1971,pp 18-19). Nem a ciência preconizada pelo Realismo literário da época, nem a imaginação já ultrapassada pelos ultrarromânticos do início do século XIX.

A humanidade em declínio é registrada tanto por Cubas, um homem da metade do século XIX, como por Teleco, na metade do século XX. Cem anos separam os dois, cem anos unem-nos na exasperada solidão humana que faz desejarmos ardentemente o amor do outro, nem que para isso sejamos levados ao extremo, a morte como humanos, ou a morte por sermos humanos. Cubas dá-se conta de que viveu um delírio; Teleco, não. Mas o moço humano que assiste às transformações, sim, ele vê o delírio do coelhinho.

“O Fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV,1975, p.31). Ora, no Fantástico, as personagens sob o ponto de vista do narrador estão sempre oscilando entre uma explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais –que as insere, dessa forma, na ordem convencional da natureza – e a admissão da existência de fenômenos que escapam aos pressupostos científicos, racionais e empíricos que organizam o conhecimento burguês da realidade.

Assim, oscila Cubas entre entender que está sob delírio – um entendimento que vem depois, quando já morto. E eis

o leitor diante do absoluto hesitar: como um morto narra? A mesma hesitação poderia assomar-lhe a alma ao ver a angústia de Teleco. De um coelho? Ambos os textos partem de um real, cotidiano: um homem à beira da morte; um homem à beira da praia. Ambos espreitam o declínio da humanidade. O Fantástico trabalha com as metamorfoses humanas, com a morte do humano. Eis o que fere nessas narrativas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério. O Delírio de Brás Cubas: síntese do pensamento filosófico machadiano. *Revista Machado de Assis em linha*, ano 3, número 6, dezembro 2010. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero06/num06artigo02.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2016.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo*. Prefácio a *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Editora Ática, 1981, p 8.

ASSIS, Machado. O Delírio. In: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Saraiva, 1971, pp 16-20.

BAPTISTA, Abel José Barros. O romanesco extravagante sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: GUIDIN, Márcia Lúcia et al (org). *Machado de Assis. Ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora da Unesp. 2008, p. 17.

CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp 205-223.

CARVALHO, Aldenora Márcia C. Pinheiro. *Proteu e Teleco*,

o coelhinho: relações identitárias entre o mito e o conto Fantástico. Disponível em:<http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/36aa98ae1b2f7547836368d-98c3e0aeb_229_60_.pdf>. Acesso em: 08 set. 2016.

CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva:1980.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/d, pp 118-162.

RUBIÃO, Murilo. Teleco, o coelhinho. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981, pp. 21-27.

SÁ, Maria da Piedade Moreira de. *A um bruxo, com amor: a alquimia das palavras*. Disponível em:<<http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/19714/a-um-bruxo.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2016.

SCHWARTZ, Jorge (org). *Murilo Rubião: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.