

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
ILEEL – INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

AS INTERTEXTUALIDADES BÍBLICAS E O REALISMO MÁGICO NOS CONTOS
DE MURILO RUBIÃO

Miriany Mariana Rezende

Uberlândia
Janeiro/2024

MIRIANY MARIANA REZENDE

As intertextualidades bíblicas e o Realismo Mágico nos contos de Murilo Rubião

Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa I - Literatura, teoria e crítica.

Orientador: Prof^a Dr^a Fernanda Aquino Sylvestre

Uberlândia
Janeiro/2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R467i
2024 Rezende, Miriany Mariana, 1998-
As intertextualidades bíblicas e o realismo mágico nos contos de
Murilo Rubião [recurso eletrônico] / Miriany Mariana Rezende. - 2024.

Orientadora: Fernanda Aquino Sylvestre.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.5026>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Sylvestre, Fernanda Aquino, 1973-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

André Carlos Francisco
Bibliotecário Documentalista - CRB-6/3408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	19 de fevereiro de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:15
Matrícula do Discente:	12112TLT014				
Nome do Discente:	Miriany Mariana Rezende				
Título do Trabalho:	As intertextualidades bíblicas e o Realismo Mágico nos contos de Murilo Rubião				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Vertentes do insólito ficcional: o maravilhoso, o gótico, a fantasia e a ficção científica em obras de autores contemporâneos da literatura de língua inglesa				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Fernanda Aquino Sylvestre da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata; Deolinda de Jesus Freire da Universidade Federal do Triângulo Mineiro / UFTM; Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Fernanda Sylvestre, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/02/2024, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/02/2024, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Deolinda de Jesus Freire, Usuário Externo**, em 19/02/2024, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Miriany Mariana Rezende, Usuário Externo**, em 19/02/2024, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5191646** e o código CRC **2BEE3C4A**.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a Deus pela dádiva da vida e por me propiciar esses anos no mestrado em que eu cresci e me desenvolvi como pessoa e como profissional. Graças ao amor que nos une desenvolvi o gosto pela Bíblia Sagrada, o que fez com que a escrita desta dissertação se tornasse momentos de júbilo. Também agradeço aos meus pais que se empenharam em me conscientizar sobre a importância dos estudos e sempre lutaram para que eu pudesse me dedicar a minha profissionalização. Tenho orgulho de dizer que graças a eles hoje sou a primeira pessoa a se formar em minha família.

Sou grata à minha avó Ismênia Antônio Guimarães (*in memoriam*), que, mesmo quando eu era criança, transmitiu-me o amor pela literatura. Ela, que mal frequentara a escola e que aprendeu a ser leitora sozinha, foi a maior incentivadora para que hoje eu escolhesse a minha linha de estudos.

Quero agradecer a todos os meus professores que me acompanharam até o momento, desde os meus primeiros anos da pré-escola. Todos foram de fundamental importância, e hoje exercendo essa profissão, eu compreendo a enorme dedicação e afeto necessários para lidar com os alunos. Em especial, agradeço a minha professora da graduação Dra. Deolinda de Jesus Freire que me fez apaixonar ainda mais pela literatura e me ensinou a escrever trabalhos acadêmicos de forma que nunca mais vou esquecer. Particularmente, agradeço também a minha professora e orientadora Dra. Fernanda Aquino Sylvestre que me estimulou em vários momentos a seguir com o meu trabalho, sempre acreditou em mim e me auxiliou nos momentos em que precisava.

Por fim, expresso minha gratidão pela oportunidade de estar continuamente envolvida em instituições públicas, desde o Ensino Fundamental e Médio até minha graduação na UFTM e, agora, na conclusão do meu mestrado na UFU. Sempre contei com profissionais excepcionais ao meu redor, proporcionando-me um ensino de qualidade.

*Pois a sabedoria é mais preciosa do que rubis; nada do que vocês possam
desejar compara-se a ela. –*

Provérbios 8:11

RESUMO

Esta dissertação é um trabalho de análise e pesquisa sobre as intertextualidades bíblicas presentes nos contos de Murilo Rubião. O autor foi um contista mineiro nascido em 1916 que teve ao todo trinta e três contos publicados ao longo de sua vida em diferentes coleções de contos. Dentre eles, elegemos aqueles em que é mais evidente o uso do objeto de análise, ou seja, as intertextualidades bíblicas, são eles: “O pirotécnico Zacarias”, “O edifício”, “O lodo”, “Marina, a intangível” e “Botão-de-rosa”. As narrativas do escritor mineiro têm algo em comum; todas iniciam-se com uma epígrafe cristã, na grande maioria delas trata-se de um trecho bíblico. Para estudá-las, utilizamos como referência **A poética do Uroboro** de Jorge Schwartz (1981). Na obra, o autor destaca a "refuncionalização" das epígrafes, que trazem tanto uma referência ao passado quanto uma projeção para o presente da narrativa. Toda a obra de Rubião é marcada por uma mescla de realidade com fantasia, algo denominado Realismo Mágico por autores como William Spindler (1993), Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010). Neste trabalho, analisamos como o Realismo Mágico se manifesta nos contos de Rubião que compõem o *corpus* da pesquisa, tendo como base a tese de Spindler (1993) que divide este estilo literário em metafísico, antropológico e ontológico. Além disso, o trabalho apresenta como fundamentação teórica para a análise da Bíblia como literatura as obras **Código dos Códigos**, de Northrop Frye; **Guia Literário da Bíblia**, de Robert Alter e Frank Kermode. Esses autores consideram a Bíblia como parte fundamental da literatura ocidental, influenciadora de diversas obras literárias religiosas ou seculares. Também utilizamos o livro **Figura**, de Erich Auerbach, em que o autor explora a noção de interpretação figural entre o Antigo e o Novo Testamento, aplicando sua teoria nas obras de Rubião. Além disso, Laurent Jenny (1979) é mencionado para elucidar o conceito de intertextualidade na literatura. Por fim, o estudo busca analisar as intertextualidades bíblicas na obra de Murilo Rubião, explorando não apenas as epígrafes, mas principalmente as referências bíblicas intrínsecas que se dispõem ao longo das narrativas. Desta forma, o trabalho contribui para o reconhecimento da influência da Bíblia na literatura brasileira e para uma compreensão mais aprofundada da obra de Rubião.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião; Intertextualidades bíblicas; Realismo Mágico; Bíblia.

RESUMEN

Esta disertación es un trabajo de análisis e investigación sobre las intertextualidades bíblicas presentes en los cuentos de Murilo Rubião. El autor fue un cuentista nacido en Minas Gerais en 1916 que tuvo un total de treinta y tres cuentos publicados a lo largo de su vida en diferentes colecciones de cuentos. Entre ellas, hemos elegido aquellas en las que el uso del objeto de análisis es más evidente, es decir, las intertextualidades bíblicas, son: “O pirotécnico Zacarias”, “O edifício”, “O lodo”, “Marina, a intangível” y “Botão-de-rosa”. Las narraciones del escritor de Minas Gerais tienen algo en común; todas comienzan con un epígrafe cristiano, y la gran mayoría de ellos son un pasaje bíblico. Para analizarlos, se utiliza como referencia **A poética do Uroboro** (1981) de Jorge Schwartz. En la obra, el autor destaca la "refuncionalización" de los epígrafes, que aportan tanto una referencia al pasado como una proyección al presente de la narración. Toda la obra de Rubião en su totalidad está marcada por una mezcla de realidad con fantasía, algo llamado Realismo Mágico por autores como William Spindler (1993) y Antonio R. Esteves y Erídice Figueiredo (2010). En este trabajo analizamos cómo el Realismo Mágico se manifiesta en los cuentos de Rubião que componen el *corpus* de la investigación, a partir de la tesis de Spindler (1993) que divide ese estilo literario en metafísico, antropológico y ontológico. Además, el trabajo presenta como fundamentación teórica para el análisis de la Biblia como literatura; **O código dos Códigos** de Northrop Frye, la **Guia Literário da Bíblia** de Robert Alter y Frank Kermode. Estos autores consideran que la Biblia es una parte fundamental de la literatura occidental, influyendo en diversas obras literarias religiosas o seculares. También utilizamos el libro **Figura** de Erich Auerbach en el que el autor explora la noción de interpretación figural entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, aplicando su teoría a las obras de Rubião. Además, se menciona a Laurent Jenny (1979) para dilucidar el concepto de intertextualidad en la literatura. Finalmente, el estudio busca analizar las intertextualidades bíblicas en la obra de Murilo Rubião, explorando no solo los epígrafes, sino principalmente las referencias bíblicas intrínsecas que se disponen a lo largo de las narraciones. De esta manera, la obra contribuye al reconocimiento de la influencia de la Biblia en la literatura brasileña y a una comprensión más profunda de la obra de Murilo Rubião.

PALABRAS CLAVE: Murilo Rubião; Intertextualidades bíblicas; Realismo Mágico; Biblia.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. A INTERTEXTUALIDADE	16
3. O REALISMO MÁGICO	20
4. A BÍBLIA COMO LITERATURA	27
5. BREVES REFERÊNCIAS E MENÇÕES A BÍBLIA	37
6. ANÁLISES DOS CONTOS ESCOLHIDOS	43
6.1 “O PIROTÉCNICO ZACARIAS”.....	43
6.1.2 A narrativa.....	44
6.1.3 ZACARIAS: UMA REFERÊNCIA DE CRISTO?.....	48
6.2 “O EDIFÍCIO”.....	51
6.2.1 “O EDIFÍCIO”: UMA REFERÊNCIA À TORRE DE BABEL?.....	54
6.3 “O LODO”.....	57
6.3.1 A epístola.....	57
6.3.2 A narrativa.....	58
6.4 “MARINA, A INTANGÍVEL”.....	67
6.4.1 A POESIA BÍBLICA E A CRIAÇÃO POÉTICA EM “MARINA, A INTANGÍVEL”	72
6.4 “BOTÃO-DE-ROSA”.....	78
6.5.1 A epístola.....	78
6.5.2 A narrativa.....	80
7. CONCLUSÃO	88
REFERÊNCIAS	94

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo geral o estudo da presença da intertextualidade bíblica nos contos de Murilo Rubião. Para tanto, após investigarmos dentre os seus trinta e três contos, elegemos aqueles que de forma mais ampla possuem o objeto de análise escolhido, ou seja, a intertextualidade bíblica. Os contos escolhidos são: “O pirotécnico Zacarias”, “O edifício”, “O lodo”, “Marina, a intangível” e “Botão-de-rosa”, sendo o último indicado na obra de Schwartz como um dos contos que trazem uma personagem que representa a figuração de Cristo (SCHWARTZ, 1981).

Murilo Rubião, contista mineiro nascido em 1º de junho de 1916, tem ao todo trinta e três narrativas que foram publicadas separadamente em livros de coleções de contos, são eles: **O ex-mágico** (1947), **A estrela vermelha** (1953), **Os dragões e outros contos** (1965), **O pirotécnico Zacarias** (1974), **O convidado** (1974), e por último, **A casa do girassol vermelho** (1978). Rubião, não apenas envolveu-se com a literatura, como também se formou na faculdade de direito da Universidade de Minas Gerais, atualmente denominada UFMG. Apesar disso, seguiu carreira na área de jornalismo – trabalhando na Folha de Minas Gerais e na revista Belo Horizonte – e no serviço público, até mesmo sendo chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek entre 1956 e 1960. Desde a infância teve contato com a literatura por meio de seu avô, que escreveu um livro de memórias, e de seu pai, poeta e membro da Academia Mineira de Letras. Inclusive, foi na biblioteca do pai que obteve seus primeiros contatos com a Bíblia e com clássicos literários (Andrade, 2010). Lutou por muito tempo contra o câncer, porém, foi vencido pela doença veio e faleceu em 1991 em Belo Horizonte – MG, aos 75 anos de idade. Apesar de apreciado entre críticos e estudiosos e de sua obra ter sido publicada em línguas como inglês, alemão, tcheco e espanhol, Murilo Rubião não é um autor muito conhecido entre leitores brasileiros fora da academia. Um dos motivos de tê-lo escolhido como escritor a ser estudado é justamente o fato de sua obra merecer ser mais reconhecida por nós brasileiros e estudada nas escolas e em cursos da área de Letras.

O ex-mágico foi o primeiro livro publicado por Murilo Rubião, nele estão contidos quinze contos distribuídos em cinco partes, sendo que cada narrativa e

divisão inicia-se com uma epígrafe. Jorge Schwartz (1981) destaca que existe, na leitura separada das epígrafes introdutórias de cada uma das cinco partes, um caráter circular. Isso porque, na primeira seção de contos, Rubião começa citando o versículo do **Gênesis** em que o Criador sela com o homem uma aliança de paz e, principalmente, de esperança representada pelo arco-íris, e termina, na sua quinta e última epígrafe, referenciando a passagem bíblica de Noé. Sendo assim, pelo caráter circular de seus contos, Rubião é reconhecido como Uroboro, o símbolo místico da serpente que abocanha a própria cauda, simbolizando o processo da vida de sempre voltar ao seu início.

O próprio escritor fala sobre esta característica circular de sua obra em uma entrevista que concedeu a Elizabeth Love para a revista **Escrita** ao ser questionado sobre o seu interesse pela morte se basear ou não em alguma filosofia ou religião:

A base naturalmente é a religião católica, uma religião que mais tarde não me convenceu. O catolicismo está muito mais ligado à morte do que à vida, e transforma mesmo a vida em morte. Daí eu ter partido não para a eternidade que me ensinaram, mas para a eternidade já na própria vida. Desse modo a vida seria apenas uma coisa circular que não chegaria nunca àquela eternidade. (Rubião, 1979)

Ao ler Murilo Rubião, nota-se em sua escrita pouco comum uma mescla entre a realidade e o absurdo, como por exemplo, no conto “O Pirotécnico Zacarias”, em que o personagem principal afirma estar vivo ao mesmo tempo em que diz ter morrido: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (Rubião, 2010, p. 14). A verdade de sua vida ou morte durante todo o conto é uma grande incógnita.

A confusão entre a realidade e a fantasia, apesar de ser bastante recorrente na literatura hispano-americana, no campo do Realismo Mágico, que tem como principal característica essa dubiedade entre o real e o irreal, não é tão comum na literatura brasileira. Isso ocorre pelo fato de que este estilo literário foi mais aceito e praticado em países hispano-americanos, na voz de escritores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Isabel Allende, alguns dos principais nomes desse estilo literário. Sendo assim, umas das justificativas para o desenvolvimento do trabalho é,

justamente, contribuir para os estudos e o reconhecimento do Realismo Mágico brasileiro, que, apesar de não muito discutido, faz parte de nossa literatura.

Para entendermos a obra de Rubião, é necessário que compreendamos o Realismo Mágico, já que os contos do escritor são considerados pela crítica como pertencentes a essa vertente do Fantástico. Todavia, tal vertente foi tratada como totalmente atípica para sua época (em meados do século XX), o que levava muitos críticos e estudiosos a não a entenderem e por isso a ignorarem. Isso gerou certos questionamentos sobre o conceito em questão: como identificá-lo, quais suas características e como separá-lo das outras vertentes do fantástico. Essas eram algumas das muitas perguntas que críticos e leitores se fizeram quando do surgimento do Realismo Mágico.

Em “Magic Realism: a Typology” (1993), Spindler disserta sobre uma literatura que se concentrou na América Latina em meados do século XX e tem como principais autores Gabriel Garcia Márquez, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Isabel Allende, entre outros escritores. Inicialmente, foi denominada como Realismo Mágico ao ser associada à pesquisa “Pós expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente”, pertencente ao crítico alemão Franz Roh. Posteriormente, o escritor Alejo Carpentier contribuiu para o entendimento deste novo conceito ao criar o termo Real Maravilhoso em uma publicação que viria a ser o prólogo do romance **El Reino de Este Mundo** (1949). Nela, o conceito de Real Maravilhoso está associado não à literatura, mas à realidade maravilhosa da América que o escritor veio a compreender ao fazer uma longa viagem ao Haiti, a fim de pesquisar sobre as histórias mirabolantes da revolução dos escravos que aconteceu a partir de 1791, tendo como principal herói o fantástico Mackandal.

A partir de então, o termo Realismo Mágico englobou não apenas o conceito do Real Maravilhoso, como também a ideia mais antiga associada à pintura expressionista alemã. Portanto, para contribuir com a organização e associação deste tipo de literatura, Spindler formulou três categorias distintas e complementares de Realismo Mágico: o metafísico, o antropológico e o ontológico.

O metafísico está associado ao primeiro conceito, ligado à pintura expressionista alemã, porém se adequa também à literatura e baseia-se em narrativas que trazem um efeito de irrealidade, porém não dialogam com o sobrenatural, ou seja,

trata-se da realidade sendo abordada de forma não natural. Já o conceito antropológico, está totalmente ligado à ideia de Carpentier do Real Maravilhoso por se tratar de narrativas que geralmente têm duas vozes: a racional e a mágica, esta última associa-se a mitos e crenças culturais, também chamado de “inconsciente coletivo”. Sendo assim, o Realismo Mágico antropológico relaciona-se à crença no sobrenatural de uma determinada cultura.

E por último, a noção de Realismo Mágico ontológico que, em oposição ao antropológico, não está associado a nenhuma crença ou cultura, entretanto ocorre pelo sobrenatural ser apresentado de forma realista, como se não contradissesse a lógica. Aqui o narrador e, por vezes, os personagens não estão intrigados com o sobrenatural, dado que agem como se a magia fosse algo corriqueiro e natural, ou seja, não há espaço para dúvidas. Um grande exemplo deste estilo de escrita é **A Metamorfose** (1997) de Kafka em que o personagem principal da narrativa, em certo dia, acorda metamorfoseado em um grande inseto e não há explicação para o ocorrido, apenas a sua aceitação.

Ao lermos os contos de Murilo Rubião, salta-nos aos olhos primeira o texto bíblico, já que o escritor sempre começa suas narrativas com uma epígrafe judaico-cristã. No entanto, as intertextualidades bíblicas não se findam no início da leitura, elas perpassam toda a narrativa repleta de referências e simbologias deste texto sagrado. Neste trabalho nos propomos a analisar as referências da Bíblia que permeiam especificamente a narrativa, dando pouca ênfase às epístolas introdutórias, já que Jorge Schwartz, em sua obra **Murilo Rubião: a poética do Uroboro**, desenvolve o estudo destas epígrafes de forma efetiva.

Tais simbologias judaico-cristã podem ser percebidas, por exemplo, no conto “O edifício” em que a construção fantástica de um prédio interminável marca a consolidação de uma grande referência da Bíblia, a Torre de Babel, construção narrada no Velho Testamento. A narração bíblica sobre a Torre de Babel compõe o livro de **Gênesis**, capítulo 11, versículo 1 ao 9. Nessas passagens, é narrada a história de um povo que, ao chegar em uma planície na terra de Sinar, decide construir uma torre que alcançasse o céu com o objetivo de obter fama e de não precisar mais se espalhar pela terra, ou seja, residir juntos em um mesmo edifício. Vendo isso, Deus resolveu agir contra a construção, pois concluiu que nada mais os impediria de fazer

o que quisessem, já que tinham os mesmos objetivos e falavam o mesmo idioma. Por essa razão, o Criador lhes confundiu com línguas diferentes para que não pudessem falar entre si, e, assim, a obra foi interrompida e aquele povo se dispersou pela terra.

Com uma temática parecida, em “O Edifício”, há a construção de um prédio que prometia ser “o maior arranha-céu de que se tinha notícia” (Rubião, 2010, p.60). O narrador inicia o conto explicando que depois de mais de cem anos para edificar as fundações do prédio foi necessário contratar uma nova equipe para a estruturação dos andares. João Gaspar foi o engenheiro chefe chamado ao cargo e, apesar de recém-formado, orgulhoso de si, aceitou a proposta. Depois de anos de dedicação à construção, os trabalhadores chegaram no octingentésimo andar, momento em que, em uma festa de comemoração ao feito, houve uma grande briga que resultou na hospitalização de João Gaspar. Depois de um período de descanso, o engenheiro voltou à obra e tudo caminhou bem até o dia em que resolveu visitar seus superiores. Chegando no grande Conselho, lugar em que seus superiores trabalhavam, depara-se com a extinção dele. Sem plano diretor ou novas ordens, João Gaspar decidiu que seria necessária uma paralização da construção, que foi transmitida e explicada aos operários, porém, para surpresa do leitor e do próprio engenheiro, não foi obedecida. Os obreiros continuaram com a construção, apesar de todos os discursos contrários de João Gaspar, que lhes advertia sobre o absurdo de construir um arranha-céu ilimitado. Ao final da narrativa, há a chegada de novos trabalhadores não remunerados que ingressaram na obra para ajudá-los na edificação. Averigua-se, portanto, que na obra de Rubião há uma grande intertextualidade com a Bíblia que transpassa a epístola introdutória e permeia toda a narrativa.

A partir do exposto, nossa base teórica com o livro **Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura**, do canadense Northrop Frye, foi publicado pela primeira vez em 1981, o escritor argumenta que a Bíblia é um código cultural que está presente não apenas em textos religiosos, mas também em muitas obras literárias que não se enquadram a uma ordem religiosa.

Frye divide o livro em várias partes, cada uma explorando um aspecto diferente da relação entre a Bíblia e a literatura. Examina temas, imagens e arquétipos recorrentes que se originam da Bíblia e aparecem em uma variedade de literaturas. O autor também discute como os escritores, mesmo aqueles sem afiliação religiosa

direta, continuam a ser influenciados pela narrativa, pelos personagens e pela linguagem da Bíblia.

Além disso, ao longo do livro, Frye fornece análises detalhadas de passagens bíblicas específicas e suas correspondências na literatura. Ele destaca como vários escritores usaram e transformaram elementos bíblicos para criar obras significativas. Desta forma, **Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura** fornece uma perspectiva abrangente sobre a interação entre as Escrituras Sagradas e a literatura, enfatizando a importância duradoura da Bíblia para a expressão artística ao longo da história ocidental.

Também empregamos como embasamento teórico o **Guia Literário da Bíblia** (1997) dos organizadores Robert Alter e Frank Kermode. Trata-se de uma extensa obra cujo objetivo é a análise da Bíblia não sobre o ponto de vista religioso e sim teórico literário. O livro é importantíssimo para estudos acadêmicos que tratam da relação da Bíblia com a literatura, além daqueles que estudam a influência dessas narrações em textos literários, já que há diversas leituras que são permeadas pela narração bíblica, como é o caso no Brasil de escritores como Machado de Assis e o próprio Murilo Rubião.

Para Alter e Kermode, há em nossa época um descaso com a Bíblia sob o ponto de vista teórico, o que gerou uma lacuna entre o texto religioso e a literatura. Portanto, pode-se afirmar que muitas referências bíblicas em textos literários não são devidamente estudadas e compreendidas. Este descaso resulta em uma grande perda, já que há uma vasta influência judaico-cristã sob a cultura do atual século, nas palavras dos autores:

Com isso não queremos dizer simplesmente que a Bíblia seja, talvez, a mais importante fonte isolada de toda a literatura. É certamente o que sucede e um crescente descaso pela Bíblia em nossa época secularizada abriu um hiato entre ela e a nossa literatura em geral, uma lacuna de ignorância que deve, em certa medida, adular esta última. (Alter e Kermode, 1997, p. 13).

Ademais, o livro é dividido em três grandes partes “O Antigo Testamento”, “O Novo Testamento” e “Ensaio Gerais” e há vários ensaios em cada uma destas partes, como de Gênesis, Êxodo, Levítico e na segunda parte ensaios sobre os Evangelhos, o livro de Atos, As Epístolas Paulinas, dentre outros.

Para complementarmos a base teórica sobre as intertextualidades bíblicas, utilizaremos a obra **Figura** de Erich Auerbach, nela o autor discorre sobre os vários significados que deram ao longo do tempo para a palavra figura, além da noção de interpretação figural presente nas profecias de Padres da igreja católica, a interpretação figural parte de um acontecimento histórico que remete e significa outra ocorrência histórica, ambos se completando. Podemos encontrar o uso da interpretação figural a partir de um viés cristão em que se analisa os eventos do Velho Testamento como sendo uma prefiguração do Novo, portanto, o primeiro remete ao segundo que assim o preenche. Dessa maneira, as figurações presentes nos relatos bíblicos do Velho Testamento remetem (como uma profecia) à vinda do Salvador, que, por sua vez, se cumpriu no Novo Testamento.

Além disso, para o desenvolvimento do trabalho no que tange à fortuna crítica, adotamos a já citada e importantíssima obra **A poética do Uroboro** de Jorge Schwartz. Neste livro, fundamental para pesquisadores da literatura de Murilo Rubião, Schwartz considera que há significações nas epígrafes presentes nas narrativas, pois, para o crítico, quando elas são retiradas de seus textos de origem e aplicadas ao conto sofrem o que ele chama de “refuncionalização”. As epígrafes trazem ao texto uma dupla função, primeiro remetem ao passado (do texto do qual foram retiradas) para na sequência se afirmar “no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele.” (Schwartz, 1981, p.4). Portanto, as epígrafes, ao mesmo tempo em que apontam para a memória e o passado bíblico, anunciam a enunciação da narrativa em que são de forma contemporânea lembradas.

Schwartz também evidencia a construção constante que os contos têm com o texto cristão, ele indica que essa analogia não está apenas nas epígrafes bíblicas, mas também em vários contos “cuja narrativa aparece filtrada pelo pensamento cristão” (Schwartz, 1981, p.75). Como exemplo, o crítico menciona duas narrativas que possuem personagens que representam uma figuração de Cristo: “A Lua” e “Botão-de-rosa”. Em “A Lua”, a escuridão estava presente em todo o cenário do conto até o momento em que o personagem Cris foi assassinado e de dentro dele saiu uma grande lua que iluminou todo o ambiente, apresentando, dessa forma, uma analogia com Cristo: “De novo, Jesus lhes falava: ‘Eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andará nas trevas, mas terá a luz da vida’.” (Bíblia de Jerusalém, 2002, João

8:12). Em “Botão-de-rosa”, o personagem central é traído por um de seus doze “companheiros de guitarra”, assim como Jesus foi traído por um dos seus doze discípulos.

Por fim, para compreendermos o conceito de intertextualidade, utilizaremos a uma “Estratégia da Forma”, de Laurent Jenny (1979), que aborda a intertextualidade na literatura, explorando a influência de textos passados em uma obra. Jenny destaca a visão de Julia Kristeva sobre a intertextualidade, em que todos os textos são vistos como um mosaico de citações interligadas. Utilizamos o conto “A Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, para exemplificarmos esta ideia, já que o conto narra a história de uma biblioteca infinita com livros únicos, porém interligados. Jenny destaca a complexidade da intertextualidade, conforme definida por Kristeva, e explora como ela se manifesta na literatura, transformando e absorvendo outros textos. Além disso, o autor diferencia a intertextualidade de simples menções e destaca sua capacidade de quebrar a linearidade na leitura, introduzindo novos modos de interpretação. Ele também enfatiza que a intertextualidade vai além do significado das palavras, referindo-se a sentidos preexistentes. Essas teorias são essenciais para a análise das intertextualidades bíblicas nos contos de Murilo Rubião.

Escolhemos a tradução da Bíblia de Jerusalém por, primeiramente, ser uma das mais renomadas, respeitadas e utilizadas entre os estudiosos da Bíblia, além de ser caracterizada por uma linguagem clara, precisa e de fácil compreensão, isso faz com que essa tradução seja uma excelente opção para quem busca um material de estudo.

Ademais, a tradução da Bíblia de Jerusalém foi realizada por uma equipe de especialistas em hebraico, aramaico e grego. Eles usaram como base alguns textos bíblicos antigos, incluindo o Códice de Alepo do Antigo Testamento e o Códice Sinaítico do Novo Testamento. A Bíblia de Jerusalém foi publicada pela primeira vez em francês em 1956 e rapidamente se tornou uma referência na área dos estudos bíblicos. A partir da década de 1960, outras edições foram lançadas em diversos idiomas, incluindo o inglês, o italiano e o espanhol. A primeira versão brasileira foi publicada em 1981. Atualmente, a Bíblia de Jerusalém é considerada uma das mais

importantes e influentes traduções bíblicas do século XX. (École Biblique Et Archéologique, 2023)

2. A INTERTEXTUALIDADE

Em “A estratégia da Forma”, de Laurent Jenny (1979), o autor aborda as relações entre a literatura e sua forma, ou seja, todos os elementos textuais utilizados pelo escritor para que se tenha uma experiência única de leitura e para transmitir determinados significados. Para isto, na obra de Jenny é analisado uma importante estratégia literária: a intertextualidade. Para explicar este conceito, ela refere-se a diversos teóricos relevantes, como é o caso de Julia Kristeva, a responsável pela invenção deste termo. Segundo Jenny, dentro da ótica de Kristeva todos os textos existentes são construídos como sendo um mosaico de diversas citações, há uma transformação e absorção constante de um texto em outro. Portanto, de alguma forma todos os textos estão interligados, e esta conexão é o que Kristeva nomeia como intertextualidade. Percebe-se esta noção de interrelação entre textos em um importante conto do escritor argentino Jorge Luis Borges que faz parte do livro **Ficciones**, de 1944: “A Biblioteca de Babel”. O conto descreve uma biblioteca infinita contendo todos os livros existentes, composta por hexágonos interligados e inúmeros corredores. A história é contada por um homem que mora desde sua existência nesta infinita biblioteca e tenta dar sentido ao vasto acervo de livros que a compõe. Ele descreve a complexidade da biblioteca, com livros contendo todas as combinações possíveis de letras, incluindo muitos livros sem sentido. Além disso, os habitantes da biblioteca acreditam que entre tantos livros haja um livro que contenha todas as respostas às perguntas da humanidade, ou então, enunciam que a chave para a compreensão universal está em solucionar a estranha desordem do livro cujo conteúdo aparentemente não têm significado. Uma das possibilidades de leitura que se dá no conto de Borges, está no fato de alguns bibliotecários perceberem que no acervo não há livros que sejam totalmente iguais, porém todos eles se assemelham de alguma forma, como observa-se no excerto retirado do conto:

Esses exemplos permitiram que um bibliotecário de gênio descobrisse a lei fundamental da Biblioteca. Esse pensador

observou que todos os livros, por diversos que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto. (...) Também alegou um fato que todos os viajantes confirmaram: “Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos”. Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. (Borges, 2007).

Portanto, interpreta-se que, segundo o conto de Borges, a literatura é um universo de ideias e palavras em que cada texto está relacionado a outros de maneiras diversas e complexas, já que cada livro desta biblioteca pode ser considerado único, mas ao mesmo tempo é uma variação de inúmeros outros textos. Os livros, na Biblioteca de Babel, são uma metáfora da intertextualidade, sugerindo que os textos são influenciados por outros e assim a literatura é este ato de transformar e absorver outros textos, como cita Kristeva. Ainda que o conto "A Biblioteca de Babel" não comporte exclusivamente o tema da intertextualidade, ele oferece uma perspectiva interessante sobre a vastidão e a complexidade do mundo literário, que pode ser vista como uma metáfora das infindáveis intertextualidades presentes na literatura. Portanto, antes mesmo de Kristeva, em 1944, Borges reflete sobre os incontáveis diálogos entre os textos literários.

Além disso, segundo a teoria de Kristeva, a intertextualidade refere-se ao trabalho de transformação e assimilação de múltiplos textos cujo significado é manipulado ou controlado por um que é o centralizador. Em razão disto, não há nenhum texto que não remeta a outro, “a virgindade é, portanto, igualmente inconcebível” (Jenny, 1979, p.6). Desta maneira, Jenny complementa ao citar uma característica importante da intertextualidade em seu trabalho, pois segundo o autor; quando um texto é citado (independentemente de como apareça) é seu dever renunciar o poder transitivo, ou seja, ele já não fala, e sim é falado: “Deixa de denotar, para conotar. Já não significa por conta própria, passa ao estatuto de material”. (Jenny, 1979, p.22)

Jenny se preocupa em distinguir entre intertextualidades e pequenas menções a outros textos, para ele tão somente se caracteriza uma intertextualidade quando encontra-se em um texto elementos já anteriormente estruturados, seja qual for seu

grau de estruturação, desde que seja para além do simples lexema. Assim sendo, sempre que se abstrai uma unidade textual de seu contexto e a insere em um novo sintagma textual há uma intertextualidade para além de uma simples menção. (1979, p.14)

Complementarmente, para Jenny (1979, p.21) o que caracteriza uma intertextualidade é a presença de uma quebra na linearidade com a introdução de um novo modo de leitura. Quando uma referência intertextual ocorre há duas possibilidades de recebimento por parte do leitor: continuar lendo e ver o fragmento do texto como qualquer outro fragmento que é uma parte integrante da composição textual, ou retornar ao texto original e envolver-se em uma espécie de “anamnese intelectual” em que a referência intertextual aparece na forma de elemento paradigmático deslocado cuja sintagmática é esquecida. Esses dois modos trabalham simultaneamente na construção da leitura intertextual, abrindo aos poucos no texto, espaço para a construção de sentido.

Para Jenny (1979, p.21), a intertextualidade é uma espécie de “super-palavra”, já que tal menção não cabe ao mero significado de apenas uma palavra, mas sim é uma referência a um texto pré-existente que foi pensado, organizado e difundido. A significação de uma simples intertextualidade pode abranger diversas palavras, textos e sentidos:

Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem precisar falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo (Jenny, 1979, p.22).

Assim sendo, a intertextualidade vai além da mera significação das palavras, visto que ela não remete ao significado estritamente presente no dicionário, mas sim a um sentido já preexistente. Esse sentido pode ser variado, abrangendo desde uma narrativa de grande envergadura até um conceito filosófico, um princípio, uma doutrina e assim por diante. Portanto, as possibilidades de significação da intertextualidade podem variar de algo simples a algo mais complexo.

Para Jenny, a intertextualidade cabe perfeitamente a textos antigos e tradições, no entanto, insere-se também perfeitamente em narrativas modernas e todas as

mudanças e alterações que o texto sofre. Ele ressalta a “Alteração da moldura narrativa pela intertextualidade” (Jenny, 1979, p.27) em quem a intertextualidade passa a narrativa para segundo plano ou apenas a mantém como um símbolo estilístico que tem valor poético, mas carece de funcionalidade, como em algumas narrativas surrealistas.

Quando levada às últimas consequências, a intertextualidade pode conduzir à desintegração de narrativas e discursos:

A narrativa esvai-se, a sintaxe explode, o próprio significante abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvaguardar, a todo preço, um sentido monológico e uma unidade estética (Jenny, 1979, p.28).

Todos os estudos e observações mencionados forneceram uma base teórica essencial para a análise e interpretação das intertextualidades bíblicas presentes nos contos de Murilo Rubião. Nossa análise não se restringiu apenas às citações diretas da Bíblia, como é o caso das epígrafes introdutórias, mas abrangeu também as referências ao texto sagrado incorporadas às narrativas, independentemente de serem mais ou menos explícitas.

3. O REALISMO MÁGICO

William Spindler (1993) disserta sobre o Realismo Mágico e como tal nomenclatura está associada a alguns romancistas latino-americanos como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Isabel Allende, Miguel Angel Asturias, entre outros. No entanto, o termo originou-se na Europa em 1920 e era inicialmente aplicado à pintura. A partir de então, a crítica tomou o termo para designar alguns tipos de literatura e cinema. No entanto, o uso excessivo do termo banalizou-o, o que tornou difícil a distinção do Realismo Mágico e os demais conceitos como o Fantástico e o Surrealismo, que apesar de se parecerem não corresponde a mesma corrente de pensamento. Pensando nisso, Spindler (1993), ao escrever o artigo “Realismo Mágico: Uma tipologia”, teve como objetivo:

(...) apresentar uma estrutura que incorporará as diferentes manifestações do Realismo Mágico num só molde, e nesse sentido, ajudar a esclarecer a atual confusão pela distinção entre diferentes tipos de Realismo Mágico, ao mesmo tempo mantendo os elos e pontos de contato entre eles” (Spindler, 1993, p. 1).

Primeiramente, o termo Realismo Mágico foi utilizado pelo alemão Franz Roh na pesquisa “Pós expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente” em que estuda a arte de alguns pintores que após a Primeira Guerra Mundial começaram a retratar a realidade sob uma nova luz, como se objetos do dia a dia fossem vistos pela primeira vez. Há, portanto, uma associação inicial do termo a “revelar o mistério oculto nos objetos ordinários e na realidade do dia a dia.” (Spindler, 1993, p.2).

Posteriormente, em 1949, o escritor Alejo Carpentier promoveu a compreensão desse novo conceito ao cunhar o termo Real Maravilhoso numa publicação que se tornou o prólogo do romance **El Reino de Este Mundo** (1949). Nele, o conceito de Real Maravilhoso não está relacionado à literatura, mas sim à maravilhosa realidade do continente americano que é tão diferente da realidade europeia. O autor viajou por um longo tempo pelo Haiti para explorar a incrível história da revolução escravista ocorrida após 1791 e que tem como principal herói o fantástico Mackandal.

Para Spindler, o Real Maravilhoso de Carpentier se distancia do Surrealismo, já que se refere a união de duas visões contrastantes de mundo; a racional e a mágica: “(...) a mentalidade racional que acompanha a modernidade frequente coexistente com as formas populares de religião amplamente baseadas nas crenças de grupos etno-culturais de origem não ocidental tais como a nativa e as afro-americanas (Spindler, 1993, p.3)”. Portanto, a realidade maravilhosa citada por Carpentier relaciona-se à combinação entre o real e o sobrenatural dos mitos e crenças religiosas presentes na América.

No seu artigo, Spindler destaca o trabalho do crítico Angel Flores que, em 1954, proferiu uma palestra com o título "Realismo Mágico na Ficção Hispano-Americana" e, no ano seguinte, publicou um artigo abordando o tema. Para Flores, o Realismo Mágico está associado a elementos fantásticos e irrealis que são incorporados à realidade, ao cotidiano. O crítico menciona escritores hispano-latinos que adotaram esse estilo literário, incluindo nomes como Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares, Maria Luisa Bombal e Juan José Arreola. A partir de então, o termo começou a ser empregado na literatura, especificamente “(...) a um certo tipo de narrativa que emprega com aparente segurança, descrições realistas de acontecimentos fantásticos ou impossíveis” (Spindler, 1993, p.4). A partir de então, o termo Realismo Mágico englobou não apenas o conceito do Real Maravilhoso, como também a ideia associada a esta nova literatura pós-Segunda Guerra Mundial.

Neste momento, há duas contraditórias compreensões do termo: (1) a original, associada a pintura alemã, em que a realidade é retratada de maneira incomum sem ultrapassar os limites do natural; e (2) a nova percepção associada as narrativas latino-americanas em que o real e o sobrenatural são mostrados como não contraditórios, ou seja, o mágico é narrado de maneira natural. Trata-se de uma espécie de extensão do Real Maravilhoso (Spindler, 1993). Portanto, para contribuir com a organização e associação deste tipo de literatura, Spindler (1993) formulou três categorias distintas e complementares de Realismo Mágico: o metafísico, o antropológico e o ontológico.

O metafísico está associado ao primeiro conceito, ligado à pintura expressionista alemã, porém adequa-se também à literatura e baseia-se em narrativas

que trazem um efeito de irrealidade, porém não dialogam com o sobrenatural, ou seja, trata-se da realidade sendo abordada de forma não natural:

Em literatura, Realismo Mágico Metafísico é encontrado em texto que induzem a um senso de irrealidade no leitor pela técnica do *Verfremdung* (estranhamento), por meio do qual uma cena familiar é descrita como se ela fosse algo novo e desconhecido, mas sem lidar explicitamente com o sobrenatural. (Spindler, 1993, p. 1).

Além disso, o autor menciona exemplos de narrativas que se enquadram no Realismo Mágico metafísico, como é o caso de "O Processo" de Franz Kafka, em que somos apresentados à história de Josef K., um homem que é inexplicavelmente acusado e cuja jornada envolve a busca incansável pela compreensão de suas acusações em um sistema judiciário que se mostra complexo, burocrático e implacável. Outra obra citada é o conto "Funes, o Memorável", de Jorge Luis Borges, que descreve a vida de um homem com uma memória extraordinária, capaz de recordar tudo o que vivencia.

Já no conceito antropológico, o narrador tem duas vozes: a que narra o real e a que conta sobre acontecimentos mágicos, geralmente ligados a mitos e pensamentos histórico-social. Este conceito de Realismo Mágico está totalmente ligado à ideia de Carpentier do Real Maravilhoso, portanto, é mais comum encontrá-lo na literatura latino-americana por conta das crenças indígenas e das afro-americanas. Além disso, para Spindler, "(...) o Realismo Mágico Antropológico participa de uma tendência mais geral, que reflete uma preocupação temática e formal com o estranho, o inexplicável e o grotesco, e também com violência, deformidade e exagero." (Spindler, 1993, p. 8). Alguns autores adeptos desta vertente são Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, entre outros. Sendo assim, o Realismo Mágico antropológico relaciona-se à crença no sobrenatural de uma determinada cultura.

Além disso, Spindler conceitua o Realismo Mágico ontológico como a representação realista de eventos sobrenaturais, sem recorrer às convenções populares de crenças, em oposição ao antropológico, já que não está associado a nenhuma crença ou cultura. No ontológico os eventos mágicos são apresentados como se não contradissem a realidade, além de não haver explicações para tais ocorrências e nem a necessidade de convencer o leitor do ocorrido. O narrador do

Realismo Mágico ontológico e, por vezes, os personagens não estão intrigados ou preocupados com os acontecimentos sobrenaturais (diferentemente da maioria das narrativas Fantásticas em que há uma apreensão por parte do narrador), visto que é uma narrativa cujos acontecimentos mágicos são descritos como sendo parte do natural, do dia a dia, ou seja, não há espaço para dúvidas. Um grande exemplo deste estilo de escrita citado por Spindler é **A Metamorfose** (1997), de Kafka, em que o personagem principal da narrativa, em certo dia, acorda metamorfoseado em um grande inseto e não há explicação para o ocorrido, apenas a sua aceitação. Outra citação de Spindler é o conto “Axolotes”, de Cortázar, em que um homem aficionado pelo anfíbio axolote narra o momento em que depois de muito estudar sobre a criatura acabou se transformando nela. Spindler explica que:

Não há antinomia aparente entre o natural e o sobrenatural. A afirmação de que o narrador é um axolote (“Agora sou um axolote”) é declarado no mesmo tom usado para descrever uma ação corriqueira (“Deixei minha bicicleta encostada nas grades e fui ver as tulipas”, p. 426). O corriqueiro e o extraordinários são retratados exatamente no mesmo nível de realidade. Cortázar não quer excitar seu leitor com mistério ou suspense. Nenhuma explicação é pedida, ou apresentada, para a incrível ocorrência. (Spindler, 1993, p. 11).

Por último, o autor chega à conclusão de que o termo "Realismo Mágico" tem sido aplicado a uma variedade de obras em várias formas artísticas. No entanto, uma análise mais aprofundada revela tanto semelhanças quanto diferenças entre essas obras. Os três tipos de Realismo Mágico formulados por Spindler estão interligados, o que significa que algumas obras de determinados autores podem não se encaixar completamente em apenas uma das categorias do Realismo Mágico.

Em “Realismo Mágico e Realismo Maravilho” de Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo, artigo publicado no livro **Conceitos de literatura e cultura**, os autores discorrem sobre o surgimento de um novo pensamento literário que decorreu da necessidade - pós Primeira Guerra - de se distanciar de modelos literários europeus, especificamente, modelos do Realismo europeu. Ainda no período entre-guerras, surgiu na América Latina modelos de literatura que tentavam superar o cânone europeu ao narrarem a crise do homem das Américas que tentava entrar na era industrial e tecnológica, e ao mesmo tempo vivia ainda no meio rural. Alguns grandes nomes que ergueram-se na época são: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares,

Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier e José María Arguedas e na década seguinte, outros nomes agregaram-se à lista, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Lezama Lima, e até mesmo, Guimarães Rosa no Brasil. O grupo de escritores ficou conhecido como boom da literatura latino-americana. Foi com a necessidade de se compreender esta nova corrente literária que os termos Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso se popularizaram, no entanto, a falta de estudos aprofundados no assunto fizeram que os termos fossem indevidamente utilizados, muitas vezes se contrariando ou até mesmo utilizados como sinônimos.

De acordo com Esteves e Eurídice (2010), o crítico Franz Roh foi o pioneiro na introdução do termo "Realismo Mágico" em seu trabalho intitulado "Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente", publicado em 1925. A América Hispânica teve seu primeiro contato com o termo após a publicação e tradução do trabalho de Roh para o espanhol em 1927. A partir desse momento, o conceito de Realismo Mágico começou a ser aplicado também à literatura, seguindo a abordagem de Roh de "representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam" (Roh apud Chiampi, 1980, p. 21). Inclusive, o primeiro a utilizar o termo destinado a literatura foi o crítico venezuelano Arturo Uslar Pietri, no artigo "Letras y hombres de Venezuela", em 1948, ao analisar contos do país natal entre os anos 30 e 40, constatando que o Realismo Mágico era a maior tendência.

Irlemar Chiampi, Flores e Luís Leal em seus respectivos trabalhos também buscavam compreender as origens e os aspectos do Realismo Mágico. Mas foi em 1948, quando estava exilado na Venezuela, que Alejo Carpentier publicou o ensaio "Lo real maravilloso" no El nacional de Caracas, anos mais tarde o ensaio virou o prólogo de seu romance **El reino de este mundo**. Nele o autor escreveu sobre uma suposta realidade maravilhosa que existe na América Latina e que se distancia da realidade europeia: "resultado da conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos aos olhos estrangeiros" (Esteves e Eurídice, 2010, p. 399). Foi então que se desenvolveu a primeira teoria do Realismo Maravilhoso.

Anos mais tarde, Carpentier escreveu outro ensaio em que dava continuidade a sua já famosa teoria da fascinante realidade das Américas. Em seu primeiro trabalho, em 1948, ele “expõe a ideia básica: a existência de uma realidade maravilhosa americana, que se opõe ao elemento maravilhoso das literaturas europeias, e, mais especificamente, ao maravilhoso dos surrealistas” (Esteves e Eurídice, 2010, p. 401). Ao voltar à questão, em 1964, o autor acrescenta ideias novas a sua tese: a ideia de o Realismo Maravilhoso ser uma forma de pensar e agir que ultrapassa os limites da temporalidade e a ideia de o termo poder ser aplicado a outros escritores hispano-americanos, e não apenas a si. Em seu segundo texto, Carpentier admite que a realidade maravilhosa não é apenas da América, no entanto, discorre sobre uma especificidade que ocorre somente neste continente, devido a mestiçagem de povos e culturas:

A América seria, enfim, uma grande mistura de misturas: a cultura da Europa mediterrânea, já bastante mestiça, se mescla com as culturas americanas, também fortemente mestiças e com culturas africanas, talvez as menos misturadas, mas também, mestiças. (Esteves e Eurídice, 2010, p. 402).

Segundo Esteves e Eurídice, na perspectiva de Chiampi (1980) o termo de melhor apreço para designar tal literatura latino-americana é o Realismo Maravilhoso, já que o termo maravilhoso sempre foi vinculado à cultura da América e os viajantes e historiadores se valiam dele para descrever a nova realidade do continente. Além disso, a palavra está associada ao “extraordinário” e ao “fantástico” que cabe perfeitamente na literatura em questão.

No entanto, para outros estudiosos há uma diferença entre Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso, segundo Alexis Márquez Rodrigues (1992), o Realismo Mágico é um conceito estético e artístico, em que um determinado artista cria uma realidade concreta e depois a deforma intencionalmente, formando assim uma magia inventada. Como exemplo, ele cita o romance **Cem Anos de Solidão** de Gabriel Garcia Márquez em que o personagem José Arcadio Buendía é um personagem insólito inventado pelo colombiano. Já o real maravilhoso é um conceito ontológico, pois refere-se a um modo de ser e de ver o mundo, como exemplo cita Mackandal e Henri Chistophe, que não são uma invenção de Alejo Carpentier, já que o escritor apenas narrou a realidade maravilhosa do povo haitiano.

Após residir por um período no Haiti, Alejo Carpentier produz sua obra **El reino de este mundo**, uma criação inspirada nos arquivos históricos do povo haitiano. Essa realidade, predominantemente influenciada pelo vodu, permeia as crenças e práticas que se entrelaçam com a rica cultura de sabedoria local. O autor cubano faz uma comparação entre herói haitiano Mackandal (personagem histórico) e Maldoror (personagem fictício), já que ambos possuem a habilidade de se transformar em animais. Com isso, Carpentier explica que o que é ficção na Europa, é realidade na América. Desta forma, o escritor concebe a teoria do real maravilhoso, aplicando-o a toda à América.

Portanto, os fundamentos teóricos para nossas análises sobre a presença do Realismo Mágico nas narrativas de Murilo Rubião foram solidamente estabelecidos com base nas obras "Realismo Mágico: uma tipologia" de William Spindler (1993) e "Conceitos de literatura e cultura" de Esteves e Eurídice (2010). Ambos os textos desempenharam um papel crucial ao fornecer uma base conceitual desenvolvida e aprofundada, orientando nossa compreensão dos elementos característicos do Realismo Mágico presentes nas obras do renomado autor.

4. A BÍBLIA COMO LITERATURA

A **Bíblia**, inicialmente reverenciada como um texto sagrado por diversas religiões, transcende sua natureza religiosa, consolidando-se como um compilado de diversos tipos de livros, sejam literários ou de cunho religioso. Este mosaico de escrituras agrega uma riqueza de gêneros textuais, englobando desde leis, provérbios, mandamentos e parábolas até poesia, contos populares, oráculos, sermões, lendas, hinos de adoração a Deus, profecias, visões, rituais, correspondências e listas genealógicas, entre outros. Cada componente é importante para construção da **Bíblia** e a torna uma grande referência literária e de valor cultural e histórico. Vale destacar que, para os católicos ortodoxos, a **Bíblia** compreende uma coletânea de 73 livros, enquanto os cristãos protestantes reconhecem 66 livros como parte do texto sagrado. Segundo Frye:

A Bíblia é, em primeiro lugar, um mosaico, para usar uma palavra não menos precisa do que a feitura, neste caso. Ela é um mostruário de mandamentos, aforismas, epigramas, provérbios, parábolas, enigmas, excertos, dísticos em paralelismo, fórmulas, contos do populário, oráculos, espifanias, "gattungen", sentenças, fragmentos ocasionalmente em verso, glosas marginais, lendas, aparas de documentos históricos, leis, correspondência, sermões, hinos, visões extáticas, rituais, fábulas, listas genealógicas, e por aí a fora. Todos esses elementos, para valerem-nos de uma expressão de Milton na *Aeropagítica*, são contíguos, não contínuos; de nada adianta procurarmos em meio a eles uma consistência de continuidade, daquela que encontramos em verso ou prosa controlados por uma única mente. (Frye, 2004, p.244).

Ademais, de acordo com a perspectiva de Frye, a **Bíblia** transcende sua natureza meramente religiosa, e integra-se à literatura, na verdade ele acredita que ela seja mais do que isso. Segundo o estudioso,

nenhum livro poderia ter uma influência literária tão pertinaz sem possuir, ele próprio, características de obra literária. Mas a Bíblia era tão obviamente mais do que uma obra literária, seja lá o que este "mais" signifique, que uma metáfora quantitativa não ajudava muito. (Frye, 2004, p.14).

Portanto, para o autor, a **Bíblia** transcende sua importância meramente religiosa e se enquadra no rol de livros que influenciou e ainda influencia as obras literárias que não necessariamente se enquadram em uma ordem religiosa.

Para tanto, em relação à abordagem das intertextualidades bíblicas presentes no conto, utilizamos a obra **O código dos códigos** de Frye, em que o autor nos explica as “três fases da linguagem”, conceito baseado em Vico. Para Frye, as três fases se dividem em: metafórica, metonímica e descritiva. A primeira é apresentada como “uma concepção de linguagem poética e ‘hieroglífica’, não no sentido de uma escrita de sinais, mas no sentido de se usarem as palavras como um tipo particular de sinal” (Frye, 2004, p. 28). Homero é um autor característico desta fase em que não há abstrações, descrições de emoções nem de pensamentos. A metonímica fase, oposta à metafórica, é “mais individualizada e as palavras tornam-se sobretudo a expressão exterior de pensamentos ou ideias interiores [...]”. Especificamente, palavras ‘estão no lugar’ de pensamentos, e são expressão exterior de uma realidade interior” (Frye, 2004, p.30). Na última fase, a descritiva, “o problema da ilusão e da realidade torna-se central”, é necessário ter uma distinção clara entre ambas, além disso, textos mais realistas como os relatos e as descrições ganham maior valor, pois “O critério de verdade se relaciona com a fonte externa da descrição, ao invés de se relacionar com a consistência interna do argumento” (Frye, 2004, p.37-38).

Segundo Frye, a **Bíblia** é dividida em dois grupos de estruturas verbais, primeiro o relato histórico, consistente nas narrações descritivas e não literárias e segundo a estória, que se trata da narrativa literária, a qual tem a finalidade de escrita em si mesma. Ambas se misturam ao longo dos livros, variando de acordo com o momento narrado. Essa separação entre literalidade e os fatos históricos é um tema delicado dentro do nosso contexto (em que predomina a fase descritiva da linguagem) pois, para o tradicionalismo do nosso século, a “verdade” é associada apenas a relatos, descrições, enfim, histórias não ficcionais. Portanto, a poesia e a literatura são descartadas do conceito de verdade em oposição à leitura de jornais, relatos e biografias.

Frye nos explica que até o século XVIII a Europa Ocidental, quando a fase da “linguagem descritiva” ainda não tinha muitos adeptos, muitas histórias bíblicas eram tidas como “mitos sagrados” (Frye, 2004). Por conseguinte, o crítico distingue entre

dois conceitos de mito: o profano e o sagrado. No primeiro, destacam-se narrativas ficcionais contadas com a finalidade de entretenimento e, no segundo, também há narrativas ficcionais, porém com o intuito de instruir um povo a respeito de algo importante, como suas crenças, sua história e suas leis. Deste modo, para Frye, boa parte da **Bíblia** é composta de “mitos sagrados”. A partir dessas breves considerações, pretendemos ampliar a discussão sobre a literatura e a Bíblia tendo como base as discussões de Northrop Frye em **Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura**.

Em **Figura**, Erich Auerbach discute os vários significados que se deram ao longo do tempo para a palavra figura, a noção de interpretação figural e alegorismo, além de várias interpretações figurais que se apresentam na **Bíblia** entre o Velho e o Novo Testamento. Sobre a interpretação figural, Auerbach afirma:

Como na interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa outra, a interpretação figural é “alegórica” no sentido mais amplo. Mas difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela história do signo quanto pelo que significa. A maior parte das alegorias que encontramos na literatura ou na arte representa uma virtude (por exemplo, a sabedoria), uma paixão (ciúme), uma instituição (justiça) ou, no máximo, uma síntese muito geral de um fenômeno histórico (a paz, a pátria) – nunca um acontecimento definido em sua plena historicidade (1997, p.46).

A partir da leitura do fragmento, percebemos que o conceito de interpretação figural se aproxima do conceito de alegoria, pois representa algo para significar outra coisa, no entanto, difere-se no que se é representado, já que a interpretação figural não tem o objetivo de representar algo em torno da virtude, assim como a alegoria, mas sim um evento ou figura histórica. De acordo com Auerbach, a figuração:

(...) implica a interpretação de um acontecimento mundano através de um outro; o primeiro significa o segundo, o segundo preenche o primeiro. Ambos permanecem acontecimentos históricos; ainda assim, vistos deste ângulo, contêm algo de provisório e incompleto; um remete ao outro. (1997, p.50).

Portanto, a interpretação figural parte de um acontecimento histórico que remete e significa outra ocorrência histórica, ambos se completando. Podemos encontrar o uso da interpretação figural a partir de um viés cristão em que se analisa

os eventos do Velho Testamento como sendo uma prefiguração do Novo, portanto, o primeiro remete ao segundo que assim o preenche. Dessa maneira, as figurações presentes nos relatos bíblicos do Velho Testamento remetem (como uma profecia) à vinda do Salvador, que, por sua vez, se cumpriu no Novo Testamento.

Auerbach exemplifica a partir da leitura da personagem bíblica de Josué como a figuração de Cristo, pois Josué foi chamado para levar um “segundo povo” à terra prometida onde eles não viveriam mais no deserto e sim em um local que “mana leite e mel”. Semelhantemente, Cristo veio ao mundo para conduzir um povo à vida eterna, em que não era mais necessário seguir as leis de Moisés: “Deste modo, o nome Josué-Jesus é uma profecia fenomenal ou prefiguração do futuro Salvador; figura é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica.” (Auerbach, 1997, p.27). Sendo assim, Josué, no Velho Testamento, anunciou a vinda de Cristo, narrada no Novo Testamento.

Segundo Alter e Kermode (1997), a **Bíblia** apresenta uma dualidade intrigante para a modernidade, sendo ao mesmo tempo peculiar e familiar, assim como as características de um antepassado. Em termos gerais, esse texto simboliza um passado que, embora possa parecer estranho, é, de alguma forma, familiar e desempenha um papel crucial na compreensão de nós mesmos.

Além disso, Alter e Kermode (1997) asseguram que a **Bíblia** é uma das maiores fontes isoladas da literatura, pois, é nela em que vários autores buscaram inferências, tal como se verifica em obras de Murilo Rubião e outros - sejam brasileiros ou estrangeiro - como é o caso de Machado de Assis e John Milton. No entanto, nestes últimos séculos, a **Bíblia** foi desconsiderada da literatura secular e a falta de estudos adequados sobre seu conteúdo criou uma lacuna dentro da crítica literária secular, algo que, Alter e Kermode chamam de “uma lacuna de ignorância” (Alter e Kermode, p.13, 1997). Assim sendo, os autores acreditam que existe uma carência de estudos que considerem a **Bíblia**, tanto o Antigo quanto o Novo Testamento, como sendo parte da literatura. Todavia, para os autores a **Bíblia** não é somente uma fonte da literatura secular, como também promete converter-se em parte do cânone literário devido a sua grande importância na cultura do mundo ocidental e, conseqüentemente, a influência que tem a despeito de outras obras literárias.

Por muitos anos, a **Bíblia** não foi abordada como uma coleção de textos independentes, além de não ser interpretada como literatura. Pelo contrário, ela foi vista como um registro histórico, embora muitas vezes tido como distorcido. No entanto, ao longo do tempo foi nascendo a necessidade (tanto secularmente quanto no meio religioso) de estudos bíblicos que estivessem voltados a uma interpretação que considerasse a **Bíblia** não como um registro histórico apenas, mas sim uma literatura de alta qualidade. Foi então que surgiu um dos trabalhos que foi um marco para esta área, **Mimesis** de Erich Auerbach (1946) que foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial e que oferecia novas perspectivas sobre as interpretações bíblicas, dentre elas os significados “figurais” dos Evangelhos.

Outrossim, segundo Robert Alter, no capítulo “Introdução ao Antigo Testamento” (1997) a **Bíblia**, assim como toda a literatura, tem um caráter fortemente alusivo, em que especificamente no Antigo Testamento há livros que fazem referência a outros em uma tentativa de emulação, como é o caso do livro de Rute. Para compreensão do que se pede é necessário um breve resumo dessa passagem bíblica. Rute é uma mulher moabita que se casou com um israelita chamado Malom. Depois da morte de seu marido e de seu cunhado, Rute ficou sozinha com sua sogra Noemi e sua cunhada Orfa, uma difícil situação para a época. Noemi decide voltar a sua terra natal, Belém, e pede para que suas noras voltem para a casa de seus respectivos pais, entretanto, Rute insiste em permanecer com Noemi, declarando seu compromisso e lealdade para com ela. Com a chegada a Belém, Rute começa a colher espigas nos campos de um parente distante chamado Boaz, para o sustento de sua casa. Boaz, tocado pela dedicação da moça para com a sua sogra casa-se com Rute, e eles têm um filho chamado Obede.

Portanto, a história de Rute é sobre uma virtuosa mulher que deixa de estar em sua terra natal com o seu pai e a sua mãe para viver em terra estrangeira. Da mesma forma, Abraão - do livro de Gênesis - sai de sua terra, deixando a família para ir atrás da Terra Prometida. O sentido desta alusão é fazer de Rute mãe fundadora em correspondência com Abraão, pai fundador.

Ademais, Alter discorre sobre o fato de em nossa sociedade atual haver o costume de separar as literaturas por ficção e não ficção, além de poesia e prosa, no entanto, não é isso que ocorre na **Bíblia**, visto que ambas as categorias podem se

misturar e um texto que inicialmente é prosaico, pode tornar-se poesia. **Salmos, Provérbios, Cântico dos Cânticos e Jó** são considerados coleções de poemas, no entanto, há alguns livros bíblicos em que poesia e prosa se misturam, como é o caso de alguns livros de profecias.

Apesar do caráter fortemente literário, a **Bíblia** contém assuntos que nada tem a ver com literatura, como é o caso de genealogias, leis, contos etiológicos, itinerários históricos detalhados (Alter, 1997). Alter argumenta que esses temas são muito importantes para a **Bíblia** como literatura e, por isso, não podem ser simplesmente descartados:

Em todo caso, a Bíblia hebraica, embora inclua algumas das mais extraordinárias narrativas e poemas da tradição literária ocidental, nos lembra que a literatura não está inteiramente limitada à história e ao poema, que o mais frio catálogo e a mais árida etiologia podem ser um instrumento subsidiário eficaz de expressão literária. (Alter, 1997, p.29).

Dessa forma, Alter expõe que no contexto da antiga Israel, o impulso literário revela-se tão robusto quanto o impulso religioso, ou, mais precisamente, que esses dois são intrinsecamente ligados. Portanto, compreender o segundo requer uma consideração atenta do primeiro

Além disso, Alter explora uma característica recorrente em muitos livros bíblicos, a qual ele denomina de "hábitos de reticência". Essa característica manifesta-se na omissão deliberada de certas informações na narrativa, como se o narrador escolhesse ocultar alguns fatos cruciais. Um exemplo notável fornecido pelo autor é a narrativa dos gêmeos Esaú e Jacó do livro de **Gênesis**.

Resumidamente, a história narra a competição desde a infância entre os gêmeos pelo direito da primogenitura que, legitimamente, pertencia a Esaú por ter nascido minutos antes de Jacó. No entanto, um episódio intrigante ocorre quando Esaú, após uma expedição de caça, retorna faminto e pede a Jacó um prato de lentilhas que este último preparava. Jacó, ansioso por obter os direitos de primogenitura, propõe a venda desses direitos em troca do prato de lentilhas, uma oferta que Esaú aceita de maneira precipitada. Após enganar seu irmão e receber a bênção do pai como filho primogênito, Jacó foge para as terras de seu tio Labão, onde passa vários anos de sua vida. Anos mais tarde, ao deixar a terra de Labão, Jacó

eventualmente se reconcilia com seu irmão Esaú. Nesse reencontro surpreendente, Jacó, humildemente, pede perdão por suas ações passadas. Surpreendentemente, Esaú o perdoa, esquecendo todas as transgressões anteriores, resultando em uma reconciliação significativa entre os dois irmãos. Os “hábitos de reticências” nesta história estão na mudança drástica de caráter de Esaú, que no começo da história era um filho mimado pelos pais, além de inconsequente, para se tornar, ao final da história, um homem generoso que concede perdão ao seu irmão sem titubear. Nas palavras de Alter:

No início, Esaú figura como um impetuoso bronco peludo, armado de um arco e governado apenas pelos roncões de seu próprio estômago; em seguida, como uma criança crescida demais, um tanto patética, chorando com seu pai a benção roubada. Mas quando, com a volta de Jacó, encontramos Esaú novamente, depois de vinte anos, ele parece pleno de generosidade principesca para com seu irmão(...) (Alter, 1997, p. 36).

Portanto, há uma extrema mudança na personalidade de Esaú que não é explicada em nenhum momento da narração bíblica. O que podemos inferir é que com o passar dos longos vinte anos, enquanto a **Bíblia** narrava a história de Jacó na terra de Labão, Esaú na terra de seu pai tenha passado por um processo de amadurecimento, no entanto, tais esclarecimentos não nos são informados. O fato de haver uma mudança lógica na narrativa sem haver explicações para tal é o “hábito das reticências” mencionado por Alter e corriqueiro nas histórias bíblicas.

O capítulo intitulado "O Cântico dos Cânticos", elaborado por Francis Landy (1997), está integrado ao livro **Guia Literário da Bíblia** (1997) e desempenha um papel crucial em nosso trabalho, visto que o capítulo realiza uma análise profunda do livro dos **Cânticos**, que se revela como um dos temas centrais em nossa investigação, especificamente no conto que examinamos, intitulado "Marina, a intangível". Este conto não apenas se inicia com uma epístola do livro de **Cânticos dos Cânticos**, mas também molda toda a sua narrativa em torno dessas escrituras.

O discurso de amor de **Cânticos** é baseado, primeiramente, no amor entre amantes, ou então homem e mulher, mas também entre mãe-criança e logo depois atrai para si temas como plantas, animais e geografia local (Landy, 1997). Os amantes são pessoas com corpos e personalidades distintas, mas o poema retrata uma

personalidade em comum em que ambos estão experimentando a relação um com o outro.

Os amantes são duas pessoas, presumivelmente com suas próprias biografias distintas, mas o poema é seu discurso composto, expressando uma personalidade comum para a qual ambos contribuem, à qual cada um está aberto e que é experimentado em relação ao outro. (Landy, 1997, p.328)

Além disso, ambos são a voz poética de **Cânticos**, já que cada qual tem sua participação como eu-lírico do poema, aí está o paradoxo do livro: a união entre duas pessoas através do amor, em que os amantes buscam um ao outro por meio do mundo e da linguagem que ao mesmo tempo os separam e os abraçam. O corpo atua como o elo nesse contexto, servindo como a fronteira entre o mundo exterior e a própria identidade. Dessa maneira, o corpo desempenha o papel de representar o eu perante o mundo, ao mesmo tempo que representa o mundo para o próprio eu. Torna-se, assim, o ponto focal da metáfora, unindo termos distintos. Está é uma das grandes metáforas de **Cânticos**, ela liga “eu e o outro, homem e natureza, signo e referência” (Landy, p. 328, 1997). Se a metáfora une o eu e os objetos da natureza, então explorar o corpo simboliza explorar a natureza, como afirma Hans-Peter (1984). Segundo Landy (1997), isto posto é compreendido que:

A união dos amantes é, então, um meio para descoberta de uma identidade comum entre termos distintos; é uma metáfora para o processo poético. O tema do poema não é só ou simplesmente o amor humano, mas tudo o que entra em relação com ele no poema, o mundo inteiro, à medida que é experimentado ou animado pelo amor. (Landy, p. 328, 1997).

Assim, as metáforas e comparações presentes no poema, como a associação da Amada a uma pomba, a conexão entre ela e a primavera, e o cortejo do Amado à sua beleza primaveril, introduzem de maneira significativa um tema abrangente ao poema, que se trata do mundo, sua beleza e natureza.

Além disso, Landy (1997) discorre sobre a importância das imagens neste livro bíblico, já que há uma prevalência do uso da metáfora. Todavia, há ampla utilização da musicalização do poema, as palavras são devidamente pensadas e ordenadas de modo que o som seja de agrado. Todas estas técnicas trazem grande fascínio ao leitor, em parte pela qualidade musical do poema, mas também pelo jogo imaginativo

entre o amor e a beleza do mundo. Portanto, o poema é, segundo Landy, “uma sucessão abstrata de imagens verbais uma ordem de sons bem como de impressões sensoriais, ligados talvez pela sinestesia” (p. 329, 1997).

Landy (1997) menciona que as metáforas do livro de **Cânticos** são desconcertantes, por vezes surrealistas e desproporcionais, como é o caso de “Teu cabelo... um rebanho de cabras ondulando pelas faldas de Gilead’ (4:1) e ‘Teu nariz, como a torre do Líbano voltada para Damasco’ (7:5)” (Landy, p. 332, 1997), tais passagens entraram no rótulo de absurdos bíblicos. No entanto, são as metáforas que simbolizam as conexões entre e a beleza do Amante e da Amada com o mundo. Portanto, as comparações metafóricas entre os amados e algum animal, planta ou objeto, são as que fazem a conexão deles com o mundo em que viviam. Segundo Landy, “Quanto mais elaborada e remota a comparação, mais universal a figura que ele ou ela será. Os seios são comparados a filhotes, o Amado a uma gazela (...)” (Landy, p. 332, 1997)

Além disso, uma imagem do **Cânticos**, ou seja, uma representação, sempre traz à mente uma mistura de características sensoriais escolhidas com base em sua importância no contexto, juntamente com associações de ideias provenientes da experiência comum e da tradição literária (Landy, 1997). Portanto, as sensações são de grande importância no poema, e as dominantes são a visão e o olfato. Além do ato de comer estar associado ao prazer amoroso. De acordo com Landy: “Por todo o Cântico, o sentido torna-se sensação” (1997, p. 334).

A união destes amantes por meio da metáfora é o processo poético de **Cânticos**, mesmo assim, há um elemento de desunião que está na violência com que termina e com a rudez em que deixa de narrar a história dos amantes. A falta de coesão se manifesta igualmente entre os amantes, cujo relacionamento parece perpetuamente inacabado. Eles reiteradamente destacam as diferenças e as distâncias que os separam, mas somente no final este elo é totalmente rompido quando o Amante é excluído do jardim em que a Amada cantava para seus amigos: “Essa cena conclusiva sugere o *status* do poema; o discurso dos amantes os separa. É um deslocamento do amor, no qual as preliminares amorosas – sedução, a fala doce – repetidamente adiam a fusão” (Landy, p. 339, 1997).

Há uma grande intensidade em unir os amantes, mesmo que eles sejam em alguns momentos tão discrepantes, mas apesar dos esforços, seguem intratáveis. Durante o poema, insistentemente, é narrado os encontros e os desencontros entre os personagens, é como se cada momento da narrativa fosse direcionado a um clímax que não pôde se cumprir (a união total), causando uma frustração em quem lê, de modo que o poema deixa uma dívida com o leitor: “Cada novo início e cada final impreciso promete e deixa um resíduo de esperança insatisfeita, uma dívida feita pela narrativa.” (Landy, p. 339, 1997).

A superioridade e a iniciativa da amada é algo que surpreende dentro do poema, pois desafia os ideais patriarcais da época e proporciona a mulher ser um dos polos da narrativa, sendo ela até mesmo o próprio eu lírico. Isso, de acordo com Landy está “Metaforicamente alinhada com um aspecto feminino da divindade, associada com os corpos celestiais, a terra e a fertilidade, a Amada reverte a teologia predominantemente patriarcal da Bíblia.” (Landy, p. 340, 1997). Assim, em **Cânticos**, a mulher e seu corpo são retratados de maneira celestial, destacando que a capacidade de gerar vida e a feminilidade estão ligadas à terra e à sua divindade. Essa representação desafia as normas da cultura patriarcal predominante da sociedade.

Por fim, o autor conclui que o poema critica uma sociedade que não compreende o real valor do amor, por isso, impõe a vergonha aos amantes. Outrossim, a relação amorosa ameaça uma ordem social já imposta, uma vez que o rei se apaixona por uma camponesa e ameaça largar o reinado para viver este amor. Além disso, o poema é uma referência ao jardim do Éden, por ter metáforas referentes a animais, árvores e plantas, portanto, “Através dele vislumbramos, tardiamente, pela graça da poesia, a possibilidade do paraíso”. (Landy, p. 341, 1997).

5. BREVES REFERÊNCIAS E MENÇÕES A BÍBLIA.

Neste capítulo, analisaremos pequenas intertextualidades bíblicas que permeiam alguns dos contos de Murilo Rubião. Ao contrário dos contos escolhidos para análise, aqui as referências bíblicas não interferem diretamente na interpretação do conto. No entanto, é importante que entendamos a importância deste texto cristão para a escrita do autor em estudo. Além das intertextualidades bíblicas, é possível analisar que algumas narrativas fazem alusão à religião católica, citando padres, vigários, igrejas e bispos, como é o caso de “Os dragões”.

Inicialmente, no conto “Os dragões” nos deparamos com a fantástica história de uma cidadezinha que recebe moradores inusitados vindos de longe: pequenos dragões. Os costumes atrasados e as crenças da população fizeram com que os extraordinários animaizinhos custassem a se acostumar com a nova moradia, sofrendo muitas vezes com o preconceito de alguns que os encaravam como criaturas demoníacas e outros que os molestavam com tamanha curiosidade sobre suas peculiaridades: “A controvérsia inicial foi desencadeada pelo vigário. Convencido de que eles, apesar da aparência dócil e meiga, não passavam de seres enviados do demônio [...]” (Rubião, 2010, p. 47)

Neste conto, há uma menção à **Bíblia** que se encontra no momento em que os dragões chegam à cidade e encontram uma população que debatia sobre a proveniência deles e se era válido aceitá-los na comunidade: “Um leitor de jornais, com vagas ideias científicas em curso ginasial feito pelo meio, falava em monstros antediluvianos.” (Rubião, 2010, P. 47). Ou seja, um dos cidadãos daquela cidade acreditava que os dragões pertenciam a uma espécie antiga que sobrevivera ao dilúvio, retratado no livro bíblico de **Gênesis** do capítulo seis ao oito:

13 Deus disse a Noé: "Chegou o fim de toda carne, eu o decidi, pois a terra está cheia de violência por causa dos homens, e eu os farei desaparecer da terra. 14 Faze uma arca de madeira resinosa; tu a farás de caniços e a calafetarás com betume por dentro e por fora. 15 Eis como a farás: para o comprimento da arca, trezentos côvados; para sua largura, cinquenta côvados; para sua altura, trinta côvados. 16 Farás um teto para a arca e o rematarás um côvado mais alto; farás a entrada da arca pelo lado, e farás um primeiro, um segundo e um terceiro andares. 17 "Quanto a mim, vou enviar o dilúvio, as águas, sobre a terra, para exterminar de debaixo do céu toda carne que tiver

sopro de vida: tudo o que há na terra deve perecer. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Gênesis, 6: 13 - 17)

Já no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” é narrada a história de um homem que misteriosamente surgiu no banheiro de uma taverna sem saber sua origem ou como fizera para aparecer no mundo já na idade adulta:

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida adulta sem pais, infância ou juventude. (Rubião, 2010, p. 21).

Logo após o seu surgimento, este homem compreende que possui uma habilidade peculiar: é um grande mágico. No entanto, suas magias ocorrem naturalmente e até mesmo sem que ele queira. E assim o homem segue vivendo, sem poder ter controle de suas facetas como mágico. Em alguns momentos, das mangas de suas camisas ou do bolso de suas calças saem cobras e outros animais que assustam diversas pessoas que o cercam, ou então pássaros saem de seu ouvido enquanto dorme, além de diversos outros episódios bizarros: “Se, distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar.” (Rubião, 2010, p.22). Tais eventos são tão recorrentes e desagradáveis que, em dada circunstância, o mágico tira de seu bolso uma dúzia de leões na esperança de que as feras o matassem e assim ele pudesse deixar a sua difícil condição de mágico. Todavia, isso não ocorre, já que os leões não lhe fazem nenhum mal, apenas o cheiram e em seguida vão embora. No entanto, na manhã seguinte, as feras retornaram e procuraram o mágico para que ele os fizesse desaparecer, visto que o mundo em que agora as feras viviam era muito tedioso. O homem sofredor se enraivece e mata todos os leões, devorando-os.

Nota-se que este último episódio aqui mencionado é um tanto parecido com a história de Daniel do livro bíblico de mesmo nome pertencente ao Velho Testamento. Daniel foi um homem justo e fiel a Deus, que se agradava em fazer orações e súplicas ao seu Criador. Certo dia, Nabucodonosor (o rei da Babilônia) proclamou uma proibição em seu reinado: no período de trinta dias ninguém poderia fazer petições a nenhum deus, apenas ao próprio rei. Apesar disso, Daniel não deixou de realizar suas

orações costumeiras, portanto foi logo pego por soldados ao orar a Deus em seu quarto. Como castigo, foi jogado na cova dos leões, lugar do qual nenhuma pessoa saia viva. No entanto, na manhã seguinte, ao conferirem a cova, Daniel estava – para a surpresa de todos os presentes – intacto. O jovem judeu atribuiu a sua salvação ao Deus de seu povo: “22 Daniel respondeu ao rei: "Ó rei, vive para sempre! 23 Meu Deus enviou-me seu anjo e fechou a boca dos leões, de tal modo que não me fizeram mal. Pois eu fui considerado inocente diante dele, e também diante de ti, ó rei, não fiz mal algum" (Bíblia de Jerusalém, 2002, Daniel,6: 22)

Portanto, encontra-se aqui uma referência da narrativa rubiana com a **Bíblia**, já que assim como no Velho Testamento, o personagem principal não é morto pelos leões, como o esperado. No entanto, há uma diferenciação entre as obras em relação ao depois do ocorrido, ou melhor do não ocorrido: a devoração do homem. Isso porque, na narrativa de Rubião, após o mágico permanecer ileso perante a presença dos leões, quando novamente os encontra, o personagem do conto devora as feras ao notar a impertinência que elas lhe causam. Portanto, em “O ex- mágico da Taberna Minhota” o personagem não apenas sai de uma possível situação de vítima, como também se transforma no agressor, ou melhor dizendo, na fera. Há aqui uma inversão de papéis entre o homem e os leões, o que fortalece o tom de humor da narrativa, criando-se assim uma intertextualidade paródica, em que este tom humorístico é fortemente presente. Desta forma, a paródia está presente no conto, pois percebe-se que há uma pequena recriação do episódio de Daniel na cova dos leões, porém, predominando o tom cômico, muito comum nas narrativas do Realismo Mágico, principalmente em Murilo Rubião.

Analisando agora o texto “Alfredo”, pode-se observar algumas pequenas intertextualidades bíblicas que não interferem em grandes proporções na análise da narrativa, no entanto, é importante para entendermos o quanto que o texto cristão está presente na obra de Murilo Rubião. A começar por uma frase que aparece duas vezes no conto, inicialmente e ao final: “Cansado eu vim, cansado eu volto.” (RUBIÃO, 2010, p.98). Este enunciado é uma recriação de outra frase muito conhecida entre os cristãos e presente no livro de **Gênesis**: “[...]Pois tu és pó e ao pó tornarás” (Bíblia de Jerusalém, 2002, Genesis 3:19).

Nota-se um elo entre as frases por meio, primeiramente, da disposição das palavras, já que ambas possuem uma vírgula que as dividem em tempos verbais distintos. De forma explicada, a frase contida no conto é dividida em duas orações, por meio da vírgula: (1) “Cansado eu vim”; (2) cansado eu volto”. O verbo da primeira oração está no pretérito perfeito e o verbo da segunda no presente, dando assim uma ideia de continuidade, ou seja, progressividade entre orações. Já a frase presente no texto bíblico se divide também em duas orações: (1) porque pó tu és; (2) e ao pó tornarás. A conjugação verbal da primeira oração está no presente, enquanto a segunda está no futuro. Mesmo que haja conjugações verbais diferentes entre a frase do conto e a da **Bíblia** a progressão temporal entre orações é a mesma, já que se desloca do passado ao presente na frase da narrativa de Rubião; e do presente ao futuro no texto bíblico. Além disso, há também a correspondência entre os verbos “voltar” do conto e “tornar” do versículo que aqui possuem o mesmo sentido e que promovem uma ideia oposta à progressividade de tempos verbais citada, já que tais verbos estão no sentido de regresso.

Ainda no conto “Alfredo” é encontrada uma outra recriação de frase bíblica, porém mais explícita: “E o porco se fez verbo” (Rubião, 2010, p. 101). Este trecho é uma referência à parte de um versículo bíblico: “E o Verbo se fez carne [...]” (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São João, 1:14). Para contextualizar, no evangelho de João, é declarado a respeito de Jesus, que era o Verbo (em outras traduções a Palavra), ele estava no princípio da criação divina, era a Palavra de Deus e, também, era Deus. Portanto, quando Jesus veio à Terra como homem, transformou-se em carne, criando assim uma metonímia que representa a conversão de um ser divino em ser humano.

Enquanto isso, no conto “Alfredo”, o personagem que carrega o nome da narrativa é um ser fantástico que se metamorfoseia em outros animais, objetos ou qualquer outra coisa. Porquanto, sendo um porco, se transformou em um verbo, especificamente o verbo resolver, pois acreditava que assim auxiliaria as pessoas que o cercavam em suas tarefas diárias, resolvendo seus problemas: “Imaginou, então, que fundir-se numa nuvem é que resolvia. Resolvia o quê? Tinha que resolver algo. Foi nesse instante que lhe ocorreu transmutar-se no verbo resolver.” (Rubião, 2010, p. 101). Desta forma, conclui-se que, além da semelhança entre as frases, os personagens aqui citados (Jesus e Alfredo) têm a capacidade de transmutar-se.

Ademais, encontra-se em diversos contos de Rubião nomes de personagens que são claramente referentes à **Bíblia**. Como, por exemplo, Zacarias do conto “O Pirotécnico Zacarias” (presente no livro de Zacarias no Velho Testamento), Zebulon de “A diáspora” (décimo filho de Jacó do livro de **Gênesis**), Simeão da narrativa “A casa do girassol vermelho” (segundo filho de Jacó), Dalila do conto “A noiva da casa azul” (da história de Sansão e Dalila do livro de **Juízes** pertencente ao Velho Testamento), Nabucodonosor de “O homem do boné cinzento” (rei da Babilônia presente em vários livros do Antigo Testamento).

Dentre os nomes citados, analisaremos o conto “A noiva da casa azul” que aborda uma dramática história de amor em que o narrador-personagem faz uma viagem a Juparassu para reencontrar sua namorada, Dalila e assim lhe pedir em casamento. O casal relacionava-se por meio de cartas por conta da distância, porém nem sempre foi assim, o narrador-personagem nos mostra que os namorados cresceram juntos e apaixonados desde a adolescência. Após a longa viagem, ao chegar no local em que sua amada vivia – uma grande casa azul – o homem percebe que todas as casas do local, inclusive esta, estavam destruídas. Ao perguntar a um local sobre a causa de tamanha destruição, compreendeu que a cidade foi cometida por um surto de febre amarela que causou a morte da maioria das pessoas e, deste modo, fez com que as casas fossem abandonadas e, assim, o tempo as destruíram. Ao final da narrativa, o rapaz soube que Dalila, sua amada, moradora da Casa Azul, também havia sido morta pela doença há muito tempo. Portanto, ao lermos o conto, concluímos que o amor que o narrador sentira por Dalila fez com que não suportasse a dor de perdê-la e, desta forma, enlouquecesse criando uma história fictícia em sua mente em que Dalila estivesse viva e que os amados trocassem cartas entre si.

Aqui, podemos relacionar a história de amor com uma outra a qual faz referência: a história de Sansão e Dalila do livro de **Juízes** pertencente ao Velho Testamento. Resumidamente, Sansão era um homem dotado de uma força exorbitante dada por Deus para que o homem protegesse o seu povo dos inimigos filisteus. Ao se apaixonar por Dalila, uma filisteia, Sansão lhe contou de onde provinha sua força: dos cabelos que nunca haviam sido cortados. Dalila vendeu a importante informação aos inimigos do herói, ademais cortou os seus cabelos enquanto ele dormia e assim Sansão foi vencido e preso pelos que o perseguiram. Passado um tempo, ao ser levado a um templo dos filisteus, onde foi motivo de zombaria, Sansão

pediu perdão a Deus que lhe restitui suas forças e, estando junto às colunas que sustentavam o templo, o homem as empurrou fazendo com que o local desabasse em cima de si e dos filisteus:

28 Sansão invocou a lahweh e exclamou: "Senhor lahweh, eu te suplico, vem em meu auxílio; dá-me forças ainda esta vez, ó Deus, para que, de um só golpe, eu me vingue dos filisteus por causa dos meus dois olhos." 29 E Sansão tocou as duas colunas centrais do edifício sobre as quais este se sustentava, e se apoiou nelas, numa com o braço direito e na outra com o braço esquerdo, 30 e disse: "Morra eu com os filisteus!" Ele empurrou com todas as suas forças, e o edifício desmoronou sobre os príncipes e sobre todo o povo que ali se encontrava. Aqueles que ele fez morrer com a sua morte foram em maior número do que aqueles que fez morrer durante a sua vida. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Juízes, 16: 28 - 30).

Relaciona-se aqui alguns aspectos da história de Sansão a de Alfredo do conto de Murilo Rubião, primeiramente, o poder de sedução que há em ambas as personagens femininas que carregam o mesmo nome. Na **Bíblia** esta paixão levou à morte de Sansão, enquanto na narrativa rubiana fez com que o personagem enlouquecesse. Além do mais, há o desabamento do templo que se assimila à destruição das casas da cidade de Juparassu, como é analisado no trecho retirado do conto: "Não caminhara mais de vinte minutos, quando estaquei aturdido: da minha casa restavam somente as paredes arruinadas, a metade do telhado caído, o mato invadindo tudo." (Rubião, 2010, P. 167). Portanto, o nome da personagem Dalila no conto sugere toda essa intertextualidade com a **Bíblia**.

6. ANÁLISES DOS CONTOS ESCOLHIDOS

6.1 “O PIROTÉCNICO ZACARIAS”

6.1.1 A epígrafe

A narrativa do conto “O pirotécnico Zacarias” inicia-se (logo depois da epígrafe introdutória) com o narrador-personagem questionando sobre a sua própria morte, pois muitos não sabem se ele está vivo ou morto. Na sequência, ele mesmo conclui que, em verdade, morreu, mas, por outro lado, também está vivo, já que ainda faz tudo que antes fazia em vida. Nesse início, o pirotécnico nos conta sobre o momento do acidente que sofreu ao ser atropelado – “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro” (Rubião, 2010, p. 16) – junto às memórias de sua infância: “Simplício Santana de Alvarenga! — Não está? — Tire a mão da boca, Zacarias! — Quantos são os continentes? — E a Oceania?” (Rubião, 2010, p. 15). Depois que houve o atropelamento, os jovens culpados pelo acidente, que estavam embriagados, discutiram o melhor destino do cadáver e por fim concluíram que jogariam o seu corpo de um precipício, limpariam o carro e voltariam para a farra. Por ser um fim muito drástico, Zacarias resolveu protestar: “— Alto lá! Também quero ser ouvido” (Rubião, 2010, p. 17). Jorginho, um dos rapazes envolvido no atropelamento, desmaiou ao ouvi-lo e os outros, assustados, prestaram atenção no que ele falava. Após a discussão, resolveram levar consigo Zacarias e deixar Jorginho abandonado na estrada, já que no carro havia três moças e faltaria uma para acompanhar o rapaz. Junto com seus novos companheiros, Zacarias bebeu, dançou e, por fim, pediu para ser deixado no cemitério. Ao final, o morto-vivo desabafa sobre a dificuldade de provar às pessoas que ele é o mesmo pirotécnico Zacarias de antes, porém, morto, além de indagar sobre a necessidade das pessoas de lhe impor um estado de vivo ou morto, não aceitando que ele é uma exceção, ou seja, um defunto que vive.

Uma característica marcante das narrativas de Murilo Rubião está na forma de introdução de seus contos que sempre se iniciam com uma epígrafe cristã. O conto “O Pirotécnico Zacarias” inicia-se com a seguinte epígrafe: “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerá como a estrela-d’alva. (Jó, XI, 17)” (Rubião, 2010, p. 14). Primeiramente, dentro de uma

análise mais detalhada, é possível notar a presença de duas principais ações que propositalmente são contraditórias: “consumido” e “nascerá”. Por se referenciar a uma mesma unidade de sentido, adequa-se a figura de linguagem reconhecida como paradoxo.

Ademais, ao verificarmos em outra tradução, especificamente na Bíblia de Jerusalém, lê-se: “Tua vida ressurgirá como o meio-dia, a escuridão será como a manhã” (Bíblia de Jerusalém, 2002, Jó, 11:17). Nesta outra versão, diferente da usada por Rubião, também se mostra presente o paradoxo através das palavras opostas “escuridão” e “manhã”. Sendo assim, mesmo que de formas distintas em ambas as traduções bíblica estão contidos a figura de linguagem paradoxo.

6.1.2 A narrativa

A temática das contradições e paradoxos permeiam não apenas a epígrafe, mas também se entrelaçam na narrativa que apresenta a história do narrador-personagem, Zacarias. Este homem, após um acidente devastador, se vê em um estado de aparente paradoxo existencial, dizendo-se simultaneamente morto e vivo: “Em verdade, morri” (Rubião, 2010, p. 14) proclama ele, alinhando-se à perspectiva daqueles que creem em sua morte. Contudo, paradoxalmente, Zacarias reivindica sua existência, argumentando que não está verdadeiramente morto, pois continua a realizar todas as atividades que antes fazia em vida, e, surpreendentemente, com mais satisfação do que anteriormente (Rubião, 2010, p. 14). Além disso, para compreendermos a relação figural entre a narrativa e a epístola, é necessário que conheçamos um pouco da história bíblica de Jó:

De acordo com a narração bíblica¹, Jó era um homem muito rico que vivia em Uz, possuía muitas terras e animais, além de ter sete filhos e três filhas. Era íntegro e temente a Deus. Certo dia, Satanás pediu permissão a Deus para provar Jó tocando em todos os seus bens, o que lhe foi concedido e, assim sendo, Satanás tirou de Jó todas suas riquezas, seus filhos e filhas, por fim, sua saúde. Apesar disso, Jó continuou fiel a Deus e nunca o blasfemou ou o amaldiçoou por estar vivendo todas as injúrias do demônio, o que fez com que o Criador lhe restituísse tudo o que tinha

¹ Utilizamos o termo narração, pois a Bíblia, de acordo com a leitura desse artigo, está afastada da abordagem ficcional que o termo narrativa carrega.

antes, só que em dobro. Portanto, se fôssemos dar à história de Jó alguma moral seria a da resistência e da superação, além de sua fidelidade ao criador, afinal, apesar de ter passado por todas as provações de Satanás, ele continuou sendo fiel e, como reconhecimento, recuperou tudo o que havia perdido.

Ao lermos o versículo da epígrafe do conto “O pirotécnico Zacarias” – “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva. (Jó, XI, 17)” (Rubião, 2010, p.14), temos uma referência clara a Jó e também à moral de sua história: resistência e superação, o que é confirmado não apenas por ser uma citação retirada do livro de Jó, mas também por fazer relação direta a essa moral. Analisando a epígrafe, nota-se que temos uma alusão, primeiramente, à morte – “quando te julgares consumido” –, e logo depois ao renascimento – “nascerá como a estrela-d’alva”. Ambas as ações, morrer e nascer, relacionam-se, de forma evidente, à crença cristã da ressurreição. O advérbio “quando” ressalta a circunstância do acontecimento e reforça a causa e a consequência, ou seja, apenas no momento em que Jó se julgar consumido, nascerá novamente. Assim, a ação redentora depende do consumir-se pelas perdas e dor. Conclui-se, portanto, que o trecho bíblico citado como epígrafe é uma profecia direcionada a Jó acerca de toda sua história de sofrimento e renascimento.

Com isso, compreende-se que, no livro de **Jó** 11.17, há uma pequena recapitulação de sua própria história com a morte, representada por sua falência financeira, familiar e saúde, unida ao seu renascimento, quando lhe é restituído tudo em dobro. As ações que envolvem a história de Jó são as mesmas que estarão presentes na narração da vida de Cristo no Novo Testamento: morte e ressurreição. Além disso, a Jesus também lhe foi restituído muito mais do que tinha antes de sua morte, pois lhe foi dado (segundo uma ótica cristã) uma família, que são aqueles que creram e por isso foram considerados filhos de Deus: “Mas a todos que o receberam deu o poder de se tornarem filhos de Deus: aos que creem em seu nome” (Bíblia de Jerusalém, 2002, João, 1:12).

Outra semelhança entre Jó e Jesus é o fato de que ambos foram injustiçados, sofrendo acusações, tentações e aflições, apesar de serem inocentes, ademais, ambos não se rendem às tentações de Satanás, mantendo a crença e a fidelidade a Deus. No fragmento bíblico a seguir, por exemplo, um conhecido de Jó o acusa de estar mentindo quando ele afirma não ter pecado contra Deus e, por isso, não merecia

sofrer tudo o que lhe ocorria. Para Zofar, e vários outros amigos de Jó, suas perdas e aflições não passavam de um castigo mandado por Deus, portanto, ele deveria se arrepender de todos os seus pecados e blasfêmias:

1 Sofar de Naamat tomou a palavra e disse: **2** O falador ficará sem resposta? Dar-se-á razão ao eloqüente? **3** A tua vã linguagem calará os homens? Zombarás sem que ninguém te repreenda? **4** Disseste: "Minha conduta é pura, sou inocente aos teus olhos." **5** Sim, prouvera que Deus falasse, que abrisse os lábios para responder-te. **6** Revelar-te-ia os segredos da Sabedoria, que desconcertam toda sensatez! Então saberias que Deus te pede contas da tua falta. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Jó, 11: 1 - 6)

Além disso, há na epígrafe do conto, um simbolismo que também remete a Jesus Cristo: a estrela d'alva, também conhecida como estrela da manhã. Trata-se de um nome popular atribuído ao planeta Vênus, pois é a última estrela a desaparecer no início do dia. O simbolismo ocorre porque o Messias é visto por muitos, simbolicamente, como a estrela d'alva, ou seja, aquela cuja luz é a mais forte e mais duradoura. Ademais, há esta menção na própria **Bíblia** que corrobora com nossa leitura: "Eu, Jesus, enviei meu Anjo para vos atestar estas coisas a respeito das Igrejas. Eu sou o rebento da estirpe de Davi, a brilhante Estrela da manhã." (Bíblia de Jerusalém, 2002, Apocalipse, 22:16). Enfim, essas semelhanças nos fazem perceber que Jó é uma prefiguração de Cristo, assim como proposto por Auerbach: "[...] na 'figura' um acontecimento terreno é elucidado pelo outro; o primeiro significa o segundo, o segundo 'realiza' o primeiro" (Auerbach, 1997, p.9). Assim, Jó seria uma figura histórica que remete e significa outra figura vindoura, que seria Jesus.

Quando Rubião inicia seu conto com a epígrafe do livro de **Jó**, ele remete e rememora ao leitor toda uma história de morte e superação que pode ser associada à própria narrativa, não apenas porque o versículo foi retirado diretamente da narração bíblica, mas, principalmente, porque aborda o tema cristão de morrer e ressuscitar. À vista disso, espera-se que o leitor reconheça, assim como na história de Jó e de Cristo, o ensinamento que a epígrafe pretende estabelecer com a narrativa. Quando Rubião retira esse trecho da Bíblia e introduz em sua obra, temos a tendência a acreditar que essa profecia será aplicada à narrativa, ou seja, deixou de ser uma profecia direcionada a Jó para ser aplicada ao pirotécnico Zacarias. Jorge Schwartz aborda essa relação em **A poética do Uroboro**, conforme já mencionado, destacando que "toda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao

ser extraída do seu texto original, sofrendo conseqüentemente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto” (1981, p.4). Portanto, o ensinamento cristão da epígrafe é ressignificado na construção da narrativa, nos levando a ler em Zacarias uma possível figuração ficcional às avessas de Cristo, mas que permite reconhecer o procedimento estético de imitação no tecido literário do conto, principalmente no que se refere à morte e ressurreição.

Além disso, é necessário que façamos uma observação em relação a profissão de Zacarias que se faz tão importante para a interpretação da narrativa que está presente até mesmo no título. De acordo com o Dicionário Online Dicio: “Significado de Pirotécnico: Que se refere à pirotecnia. Composições pirotécnicas, misturas ou combinações que servem para produzir fogos de artifício.” (Pirotécnico, 2023). Portanto, a profissão de Zacarias está diretamente ligada ao fogo. Podemos relacionar esta característica a um personagem muito emblemático da **Bíblia**: Satanás. Na **Bíblia** ele é descrito como um anjo caído que foi expulso do céu por se rebelar contra Deus, normalmente é retratado como um ser maligno, conhecido por se opor a Deus e pela tentação aos seres humanos. As referências ao Diabo estão em algumas partes de **Bíblia**, incluindo o Antigo e o Novo Testamento. Por sua maldade e rebelião, ele foi condenado a queimar no fogo eterno, no inferno. Algumas passagens chaves que fazem alusão a ele são:

12 Como caíste do céu, ó estrela d'alva, filho da aurora! Como foste atirado à terra, vencedor das nações! 13 E, no entanto, dizias no teu coração: 'Hei de subir até o céu, acima das estrelas de Deus colocarei o meu trono, estabelecer-me-ei na montanha da Assembléia, nos confins do norte. 14 Subirei acima das nuvens, tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo.' 15 E, contudo, foste precipitado ao Xeol, nas profundezas do abismo". (Bíblia de Jerusalém, 2002, Isaías, 14: 12 - 15).

41 Em seguida, dirá aos que estiverem à sua esquerda: 'Apartaivos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o diabo e para os seus anjos (Bíblia de Jerusalém, 2002, Mateus, 25: 41).

9 Subiram sobre a superfície da terra e cercaram o acampamento dos santos e a Cidade amada; mas um fogo desceu do céu e os devorou. 10 O Diabo que os seduzira foi então lançado no lago de fogo e de enxofre, onde já se achavam a Besta e o falso profeta. E serão atormentados dia e noite, pelos séculos dos séculos. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Apocalipse, 20: 9 – 10).

Portanto, Zacarias e Satanás têm uma relação em comum que consiste no vínculo que ambos têm com o fogo, por meio da profissão do pirotécnico e da sentença

do Diabo. Para mais, há na narrativa referências a pirotecnia: “Alcansei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia” (Rubião, 2010, p.15) e em: “Ao meu lado dançavam fogos de artifício(...)” (Rubião, 2010, p.15). No entanto, apesar deste aspecto que os une, há outros que os separam, como o fato de Zacarias ser uma referência a Jesus. Esses elementos reforçam a concepção paradoxal de Zacarias, simultaneamente aludindo não apenas a Jesus, mas também fazendo referências ao Diabo.

Também não podemos deixar de citar outra referência que Zacarias traz ao leitor atento do conto. Afinal, assim como em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, o narrador-personagem é um “defunto autor”. Ainda que se observe características diferentes, há o mesmo estilo inovador utilizado por Machado de Assis em se falar inusitadamente sobre a morte a partir da voz do próprio morto, estabelecendo a enunciação da narrativa a partir de um lugar improvável para o leitor.

6.1.3 ZACARIAS: UMA REFERÊNCIA DE CRISTO?

É possível observar em Zacarias, personagem principal do conto, uma forte relação com Jesus Cristo, por exemplo, em um dos últimos trechos do conto quando o pirotécnico admite possuir uma capacidade para o amor e para um discernimento maior do que o de outras pessoas depois que morre: “E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que a mim passam assustados” (Rubião, 2010, p.20). Essa capacidade lembra a de Cristo que, por ser dotado de tanto amor, deu sua vida para salvar o homem do pecado. Ademais, em um determinado momento da narrativa, Zacarias diz que em vida era um homem persuasivo que não perdia discussões, aspecto também marcante da vida de Jesus narrada na Bíblia. Um exemplo é quando Jesus é questionado por fariseus que tentavam de qualquer forma fazer com que ele cometesse heresias ou falasse algo que comprometesse sua integridade e o fizesse ser condenado, como mostra o fragmento:

15 Quando eles partiram, os fariseus fizeram um conselho para tramar como apanhá-lo por alguma palavra. **16** E lhe enviaram os seus discípulos, juntamente com os herodianos, para lhe dizerem: "Mestre, sabemos que és verdadeiro e que, de fato, ensinas o caminho de Deus. Não dás preferência a ninguém, pois não consideras um homem pelas aparências. **17** Dize-nos, pois, que te parece: é lícito pagar

imposto a César, ou não?" **18** Jesus, porém, percebendo a sua malícia, disse: "Hipócritas! Por que me pondeis à prova? **19** Mostrei-me a moeda do imposto". Apresentaram-lhe um denário. **20** Disse ele: "De quem é esta imagem e a inscrição?" **21** Responderam: "De César". Então lhes disse: "Devolvei, pois, o que é de César a César, e o que é de Deus, a Deus." **22** Ao ouvirem isso, ficaram maravilhados e, deixando-o, foram-se embora. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São Mateus, 22: 15 - 22)

O leitor pode estabelecer algumas semelhanças e coincidências entre Zacarias e Cristo, como o próprio nome do pirotécnico, que é o mesmo de um profeta do Velho Testamento que anunciou e profetizou a vinda do Messias várias vezes em seu livro (**Livro de Zacarias**). Inclusive uma dessas profecias é a de que o grande Rei seria traído por trinta moedas: "**13** E lahweh me disse: "Lança-o ao fundidor, esse preço esplêndido com que fui avaliado por eles!" Tomei os trinta siclos de prata e os lancei na Casa de lahweh para o fundidor." (Bíblia de Jerusalém, 2002, Zacarias, 11:13). Tal fato narrado no Velho Testamento foi comprovado na narração do Novo:

3 Então Judas, que o entregara, vendo que Jesus fora condenado, sentiu remorsos e veio devolver aos chefes dos sacerdotes e aos anciãos as trinta moedas de prata, **4** dizendo: "Pequei, entregando um sangue inocente". Mas estes responderam: "Que temos nós com isso? O problema é teu". **5** Ele, atirando as moedas no Templo, retirou-se e foi enforcar-se. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São Mateus, 27: 3 - 5).

Ademais, há também outro elo entre Jesus e o pirotécnico: a morte. De acordo com os relatos bíblicos do Novo Testamento, Jesus Cristo foi crucificado e morto em Jerusalém, no entanto ressuscitou ao terceiro dia, como ele mesmo havia previsto: "**22** E disse: "É necessário que o Filho do Homem sofra muito, seja rejeitado pelos anciãos, chefes dos sacerdotes e escribas, seja morto e ressuscite ao terceiro dia." (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São Lucas, 9: 22). Portanto, não há, em momento algum da narração bíblica, ambiguidade para seu estado, pois, nos dois primeiros dias esteve morto, mas no terceiro voltou a viver.

Diferentemente de Cristo, a morte de Zacarias (se é que podemos afirmar tratar-se de uma morte) é totalmente ambígua, pois, ao mesmo tempo em que nos diz ter morrido, no acidente de carro, comunica ainda ter característica de alguém que vive: "Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente" (Rubião, 2010, p. 14). Neste caso, não

há uma morte total, muito menos uma ressurreição. Como o narrador mesmo explica, ele é “um defunto que não perderá nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos” (Rubião, 2010, p. 18). Em vista disso, conclui-se que não há uma definição para Zacarias, pois a condição em que se encontra é inominável: “Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência.” (Rubião, 2010, p. 19). Portanto, não se trata de uma fantasmagoria, muito menos de uma ressurreição. Entende-se que, assim como Cristo, o pirotécnico passou pela experiência da morte, porém, também obteve triunfo sobre ela, já que não deixou de viver como antes.

Conclui-se que Rubião cria o que se pode considerar como a construção de uma intertextualidade bíblica às avessas, porque ao mesmo tempo que Zacarias remete o leitor à Jesus, também o contradiz ao não seguir o padrão morte e ressurreição. Além disso, no decorrer da narrativa, é evidenciada outra contradição, pois, em um dos últimos trechos do conto, o narrador, o próprio Zacarias, nos diz que tentou estabelecer contato com as pessoas que estavam presentes na noite do acidente, no entanto, não obteve bons resultados. Logo depois, comenta que eles eram a única esperança que lhe restava para provar a veracidade de sua morte. Ou seja, Zacarias tenta provar a todos, através do testemunho de seus companheiros, a sua morte, contra a corrente de Cristo que se empenhava em provar, por meio de seus discípulos, a sua ressurreição dos mortos, ou seja, que estava vivo.

6.2 “O EDIFÍCIO”

O conto “O Edifício” inicia-se com uma epígrafe do livro de Miqueias: “Chegará o dia em que os teus pardieiros se transformarão em edifícios; naquele dia ficarás fora da lei. (Miqueias, VII, 11)” (Rubião, 2010, p.60). Logo depois, há uma pequena introdução em tom jornalístico que trata da construção dos fundamentos de um edifício até a contratação de uma nova equipe de trabalhadores. Na sequência, a narrativa é dividida em dez partes, todas levam um subtítulo, são eles: 1. A lenda, 2. A advertência; 3. A comissão; 4. O baile; 5. O equívoco; 6. O relatório; 7. Dúvida, 8. O desespero; 9. O engano; 10. Os discursos.

O narrador inicia a narrativa explicando que depois de mais de cem anos para edificar as fundações do edifício que prometia ser “o maior arranha-céu de que se tinha notícia” (Rubião, 2010, p.60), foi preciso contratar uma nova equipe para a estruturação dos andares. João Gaspar foi o engenheiro-chefe chamado ao cargo, apesar de recém-formado, orgulhoso de si, aceitou a proposta. Ao visitar o grande Conselho, foi informado que além das funções técnicas e de assistência aos trabalhadores, ele teria um grande dever: evitar desarmonias, principalmente no octingentésimo andar, pois existia uma profecia de que depois da construção desse pavimento ocorreria uma grande desavença entre os operários e isso daria um fim à enorme construção. Por fim, os conselheiros lhe deram uma advertência: “Nesta construção não há lugar para os pretenciosos” (Rubião, 2010, p.61), isso porque João Gaspar nunca chegaria a vê-la concluída, já que a quantidade de andares já estava determinada como interminável. O tempo foi passando e o prédio se alongando cada vez mais até a construção do octingentésimo andar, momento em que fizeram uma festa de comemoração para os trabalhadores. Depois da bebedeira, uma pequena discussão se transformou em uma grande briga, nesse momento, alguém jogou no engenheiro-chefe, por acidente, um objeto pesado que lhe fez perder a consciência. Após um período de descanso em casa, e por insistência de alguns operários, João Gaspar voltou a trabalhar no edifício, já que estranhamente os operários continuaram a trabalhar. Tudo voltara a caminhar bem até o dia em que o engenheiro visitou novamente o grande Conselho e descobriu que ele havia sido extinto e não havia mais ninguém para ocupar os cargos como conselheiros. Sem plano diretor ou novas

ordens, ele decidiu que seria necessária uma paralisação da construção, ordem transmitida e explicada aos operários, porém, para surpresa do leitor e do próprio engenheiro, não obedecida. Assim, os obreiros continuaram com a construção, apesar de todos os discursos de João Gaspar, que lhes advertia sobre o absurdo de construir um arranha-céu ilimitado. Por fim, novos trabalhadores não remunerados ingressaram na obra para ajudá-los na edificação.

A construção fantástica de um edifício interminável marca a consolidação de uma grande intertextualidade bíblica no conto de Murílio Rubião, trata-se de uma referência à Torre de Babel, construção narrada no Velho Testamento. A narração bíblica sobre a Torre de Babel compõe o livro do Gênesis, capítulo 11, versículo 1 ao 9. Nessas passagens, é narrada a história de um povo que, ao chegar em uma planície na terra de Sinar, decide construir uma torre que alcançasse o céu com o objetivo de obter fama, além de não precisarem mais se espalhar pela terra. Vendo isso, Deus resolveu agir contra a construção, pois concluiu que nada mais os impediria de fazer o que quisessem, já que tinham os mesmos objetivos e falavam o mesmo idioma. Por essa razão, o Criador lhes confundiu com línguas diferentes para que não pudessem falar entre si, e, assim, a obra foi interrompida e aquele povo se dispersou pela terra.

Na narrativa de Rubião, há uma criação extremamente fantástica no que se refere, principalmente, à construção monstruosa do edifício. A construção interminável de um prédio cria uma ponte com a narração bíblica, pois também há acontecimentos místicos e, muitas vezes, inexplicáveis. A principal característica fantástica em “O Edifício” está no fato de que, desde o começo da narrativa, a construção é tratada como interminável, já que não foi estabelecido a ninguém um limite de andares, nem sequer para o engenheiro João Gaspar. No entanto, também se percebe outros aspectos fantásticos, como, por exemplo, o anúncio da profecia quando os conselheiros dizem “que sobreviveria irremovível confusão no meio dos obreiros ao se atingir o octingentésimo andar do edifício” (Rubião, 2010, p.61), o que de fato se cumpriu.

O elo entre a narração bíblica e “O Edifício” se consolida na própria narrativa, pois, visivelmente, se trata de uma referência à Torre de Babel. Vemos isso nas várias semelhanças entre os textos, uma delas é no que se refere ao sobrenatural, primeiramente do fantástico, manifesto no conto e, em um segundo momento, do místico, presente na crença judaico-cristã. Além disso, há uma grande

correspondência em relação à própria construção, pois, em ambos os textos, se trata de uma obra arquitetônica construída verticalmente e de grande estatura.

Há também outra temática semelhante que é a presença de afetos como o orgulho e a pretensão. Na narração bíblica, observamos o orgulho em um dos objetivos da construção: 4 Disseram: "Vinde! Construamos uma cidade e uma torre cujo ápice penetre nos céus! Façamo-nos um nome e não sejamos dispersos sobre toda a terra!" (Bíblia de Jerusalém, 2002, Gênesis, 11:4). Esse nome que fariam para o próprio povo é em relação à fama que alcançariam com a construção grandiosa da torre. Portanto, o orgulho dos homens foi o maior motivo que levou com que Deus decidisse acabar com a edificação.

Já em "O Edifício", o orgulho é um tema presente em toda a narrativa. Logo no início, esse afeto vicioso está na fala do narrador quando se refere ao engenheiro: "Finalidades, aliás, que pouco interessavam a João Gaspar, **orgulhoso**² como se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia" (Rubião, 2010, p.60). O orgulho também é mencionado no início da própria construção, já que se trata de um prédio que não terá sua construção finalizada. Assim sendo, na narrativa, não é revelado em momento algum se haverá fins lucrativos, afinal o edifício nunca estará à venda. Dessa forma, pode-se afirmar que a maior, além de única motivação da construção, é "se fazer um nome" através do edifício, assim como em Babel, ou seja, conquistar apenas o prestígio que todos os envolvidos terão por participarem da maior construção que se tem notícia. Tanto assim que, quando João Gaspar decidiu demitir todos os funcionários da obra por não haver mais o grande Conselho, eles se recusaram a obedecer:

Os operários se negaram a aceitar o ato de dispensa. Alegavam a irrevogabilidade das determinações dos falecidos conselheiros. Por fim, disseram que iriam trabalhar à noite e aos domingos, independente de qualquer pagamento adicional (Rubião, 2010, p. 65-66).

Outra analogia entre a narrativa e a narração bíblica está na grande confusão de comunicação, que, no conto, surge na parte "10. os discursos", quando João Gaspar tenta convencer os obreiros a pararem a construção após a descoberta da dissolução do Conselho. Entretanto, seus sermões geram o oposto do que pretendia o engenheiro, ou seja, incentivam os obreiros a trabalharem ainda mais:

² O orgulho presente no personagem João Gaspar.

A princípio, os empregados se desculpavam, constrangidos por não ouvirem atentamente as palavras. Com o passar dos anos, habituaram-se a elas e as consideravam peça importante nas recomendações recebidas pelo engenheiro-chefe antes da dissolução do Conselho. (Rubião, 2010, p.66).

Nesse momento, é como se os trabalhadores não compreendessem o que era dito por João Gaspar. Assim, percebemos que eles se atentam apenas ao significante da palavra e não ao seu significado, além de ficarem encantados, quase hipnotizados, pelo belo das letras sem compreender o sentido: “Não raro, entusiasmados com a beleza das imagens do orador, pediam-lhe que as repetisse”. (Rubião, 2010, 66). Ou seja, as “imagens acústicas” das palavras e o modo como o engenheiro-chefe as proferia agradavam e instigavam aquelas pessoas, porém, o “conceito” delas e o que significavam pouco lhes importavam, nem sequer as ouviam atentamente.

A grande falta de comunicação no conto ocorre após a desavença, prevista na profecia, que se deu na construção do octingentésimo andar. Pois logo após, João Gaspar tentou consultar o grande Conselho, no entanto descobriu que ele havia sido extinto, o que fez com que não encontrasse mais sentido em dar prosseguimento às obras. Neste momento, há uma grande ruptura que é o maior motivo da falta de comunicação entre o engenheiro-chefe e o restante dos trabalhadores. Primeiro porque João Gaspar não tem mais o mesmo propósito que os trabalhadores (que é a edificação de cada vez mais andares ao prédio), segundo, em razão do desentendimento na comunicação que sucede como se não falassem a mesma língua, assim como em Babel. No entanto, diferentemente da narração bíblica, no conto, todos falam a mesma língua depois de cumprida a profecia, ainda assim não se entendem. Já em Babel, o desentendimento é provocado pelo criador que fez com que aquele povo falasse línguas diferentes. Assim, a ironia está no fato de que os trabalhadores e o engenheiro não se entendem nem na própria língua, assim, falar a mesma língua não garante a compreensão do discurso.

6.2.1 “O EDIFÍCIO”: UMA REFERÊNCIA À TORRE DE BABEL?

As semelhanças entre a narração bíblica da Torre de Babel e a narrativa de “O Edifício” faz com que o leitor perceba que o conto se constrói a partir de uma intertextualidade com a Bíblia, especificamente, a uma passagem do **Gênesis**. No

entanto, antes de chegarmos a esta conclusão, é necessário analisarmos uma das diferenças entre os dois textos. A consequência da grande confusão de línguas, causada por Deus, na Torre de Babel, foi a dissolução dos povos e a paralisação da construção. De maneira oposta e irônica, em “O Edifício”, a confusão causou a união de mais pessoas para serem usadas como mão de obra: “[...] para ajudá-los vieram das cidades vizinhas centenas de trabalhadores que se dispunham a auxiliar gratuitamente os colegas” (Rubião, 2010, 66). Assim, conseqüentemente, de forma diferente do relato bíblico, há a continuidade da construção do prédio, ainda que todos saibam, inclusive o leitor, que ela nunca será finalizada.

Essa distinção pode ser lida como uma intertextualidade paródica, ou seja, às avessas, porque provoca o riso, uma vez que não tem sentido algum construir algo que nunca termina e não serve para nada. Além disso, a insistência dos trabalhadores em continuar a obra, mesmo depois da extinção do grande Conselho, e a agregação de ainda mais funcionários à construção sem que eles recebam por isso, se torna algo ridículo e até mesmo humorístico, o que não pode ser visto nem lido na narração bíblica. Apesar de serem diferentes em muitos aspectos, a moral tanto no conto como na Torre de Babel é semelhante.

Em ambas as obras, há uma moral sobre o orgulho humano e a pretensão de se ter um nome reconhecido por todos. Isso levou à disseminação de um povo na Torre de Babel, graças ao poder divino, e o contínuo trabalho em “O Edifício”. Apesar de não ocorrer nenhuma calamidade no conto de Rubião, o fato de continuarem a construção, mesmo depois da extinção do Conselho, revela uma persistência naquilo que não convém. A construção do prédio é interminável, não haveria lucros e a única recompensa era a satisfação do próprio ego, que se dá por estarem participando da edificação de tamanho arranha-céu. Portanto, umas das grandes diferenças é que, no Gênesis, há uma manifestação divina que destrói os planos dos homens, o que não ocorre na narrativa de Rubião, por isso, seguem-se as obras.

Além disso, a menção da epígrafe no começo da narrativa, “Chegará o dia em que os teus pardieiros se transformarão em edifícios; naquele dia ficarás fora da lei. (Miqueias, VII, 11)” (Rubião, 2010, p.60), cria um outro elo (se analisarmos o seu contexto) com os muros de Jerusalém, como observa-se no versículo anterior e no posterior ao da epígrafe mencionada na introdução da narrativa de Rubião:

10 Minha inimiga verá, e a vergonha a cobrirá, a ela que me dizia: "Onde está lahweh, teu Deus?" Meus olhos a verão, quando for

pisoteada como a lama das ruas. **11** Dia de reconstruir as tuas muralhas! Dia esse em que estenderão as tuas fronteiras, **12** dia esse em que virão a ti desde a Assíria até o Egito, desde Tiro até o rio, de um mar a outro, de uma montanha a outra.³ . (Bíblia de Jerusalém, 2002, Miquéias, 7:10 - 12)

A restauração citada na narração bíblica se trata da muralha de Jerusalém que foi destruída e reconstruída por muitas vezes. No entanto, como abordado por Schwartz (1981), quando Rubião utiliza o versículo em seu conto há uma “refuncionalização”, logo, ele não só remete ao passado (Jerusalém) como aborda o que virá. Assim, a epígrafe refere-se também à construção do ilimitado arranha-céu.

Ademais, há outra analogia entre a epígrafe e o conto se pensarmos que a lei citada “[...] ficarás fora da lei” (Rubião, 2010, p.60) pode ser uma referência ao grande Conselho, que é o responsável pela construção. Assim sendo, o engenheiro João Gaspar, ao se negar continuar as obras depois da extinção do Conselho, discorda em trabalhar fora de uma liderança, ou seja, fora da lei. Os obreiros, ao contrário, não se importam em continuar a edificação do arranha-céu, mesmo sabendo que não há ninguém no comando. Ou seja, os obreiros concordam com a epígrafe ao se tornarem “fora da lei”, por darem seguimento a uma construção que não possui chefia, ou seja, uma construção sem rei e sem lei.

³ Utilizamos uma tradução diferente da mencionada na epígrafe.

6.3 “O LODO”

6.3.1 A epístola

O conto intitulado “O Lodo” inicia-se a partir do intrigante versículo bíblico: “Tu abriste caminho aos teus cavalos no mar, através do lodo que se acha no fundo das grandes águas. (Habacuc, III, 15)” (Rubião, 2010, p.67). A presença marcante da palavra “lodo” não se limita apenas ao título, estendendo-se à epígrafe do conto, o que enfatiza sua importância para a compreensão do texto. Assim, torna-se imprescindível explorar as possíveis interpretações dessa palavra para estender a compreensão de como o lodo é representado na narrativa.

De acordo com o Dicionário Online do Português: Dicio, há duas acepções de “lodo”, a literal e a figurada: “Depósito terroso com mistura de restos de vegetais ou de matérias animais, que se forma no fundo das águas; lama. [Figurado] Ignomínia, degradação moral.” (Lodo, 2023). O primeiro significado se confirma na própria epígrafe, em que a lama é descrita como sendo encontrada “no fundo das grandes águas” (Rubião, 2010, p.67). Aqui, pode-se associar a lama a um dos temas centrais da narrativa: a existência de um segredo. Dado que, para alcançar essa lama, é necessário penetrar nas “grandes águas”, sugerindo o significado de algo oculto e inacessível. Portanto, lama na narrativa associa-se a um segredo e ao unirmos ambas as interpretações (literal e figurada), revela-se um segredo envolto em vergonha e degradação moral.

A associação lama/segredo é confirmada ao longo de toda a narrativa, pois o personagem principal Galateu esconde um segredo sobre sua família e seu passado: “Uma faca penetrava-lhe a carne, escarafunchava os tecidos, à procura de um segredo” (Rubião, 2010, p.69). E por conta deste passado o personagem adocece e de seu peito sai graves feridas que representa não somente o segredo, mas também a sua depressão. Além disso, tal associação é confirmada na própria **Bíblia** dado que no versículo anterior ao citado por Rubião, em Habacuque 3:14, é mencionado a existência de um segredo: “**14.** Traspassas a cabeça dos seus guerreiros com as suas próprias lanças; eles me acometem como turbilhão para me espalharem; alegram-se, como se estivessem para devorar o pobre em **segredo.**” (Bíblia JFA Offline,

Habacuque, 3: 14).⁴ Dessa maneira, o elo entre lodo/segreto é confirmado na **Bíblia**, na epístola citada e na própria narrativa.

Conclui-se que neste conto rubiano, o lodo torna-se um elemento simbólico que transcende a mera presença física e torna-se uma metáfora que acompanha toda a narrativa. O lodo é escrito com uma multiplicidade de significado o que torna a narrativa fantástica e misteriosa, na qual ele não é apenas material, mas também a manifestação da obscuridade de um segredo e a existência de uma profunda depressão. Portanto, vemos aqui a transformação de algo imaterial (uma vergonha, uma degradação moral) em algo palpável: o lodo. Essa riqueza de significados e representações, típico das narrativas de Rubião, contribui com a profundidade e beleza do conto. Ademais, a epístola é de grande valia para a leitura, pois se correlaciona diretamente com o conteúdo da narrativa.

6.3.2 A narrativa

“O Lodo” narra a história de Galateu, um homem diagnosticado com uma “depressão ocasional” (Rubião, 2010, p. 67) que precisou procurar ajuda de um psiquiatra, o Dr. Pink. Para o espanto do paciente, o analista lhe fez deitar-se em um divã e responder perguntas sobre sua adolescência, não lhe receitou remédios e, por fim, disse que seu tratamento não seria imediato, pois deveria consultá-lo semanalmente. Tudo isto fez Galateu qualificar Dr. Pink como um padre e não um médico. Inconformado com seu tratamento, o personagem decidiu não mais voltar naquela clínica, mesmo com o psiquiatra lhe dizendo que ele sofria de um imenso lodaçal, sem explicar mais detalhes. Apesar da clareza na recusa em se consultar, a clínica psiquiátrica ligava-lhe insistentemente para cobrar as consultas que Galateu deveria ter feito e lembrá-lo de ir ao consultório todas as semanas, enfatizando a gravidade de seu caso. Ligavam para sua casa e em seu trabalho todos os dias obstinadamente, e o homem sempre recusava a intervenção médica. Ao mesmo tempo em que isto ocorria, Galateu começou a padecer de uma dor forte no peito, além de insônia e de lembranças “que julgara esquecidas para sempre” (Rubião,

⁴ Aqui é citada uma versão diferente da utilizada por uma questão de correspondência com a palavra “segredo”

2010, p.69). Em certa noite, antes de dormir, Galateu alucinando ouviu o médico que tanto lhe importunava falar: “É chegado o tempo das amoras silvestres.” (Rubião, 2010, p.70). A mensagem indecifrável lhe deixou com uma sensação de que algo ruim viria e ao adormecer acordou com uma ferida aberta em seu mamilo direito que, apesar das medicações farmacêuticas, não cicatrizava, ao contrário, crescia a cada dia. Mais adiante, estando progressivamente pior, impossibilitado de trabalhar e com a sua ferida expelindo mal cheiro, o personagem recebeu visitas inusitadas: sua irmã Epsila, que logo tomou conta dele e da casa, e Zeus, um menino que aparentemente dispunha de algum déficit mental e que insistentemente lhe chamava de pai. Por fim, a narrativa termina com Galateu totalmente doente e acamado, aceitando, finalmente, ser tratado por Dr. Pink que com um bisturi e com a ajuda de Epsila, inicia um processo de cura na ferida do homem.

Algo que chama a atenção nos contos de Murilo Rubião são as escolhas excêntricas dos nomes dos personagens, pois a maioria deles foge dos nomes habitualmente utilizados, como por exemplo Teleco (“Teleco, o coelhinho”), Xixiu (“A casa do girassol vermelho”), Cariba e Viegas (“A cidade”), Odorico (“Os dragões”), Pererico e Galimene (“A fila”), Gérion (“O bloqueio”), entre vários outros. Isto posto, no conto analisado os nomes não poderiam ser diferentes: Galateu, Epsila, Zeus e Pink são os personagens cujos nomes pouco comuns aparecem na narrativa. No entanto, no que concerne às relações intertextuais com a **Bíblia**, pode-se notá-las de forma implícita e sutil através da escolha dos nomes destes personagens. Analisando, primeiramente, os irmãos Epsila e Galateu, recordamos por semelhança sonora a *Epístola de Gálatas*, escrita por Paulo e que pertence ao Novo Testamento. Nela é possível encontrar uma chave para a decifração de uma frase aparentemente desconectada do conto: “É chegado o tempo das amoras silvestres.” (Rubião, 2010, p.70).

Isto posto, há uma passagem em **Gálatas**, capítulo 6, em que Paulo informa de forma metafórica que tudo o que plantarmos, colheremos:

7 Não vos iludais; de Deus não se zomba. O que o homem semear, isso colherá: **8** quem semear na sua carne, da carne colherá corrupção; quem semear no espírito, do espírito colherá a vida eterna. **9** Não desanimemos na prática do bem, pois, se não desfalecermos, a seu tempo colheremos. **10** Por conseguinte, enquanto temos tempo, pratiquemos o bem para com todos, mas sobretudo para com os

irmãos na fé. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Epístola aos Gálatas, 6: 7 - 10).

A principal moral pregada nesta passagem pelo apóstolo é a de que estamos submetidos às consequências de nossos atos, portanto se plantamos bondade dela colheremos e o mesmo ocorre se cultivarmos o que é mal. Além disso, Paulo faz uma distinção entre a bondade: semearmos no Espírito; e a maldade: semearmos na carne. No capítulo anterior da mesma Epístola, ele elucida a diferença entre as obras do Espírito e as da carne, ou seja, o bem e o mal:

19 Ora, as obras da carne são manifestas: fornicação, impureza, libertinagem, **20** idolatria, feitiçaria, ódio, rixas, ciúmes, ira, discussões, discórdia, divisões, **21** invejas, bebedeiras, orgias e coisas semelhantes a estas, a respeito das quais eu vos previno, como já vos preveni: os que tais coisas praticam não herdarão o Reino de Deus. **22** Mas o fruto do Espírito é amor, alegria, paz, longanimidade, benignidade, bondade, fidelidade, **23** mansidão, autodomínio. Contra estas coisas não existe lei. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Epístola aos Gálatas, 5: 19 -23).

Portanto, infere-se que a moral presente nestes capítulos da epístola de **Gálatas** é uma chave para decifrarmos a narrativa de Rubião, ou seja, a frase dita por Dr. Pink na alucinação de Galateu “É chegado o tempo das amoras silvestres.” (Rubião, 2010, p.70) refere-se metaforicamente à colheita que o personagem principal fará em sua vida. No literal, será o momento em que sofrerá as consequências do que praticou em seu misterioso passado, cujas lembranças constantemente lhe assombram. À vista disto, nota-se que logo após ouvir a frase aparentemente sem nexos, Galateu acorda de seu sono com muita dor e uma ferida aberta em seu peito: os resultados de seu passado.

Todavia, também podemos associar a frase de Dr. Pink ao versículo 29 do capítulo 4 do **Evangelho de Marcos** em que Jesus narra a “Parábola da semente que germina por si só” (Bíblia de Jerusalém, 2002):

26 Então contou-lhes que: “O Reino de Deus é semelhante a um homem que lançou a semente sobre a terra. **27** Enquanto ele dorme e acorda, durante noites e dias, a semente germina e cresce, embora ele desconheça como isso acontece. **28** A terra por si mesma produz o fruto: primeiro surge a planta, depois a espiga, e, mais tarde, os grãos que enchem a espiga. **29** Assim que as espigas amadurecem,

o homem imediatamente lhes passa a foice, pois **é chegado o tempo da colheita**". (Bíblia King James Atualizada, Marcos, 4: 26 - 29).⁵

Nesta parábola afirma-se, de forma metafórica, que tudo o que é semeado no Reino de Deus em seu devido tempo dará fruto, ao homem não é necessário que se preocupe com a germinação e crescimento do que é plantado, pois à terra é dada esta função, o lavrador tem de apenas plantar e colher o que nasce. A moral desta parábola se assemelha a da **Epístola de Gálatas**, pois ambas seguem envoltas em duas principais ações: dedicação e resultado, ou seja, a dedicação a se fazer o bem - segundo uma ótica cristã e alicerçado no Capítulo 6 de **Gálatas** - trará para quem a praticou vida eterna: **8** quem semear na sua carne, da carne colherá corrupção; quem semear no espírito, do espírito colherá a vida eterna. **9** Não desanimemos na prática do bem, pois, se não desfalecermos, a seu tempo colheremos. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Epístola aos Gálatas, 6: 8, 9). Já aqueles que se dedicaram a fazer o mal, também terão seus resultados: "[...]a respeito das quais eu vos previno, como já vos preveni: os que tais coisas praticam não herdarão o Reino de Deus. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Epístola aos Gálatas, 5: 21).

Embora, a frase dita por Dr. Pink no conto seja realmente uma referência à **Bíblia**, pode-se concluir que há uma refuncionalização desta mensagem ao ser posta na narrativa de Rubião, segundo Jorge Schwartz, em **A poética do Uroboro** (1981) isto é algo evidente na narrativa do escritor e pode-se notá-la nas epígrafes introdutórias de todos os seus contos, já que elas perdem sua funcionalidade original ao serem postas em outros textos/contextos. Portanto, em "O Lodo" a colheita daquilo que é semeado não é feita na eternidade, como em **Gálatas**, e sim na própria vida terrena. De forma explícita, o homem terá como resultado aquilo a que mais se dedicou, seja o mal ou o bem, e terá suas consequências ainda em vida. Percebe-se esta refuncionalização da mensagem de **Gálatas**, pois, no conto, Galateu adocece e sofre, ainda em vida, por conta das escolhas que fizera em seu misterioso passado, no entanto, tais fatos não nos são contados.

Dessa maneira, a expressão pronunciada em sonho pelo Dr. Pink: "É chegada a época das amoras silvestres." (Rubião, 2010, p.70) representa, simbolicamente, as

⁵ Aqui foi escolhido uma tradução diferente da Bíblia de Jerusalém por questão de maior semelhança com a disposição da frase de Dr. Pink no conto.

consequências das más escolhas feitas no passado por Galateu, as quais estão se manifestando no presente da narrativa. Relacionando-se a passagem do Evangelho de Marcos: “(...) pois é chegado o tempo da colheita”. (Bíblia King James Atualizada, Marcos, 4: 26 - 29) e ao mesmo tempo à epístola paulina de **Gálatas**.

Todavia, podemos analisar também a escolha específica das amoras silvestres, o que elas representam e por que não outro fruto e sim elas, essas são algumas das perguntas que esclareceremos. Primeiramente, analisemos a amora quanto a sua forma e cor; as amoras têm um formato característico, redondo ou ligeiramente oval, no entanto, sua superfície é coberta por pequenos gomos, que formam uma textura granulada e irregular. Além disso, a cor delas varia conforme a maturação, inicialmente têm um tom verde que gradualmente se torna um vermelho intenso e, por fim, amadurecem e converter-se em roxo escuro, quase preto. Portanto, através da aparência das amoras, podemos associá-las às feridas, visto que assim como as amoras as feridas podem ter uma superfície irregular e áspera (principalmente de acordo com o seu período de cura), além disso, as feridas passam por um processo de escurecimento de cor chegando a se tornarem pretas - de acordo com a cicatrização - assim como as amoras amadurecem e transformam-se em roxo escuro, quase preto. Assim sendo, há uma associação simbólica entre as amoras silvestres e as feridas, o que é evidenciado na narrativa, uma vez que Galateu ao acordar de seu sono em que sonhara com a frase dita por Dr. Pink, percebe uma ferida aberta em seu mamilo direito. Analisemos também as amoras quanto a sua sonoridade. Pode-se associar por semelhança fonética a palavra “amora” com a palavra “amor”. Apesar de soarem semelhantes, elas possuem significado completamente distintos. Entretanto, no contexto do conto, essa associação pode transcender a mera semelhança fonética, visto que o protagonista pode estar enfrentando a carência de amor devido ao distanciamento de sua família. É relevante recordar que Galateu não vê sua irmã e sobrinho há doze anos, e a ausência deles pode ter contribuído para o estado depressivo do personagem. Por conseguinte, as "amoras silvestres" mencionadas no sonho do Dr. Pink simbolizam não apenas a ferida que se manifestaria no peito de Galateu, mas também o amor que o personagem nutria por sua família, cuja ausência o levou a um sofrimento profundo.

Além de tudo, é importante compreendermos que o narrador não discorre sobre o passado do personagem, pelo contrário, se mostra consciente apenas do

presente da narrativa, não fazendo inferências ao que houve anteriormente na história de Galateu, tanto que muitas dúvidas a respeito do enredo não nos são sanadas. Como o motivo de Galateu ter se afastado por tanto tempo de sua família. Especificamente foi por doze anos como concluímos através do excerto a seguir: “a nova imagem de Epsila era uma contrafação da jovem que aparecera no seu sonho. Perdera, em doze anos, o viço, a suavidade de traços” (Rubião, 2010, p.72). Além disso, o menino que acompanha Epsila é mesmo filho de Galateu, já que este lhe chama de pai? Epsila é mãe biológica de Zeus? E, por fim, qual é o segredo em seu passado que o personagem esconde e que lhe fez adoecer? A existência de um segredo assombroso na juventude de Galateu nos é informada em alguns momentos da narrativa, como no trecho a seguir:

Só pode dormir, à noite, tomando uma dose elevada de barbitúricos. Sono agitado, com pesadelos e uma dor dilacerante, que não sabia se real ou apenas sonho. Uma faca penetrava-lhe a carne, escarafunchava os tecidos, à procura de um segredo (Rubião, 2010, p.69).

Não há respostas diretas a essas dúvidas, no entanto, devemos destrinchar o texto à procura de inferências que nos levem a possíveis soluções.

A começar por Zeus, o provável filho de Galateu, desde o primeiro instante de contato entre os dois, o menino se refere ao homem como seu pai, o que causa espanto ao leitor, porém a Galateu lhe causa repugnância, além disso, o personagem não discorda do garoto, apenas o repreende “– Quem disse que sou seu pai?” (Rubião, 2010, p.73). Todavia, o personagem-principal havia abandonado a família há exatos doze anos, não seria essa a idade da criança? Não nos é informado o quão velho é Zeus, no entanto, supõe-se que o menino possa ter em torno desta idade. Diante dessas constatações, teria Galateu tido um filho e o abandonado? Mas por qual motivo? E quem seria a sua mãe biológica?

Uma das possíveis interpretações do conto em relação a origem de Zeus é de extrema estranheza para o leitor: o incesto. Isto porque Zeus tem por mãe Epsila, a irmã de Galateu. Partindo desta pressuposição, Epsila não teria apenas criado Zeus (o que fica evidente na narrativa), mas também seria sua mãe de sangue. Sendo assim, há doze anos Galateu teria se envolvido sexualmente com a própria irmã e, quando soubera da gravidez, partira deixando-os sós. Seria este o motivo de Galateu

se incomodar tanto com as perguntas de Dr. Pink sobre a sua adolescência? Este seria o segredo que o assombra durante à noite? Além disso, uma característica que evidencia a existência do ato incestuoso é o fato de Zeus ser uma criança com deficiência intelectual. Atualmente, a ciência nos confirma que a procriação entre indivíduos com uma linhagem sanguínea tão próxima quanto irmãos pode ocasionar doenças genéticas, como o caso mostrado na revista digital **Crescer**, da Globo, em que um bebê fruto de uma relação entre irmãos nasceu geneticamente comprometido e faleceu ainda no hospital. Ao comentar o caso, o ministro da saúde do Uzbequistão afirmou:

Na medicina está provado que, na maioria dos casos, as crianças nascem com vários defeitos genéticos devido ao casamento de parentes próximos. Em particular, por causa dessas famílias, o feto pode desenvolver doenças perigosas, como distúrbios cromossômicos, síndrome de Down e retardo mental e físico grave. (Revista Crescer, 2022).

Ademais, analisando o nome inusitado do garoto, Zeus, deve-se recorrer à mitologia grega e observar a vida do deus do trovão, a principal e mais poderosa divindade da Grécia Antiga. A começar pela sua origem, Zeus era filho de Réia que foi uma dos Titãs, filha de Urano e Gaia, ela se casou com Cronos, seu próprio irmão, e com ele teve seis filhos; Hestia, Hades, Deméter, Poseidon, Hera e Zeus (Naylor, 1933). Portanto, Zeus (o deus grego) é fruto de um relacionamento incestuoso.

Além disso, em sua juventude se envolveu em uma guerra com o pai/tio, como pode-se observar no excerto que se segue:

Zeus era filho de dois titãs — Cronos e Reia. Cronos regia o Universo, e havia recebido uma profecia de que, um dia, um de seus filhos o destronaria, assim como ele havia feito com o seu próprio pai, Urano. Essa profecia fez com que Cronos devorasse todos os filhos que teve com sua esposa. No nascimento de Zeus, Reia enganou o próprio marido entregando uma pedra com roupas de bebê para que Cronos a devorasse. Zeus foi enviado para Creta, onde foi criado por Gaia ou por ninfas que moravam nessa ilha, de acordo com as diferentes versões do mito. Quando adulto, ele retornou para resgatar seus irmãos. (Silva, 2022).

Percebemos que o conto de Rubião faz referência à mitologia grega ao construir um elo entre o filho de Galateu e o deus do trovão, ambos de nome Zeus.

Tal intertextualidade reforça a interpretação, na narrativa rubiana, de que Zeus seja fruto do incesto entre Epsila e Galateu.

Outra interpretação, tão eminente quanto a do incesto, é a de Epsila ser apenas mãe de criação de Zeus e não sanguínea, ou seja, biologicamente a sua tia. Portanto, Galateu teria tido um filho com alguma mulher cuja história não é contada pelo narrador e abandonado a criança deixando-a com a irmã, logo após o seu nascimento. Ademais, os motivos que levaram Galateu a abandonar o filho e a irmã durante doze anos não são descritos no que concerne à narrativa, no entanto, infere-se que, no caso do incesto, seja a vergonha do próprio ato, já que a criança sempre seria uma recordação de suas práticas. Além disso, a própria responsabilidade da paternidade poderia ter sido o pivô de sua fuga, sabendo-se principalmente que Zeus exigiria dele cuidados especiais por conta de seu transtorno mental.

Conclui-se que, na narrativa, Galateu vive as consequências do que realizou em seu passado do qual não é informado, de forma explícita, ao leitor. Todos estes segredos se transformam em uma grande depressão que o consome a cada dia, entretanto, a doença não é manifesta apenas em sua forma natural e sim de modo fantástico, através da ferida que nascera de seus mamilos.

Todas estas interpretações do conto são hipóteses criadas a partir de evidências deixadas pelo narrador, elas são leituras possíveis dentro do texto, porém não podem ser dotadas como verdades absolutas e intrínsecas à narrativa. Faz-se necessário uma interpretação mais profunda deste conto, lendo e analisando os pormenores, já que Murilo Rubião o escreveu deixando propositalmente várias lacunas na estrutura do enredo.

Aliás, Alter, no capítulo intitulado “Introdução ao Antigo Testamento” no livro **Guia Literário da Bíblia** (1997), discorre sobre uma característica comum no Velho Testamento, que ele nomeia “hábitos de reticência”. Essa característica revela-se por meio da omissão intencional de certas informações na narrativa, como se o narrador optasse por ocultar alguns fatos cruciais. Da mesma forma, ela é muito comum nos contos de Murilo Rubião, podendo observá-la em “O Lodo” em que o passado que tanto aflige a vida presente do personagem principal não é narrado, o que traz ao conto uma atmosfera de mistério. Nessas narrativas, a técnica da reticência não só acrescenta complexidade à trama, mas também estimula a imaginação do leitor ao

deixar lacunas estratégicas, convidando-o a preenchê-las com suas próprias interpretações da história.

6.4 “MARINA, A INTANGÍVEL”

O conto é repleto de menções cristãs que ocorrem logo no primeiro parágrafo quando José Ambrósio, o narrador-personagem, se afastou da **Bíblia** que estava lendo e se colocou à espera de um ser misterioso nomeado como Marina, a intangível. José Ambrósio trabalhava como redator no turno da noite de um jornal, escrevendo artigos e crônicas para serem publicados pela manhã, porém sem êxito em sua carreira, já que seus escritos nunca foram aprovados pelo seu redator-chefe, portanto, nunca publicados. A narrativa transcorre em uma noite sombria no prédio em que trabalhava sozinho, o personagem sentia uma angústia que crescia a cada momento, pois tinha dificuldade em escrever por não encontrar as palavras e nem ideias para a redação. Logo, José Ambrósio, buscou inspiração na **Bíblia** e a encontrou: escreveria sobre Marina. No entanto, antes de dar início a sua escrita, ele foi interrompido por um grande ser fantástico e misterioso, cujas formas eram diferentes das humanas, o narrador o nomeou como Poeta. A criatura disse a José Ambrósio que lhe foram encomendados versos sobre Marina, com isto o redator indagou a encomenda, pois ele apenas produzia versos bíblicos. O homenzinho de feições estranhas argumentou dizendo que os versos para Marina eram bíblicos, já que a presença desta mulher estava no livro de **Cânticos**: “Eu vos juro, filhas de Jerusalém, que, se encontrardes o meu amado lhe façais saber que estou enferma de amor” (Rubião, 2010, p. 107). Com isso, juntos, redator e Poeta criaram de forma totalmente fantástica (com o uso de pétalas rasgadas) os versos para Marina, apesar da relutância de José Ambrósio em estar participando desta criação. Depois de terminada a escrita, surgiu um coral de padres que pareciam cantar, no entanto, não emitiam nenhum som. E de um andor forrado de papel de seda nasceu Marina, linda e atraente mulher de características esplêndidas e fantásticas. Depois de ele admirar a beleza da jovem, a multidão passou em segundos e se desvencilhou de José Ambrósio que, logo em seguida, misteriosamente apareceu em seu escritório, sem ruído ou vestígios do que havia ocorrido, contudo, sabia que o poema a Marina estava decisivamente composto.

Pode-se observar que este conto de Rubião é repleto de referências bíblicas que estão além da epígrafe introdutória. Primeiramente, há no total três menções diretas ao Livro Sagrado Cristão: “Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer.” (Rubião, 2010, p.103); “De novo abri a

Bíblia.” (Rubião, 2010, p.104); “Mas, se eu apenas faço poemas bíblicos?” (Rubião, 2010, p.107). Além de uma citação (fora da epístola introdutória) de **Cânticos**, livro que faz parte do Velho Testamento: “A existência de Marina está neste trecho dos Cânticos: ‘Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor’. (Rubião, 2010, p.107). Ademais, é possível verificar, durante a leitura da narrativa, todo um campo lexical construído em torno da religião judaico-cristã, as palavras que fazem parte deste contexto são: **Bíblia**, pressentimento, capela, capuchinhos, ajoelhava, oração, Maria da Conceição, rosas, joelhos, poemas bíblicos, mistificação, pétalas, paraíso, pecado, sinos, padres, trombetas, coral, andor, mulheres grávidas, anjos, obreiros. Todas elas reforçam a ideia da intertextualidade do conto com a **Bíblia**.

Em uma interpretação mais profunda, pode-se analisar uma intertextualidade entre Marina, a intangível e a Virgem Maria, que ocorre desde o começo da narrativa, quando José Ambrósio faz uma oração a Marina para sanar sua angústia “[...] balbuciei uma oração a Marina, a intangível” (Rubião, 2010, p.103) e perdura até o final do conto quando, enfim, há o surgimento desta mulher. Destaca-se também o fato de Marina surgir no interior de um objeto conhecidamente católico: o andor. Segundo o dicionário online de português, andor é um artefato portátil ornamentado, geralmente com flores, que carrega algum santo e se transporta ao ombro nas procissões (Andor, 2022). Além disso, nesta fantástica procissão criada por Rubião, o objeto santo é carregado por padres e mulheres grávidas, o que reforça ainda mais seus dotes divinos, além da representação da mulher grávida que simboliza a concepção de Jesus, através de Maria.

É necessário recordar a forte intertextualidade que cria um elo entre o conto “Marina, a intangível” e o livro bíblico **Cântico dos Cânticos**, que ocorre, principalmente, através da epístola introdutória do conto: “Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado? (Cântico dos Cânticos, VI, 10)” (Rubião, 2010, p.103), além de uma citação direta que está inserida no interior da narrativa rubiana: “A existência de Marina está neste trecho dos Cânticos: ‘Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor’. (Rubião, 2010, p.107). Tal intertextualidade entre obras contribui com a ideia defendida de que Marina, a personagem do conto de Rubião, é

sim uma referência a Virgem Maria, já que segundo Northrop Frye, em **Código dos Códigos**, há uma vinculação entre a mulher descrita no livro **Cântico dos Cânticos** e a santa:

As duas mulheres simbólicas da vida de Cristo, a virgem mãe e a noiva, que é o corpo de seu povo, são intimamente associadas em termos de imagens. A noiva do Cântico dos Cânticos é também a Virgem fecundada pelo Espírito Santo, com o vento soprando sobre o jardim fechado (Cântico dos Cânticos, 4: 12-1 6, no latim da Vulgata, hortus conclusus), que é o corpo da Virgem. (Frye, 2004, p. 190).

Portanto, Frye faz uma associação entre o Velho e o Novo Testamento, em que a mulher apaixonada de **Cânticos** (a Amada de Salomão) é simbolicamente associada à mãe de Jesus, Maria. Isto se analisarmos a **Bíblia** como uma obra ao todo, e não um conciliado de livros divergentes, ou seja, a interpretação é cabível se o Velho e o Novo Testamento forem analisados de forma a se complementarem.

Em **Figura**, de Erich Auerbach (1997), o autor discorre sobre uma característica dos textos bíblicos que é denominada como figuração, ou mesmo como prefiguração, trata-se de uma relação entre o Velho e o Novo Testamento em que personagens históricos, como Moises, são uma prefiguração do que viria a ocorrer no Novo Testamento, no caso Moises é uma prefiguração de Cristo. Para contextualizar, explicaremos abreviadamente a história desse personagem histórico. Toda a narrativa sobre Moises está descrita nos livros de **Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio** – que pertencem ao Antigo Testamento. Segundo a **Bíblia**, ele foi um hebreu escolhido por Deus para liderar os israelitas, resgatar todo o seu povo, denominado como “nação santa”, da escravidão que sofriam no Egito e levá-los a uma jornada rumo a Terra Prometida: Canaã. Apesar das várias adversidades sofridas por eles durante o tempo da peregrinação, a chegada à Terra Prometida foi bem-sucedida e, enfim, os israelitas puderam desfrutar deste presente dado por Deus. Pode-se, portanto, analisar semelhanças entre a vida de Cristo e de Moises: ambos foram escolhidos por Deus para retirar o seu povo da escravidão e levá-los a uma terra divina. Jesus foi designado por seu Pai para libertar o povo do pecado (equiparando-se a libertação da escravidão) e lhes conceder o caminho para a vida eterna, o Céu (a chegada a Terra Prometida). À vista disso, observa-se nos versículos a seguir, Jesus pregando a seus discípulos sobre a morada que está sendo preparada para eles:

1 Não se perturbe o vosso coração! Credes em Deus, crede também em mim. **2** Na casa de meu Pai há muitas moradas. Se não fosse assim, eu vos teria dito, pois vou preparar-vos um lugar, **3** e quando eu me for e vos tiver preparado um lugar, virei novamente e vos levarei comigo, a fim de que, onde eu estiver, estejais vós também. **4** E para onde vou, conheceis o caminho". (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São João, 14: 1-4).

Por estes motivos, na obra de Auerbach conclui-se que Moises é uma prefiguração do Messias que viria, Jesus Cristo, criando-se, em decorrência, um elo entre o Antigo e o Novo Testamento, como é constatado no trecho retirado da obra: "Esse tipo de interpretação tinha como objetivo mostrar que todas as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história de redenção." (Auerbach, 1997, p.28). Trazendo esta análise teórica da obra **Figura** (1997) ao texto bíblico aqui analisado, **Cântico dos Cânticos**, podemos chegar à conclusão de que a Amada é uma interpretação figural de Maria, mãe de Jesus. Tal conclusão, encaminha-se ao encontro da concepção de **Código dos Códigos** (2004) em que o autor considera a Noiva de **Cântico dos Cânticos** – a mulher apaixonada, amada por Salomão – como um símbolo da Virgem, mãe de Jesus. Assim sendo, uma pessoa no Velho Testamento representando uma outra do Novo.

Concluimos, por meio das observações dos livros **Código dos Códigos** (2004) e **Figura** (1997), além das análises aqui descritas, que há uma espécie de representação paradoxal da mulher de Cânticos como uma prefiguração de Maria, mãe de Jesus. Já que essa representação simboliza, do mesmo modo, a santidade e a lascívia; a castidade e a sensualidade. Como examinado, no Velho Testamento, presenciamos uma bela mulher que desperta o amor em seu Amado:

9 Roubaste meu coração, minha irmã, noiva minha, roubaste meu coração com um só dos teus olhares, uma volta dos colares. **10** Que belos são teus amores, minha irmã, noiva minha; teus amores são melhores do que o vinho, mais fino que os outros aromas é o odor dos teus perfumes. **11** Teus lábios são favo escorrendo, ó noiva minha, tens leite e mel sob a língua, e o perfume de tuas roupas é como a fragrância do Líbano. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Cântico dos Cânticos, 4: 9-11).

No Novo Testamento, opostamente, há uma virgem moça agraciada por Deus para conceber o que viria a ser o Salvador da sua nação:

26 No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, **27** a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. **28** Entrando onde ela estava, disse lhe: "Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!" **29** Ela ficou intrigada com essa palavra e pôs-se a pensar qual seria o significado da saudação. **30** O Anjo, porém, acrescentou: "Não temas, Maria! Encontraste graça junto de Deus. **31** Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho, e tu o chamarás com o nome de Jesus. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São Lucas, 1: 26-31).

Para tanto, observa-se que esta união paradoxal entre o santo e o erótico também é encontrada – não por acaso – no conto de Murilo Rubião, pois Marina, a intangível é uma mulher atraente que desperta o amor e a paixão no narrador-personagem, ou seja, a Noiva: “Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, benfeitas. Hesitei, um instante, entre os olhos e as pernas. [...] Eu corria de um lado para o outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina [...]” (Rubião, 2010, p.109). E ao mesmo tempo também é uma mulher divina, adulada por padres e digna de procissões; a Santa: “[...] num andor forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas.” (Rubião, 2010, p.109).

Assim, verifica-se que a personagem Rubiana, Marina, vai além de ser simplesmente uma representação de Maria, a mãe de Jesus. Todavia, esta representação fica evidente ao analisarmos o adjetivo que a qualifica como "intangível", cujo significado, conforme descrito no Dicionário Online de Português, é "que não se consegue tanger; que não pode ser tocado; intocável" (Intangível, 2023). Essa caracterização reforça a qualidade de castidade associada a Marina/Maria. Além disso, Marina carrega consigo a mesma simbologia paradoxal presente na Amada do **Cânticos**, destacando o conflito entre a santidade e a sensualidade. Esse paradoxo adiciona complexidade à sua figura, revelando camadas mais profundas de significado na narrativa.

6.4.1 A POESIA BÍBLICA E A CRIAÇÃO POÉTICA EM “MARINA, A INTANGÍVEL”

Dentro da narrativa rubiana em questão, analisamos que há constantes referências, diretas e indiretas, ao livro bíblico **Cantares de Salomão**, ou em outras traduções, **Cântico dos Cânticos**. Aliás, na afamada obra **Guia Literário da Bíblia**, é observado que este livro bíblico é tido como um dos poucos textos essencialmente poéticos presentes na **Bíblia**: “Certos textos, como Salmos, Provérbios, **Cântico dos Cânticos**, e todo o Jó, com exceção de seu arcabouço temático, são inequivocadamente coleções de poemas” (Alter, 1997, p. 28). Para tanto, podemos afirmar que **Cântico dos Cânticos** se enquadra no gênero textual poema.

Para contextualizar, o livro trata-se de um grande poema de amor escrito, de acordo com a tradição cristã, pelo próprio rei Salomão que participa também da narrativa como personagem, sendo o Amante; aquele que canta para sua amada e dedica a ela vários versos. Além disso, o poema possui oito capítulos em que o eu-lírico se intercala, principalmente, entre o amado e sua amada, assim ambos possuem voz na lírica e fazem belas declarações de amor um ao outro, comparando a beleza do(a) amado(a) a objetos preciosos da natureza e da terra em que habitam, criando assim, metáforas e demais figuras de linguagem que favorecem a sua forte linguagem poética.

Há uma sequência de acontecimentos importantes que também é elucidada na obra **Guia Literário da Bíblia**, por Francis Landy:

Um é a açucena (2:2), o outro, uma macieira (2:3); um é um gamo (2:9, 17, 8:14), o outro é uma pomba (2:14). A pomba tem de ser adulada para sair do rochedo (2:14); a Amada procura o Amante pelas ruas da cidade (3:2, 5:6); ele espera impacientemente do lado de fora da porta dela (5:2), espiando pelas grades (2:9). Finalmente, ele é excluído do jardim no qual ela está cantando para seus amigos (8:13-14). (Landy, 1997, p. 339).

Com isso, o autor conclui que há uma constante tentativa de encontro entre os amantes que nunca ocorre por completo, já que as diferenças e as distâncias sempre os separam, seja isso elucidado de forma física ou metafórica. A separação perdura até o final da narrativa em que o Amado não consegue estar junto à Amada no jardim em que ela canta. O autor explica que é como se em cada capítulo o texto se move-

se a um clímax que nunca é realizado: o elo de amor entre amantes. Criando-se assim uma “esperança insatisfeita, uma dívida feita pela narrativa” (Landy, 1997, p. 339).

Trazendo isto ao conto “Marina, a intangível” percebe-se que este processo de desencontro entre amantes também é presente na narrativa, criando-se uma intertextualidade ainda maior com o livro de **Cânticos**, isto pois, quando ocorre o primeiro encontro entre José Ambrósio e Marina, o homem apaixonado tenta de várias formas chegar perto de sua amada – que estava sendo cortejada por uma grande multidão – porém sem êxito, já que a procissão sumiu em segundos diante de seus olhos:

Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina, até que os gráficos encerraram a procissão [...] O cortejo passou em segundos, e os muros, que antes via na minha frente, transformaram-se num só. Quis correr, para alcançar o andor que levava Marina, porém os papéis, jogados para o ar e espalhados pelo chão, atrapalharam-me. (Rubião, 2010, p.109).

Segundo Francis Landy em **Guia Literário da Bíblia** (1997), no livro **Cânticos dos Cânticos** há uma rudez com a qual termina a história dos Amantes; a narrativa é violentamente interrompida, sem que haja explicações para isso. Nos últimos versos o Amante é excluído do jardim em que a Amada cantava: “13 Tu que habitas nos jardins, os companheiros estão atentos para ouvir a tua voz; faze-me ouvi-la. 14 Vem depressa, meu amado, e faze-te como a gazela ou o filho dos corços sobre as montanhas de especiarias.” (Bíblia King James Fiel, 1611, Cantares de Salomão, 8:13 - 14).⁶ Dessa forma, é evidente que o poema de **Cantares** deixa uma lacuna intrigante na trama: o encontro entre amantes que, no entanto, nunca se concretiza. De maneira análoga, no conto “Marina, a intangível”, surge uma expectativa de um encontro entre Marina e José Ambrósio, todavia, esse momento crucial não ocorre, resultando apenas em uma separação abrupta entre os personagens.

Assim como no livro de Salomão, na narrativa de Rubião, o homem não consegue o que seu coração tanto deseja: o elo com sua amada, porém, de toda esta história breve e romântica, tira-se proveito de algo: a poesia. Visto que, após ver a

⁶ Foi utilizado uma tradução diferente da Bíblia de Jerusalém para se obter uma melhor clareza a cerca do assunto.

procissão à Marina, finalmente, José Ambrósio conseguiu criar seus versos para a publicação no jornal: “Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto.” (Rubião, 2010, p.110). Esta interpretação final do conto é cabível também a **Cântico dos Cânticos**, já que os versos de Salomão foram publicados e hoje fazem parte da **Bíblia Sagrada**, o livro mais lido da história⁷.

Aliás, o processo de criação poética é um dos temas principais neste conto de Murilo Rubião, pela razão de José Ambrósio ser um escritor que desde o começo da narrativa busca uma inspiração para a criação de seus versos, e a encontra somente com a chegada de Marina. Inclusive há a transformação do poeta em um ser fantástico, uma espécie de alegoria, como se o Ser Poético de José Ambrósio saísse de si e criasse uma forma própria:

Porém, ao descerrar as venezianas, deparei com a fisionomia de um desconhecido [...] Aquela cara me incomodava. Toda ela era ocupada por um nariz grosso e curvo [...] Imobilizei-me ao contemplar-lhe o rosto sem movimento, a cabeça desproporcionada, tomando boa parte do espaço da janela. (Rubião, 2010, p.105).

É com a chegada deste homem misterioso que Ambrósio se vê obrigado a criar os versos sobre Marina, pois o homenzinho o persuade e lhe ensina a fazer o poema. Inicialmente, o narrador-personagem não se sente à vontade com o poeta e inclusive, tenta lhe matar: “Já nervoso, irritado com o meu incompreensível interlocutor, saltei da cadeira: — Morra a poesia, morram os poetas! Avancei enfurecido, com a intenção de pegá-lo pelo pescoço. Ao menos aquele poeta eu mataria.” (Rubião, 2010, p.106), porém não o faz e assim juntos, redator e poeta dão início a jornada que é a criação dos versos.

José Ambrósio e o personagem fantástico do poeta formam uma representação metafórica da poeticidade, colaborando um com o outro para conceber versos. Unidos, desdobram-se na criação, e transformam a inspiração em uma obra poética. A mulher aqui é uma musa inspiradora, é aquela que traz a José Ambrósio o incentivo para escrever que ele tanto buscava. Portanto, o processo poético no conto é dividido em três principais fases: 1ª José Ambrósio possui a necessidade de escrever algo,

⁷ Ver em: Quais são os livros mais lidos da história?. **Estadão**. 7 de Janeiro de 2021. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/quais-sao-os-livros-mais-lidos-da-historia/>>. Acesso em: 10/01/2023.

por trabalhar como redator em um jornal, porém não o consegue por faltar-lhe uma inspiração, para isso busca esse incentivo na **Bíblia**. 2ª José Ambrósio encontra-se com o poeta, inicialmente rejeita totalmente a ideia de compor verso, pois era um redator de um jornal, portanto acreditava que poesias não seriam aceitas pelo seu chefe, no entanto, é convencido pelo ser que o persuade a escrever versos para Marina. Juntos ambos os personagens começam a criação poética. 3ª José Ambrósio tem um vislumbre de Marina, a intangível, que aparece a ele em uma grande procissão, dentro de um andor. Com o sumiço dela e de toda a marcha religiosa, José Ambrósio constata que os versos à Marina estão definitivamente compostos.

Portanto, no decorrer da narrativa, o ser poético é aquele que une o criador (escritor) com a sua inspiração, e conseqüentemente, também une o escritor a sua criação. O poeta é o responsável por trazer ao criador a sua obra poética. Todavia, é crucial compreendermos que o ser misterioso, intitulado como poeta, é uma metáfora da capacidade de criação poética do próprio José Ambrósio. Portanto, é necessário um encontro com o poeta que há nele, para que se conceda a produção da poesia. É como se aqui o personagem principal rompesse os laços com sua identidade meramente jornalística e se sintonizasse com o poeta dentro de si, a fim de propiciar a criação poética dos versos. Essa transição é essencial para desencadear o processo criativo, permitindo que floresça em essência a composição da poesia.

Além disso, é observado no conto que há uma constante comparação e disputa velada entre a poesia e o prosaico, ou melhor dizendo, entre a poesia e as narrações informativas, como as encontradas em jornais e revistas. Estes veículos de comunicação, como já é sabido, estão pautados em publicações de textos cujo teor se trata da realidade vivida naquele momento, deixando-se pouco espaço para textos literários, cujo fantástico, a arte e a poesia são demasiadamente presentes.

José Ambrósio vive o dilema de trabalhar em um jornal, onde sua principal responsabilidade é redigir narrativas informativas e claras, alinhadas aos interesses do veículo de comunicação. No entanto, enquanto deveria cumprir essa tarefa, revela-se um apaixonado por poesia e literatura, um apelo artístico que constantemente o impulsiona a criar versos e explorar a expressão poética. Dessa forma, ele se vê em uma contínua batalha entre as demandas pragmáticas do jornalismo e o anseio artístico de dar vida à sua poesia. O desejo em destruir o homenzinho que aparece

em seu local de trabalho e o persuade a escrever versos é um reflexo deste dilema que carrega consigo. Há aqui uma espécie de metáfora para algo que ocorre em nossa sociedade: a desvalorização da literatura frente a criação de textos não-literários/informativos como as notícias, os artigos-científicos, as reportagens, os textos didáticos, etc. Por conseguinte, em dado momento da narrativa José Ambrósio diz ao poeta que não havia lugar para a poesia nas publicações do jornal: “- Toda e qualquer modalidade poética foge à linha do jornal.” (Rubião, 2010, p.106). Logo depois, procura assassinar o poeta em uma tentativa frustrada de acabar com a poesia que reside dentro de si. Contudo, o que prevalece na vida do redator é a poesia. Neste embate entre o literário e o não literário, entre o dever e a paixão, a literatura, a poesia e a paixão emergem como vitoriosas.

Além disso, há outra característica de “Marina, a intangível” que também está presente no livro de **Cânticos**. É mencionado por Landy (1997) a importância do uso das imagens verbais no livro bíblico e a prevalência do uso das metáforas que são, muitas das vezes, surrealistas e desproporcionais, como é o caso de “Teu cabelo... um rebanho de cabras ondulando pelas faldas de Gilead’ (4:1)” (Landy, p. 332, 1997). Com tudo, essas metáforas trazem um elo entre a beleza do Amado e da Amada com a beleza do mundo ao seu redor, uma vez que a aparência deles está constantemente sendo comparadas à natureza. Tudo isso traz ao **Cântico dos Cânticos** um jogo imaginativo entre o amor e a beleza do mundo, segundo Landy; “Quanto mais elaborada e remota a comparação, mais universal a figura que ele ou ela será. Os seios são comparados a filhotes, o Amado a uma gazela(...)” (Landy, p. 332, 1997).

Esse uso excessivo da metáfora também está presente no conto de Rubião, inclusive há um forte elo entre a beleza de Marina e a natureza, assim como em **Cânticos**. Analisa-se o fragmento do conto que se segue:

“Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de **lama**. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de **pena de galinha**. Os lábios, excessivamente pintados, e olheiras artificiais muito negras, feitas a **carvão**. Empunhava na mão direita um **girassol** e me olhava com ternura.” (Rubião, 2010, p.109).

Neste trecho, destacamos todos os momentos nos quais Marina é descrita como portadora de elementos da natureza: a lama, pena de galinha, um girassol, e também olheiras desenhadas a carvão. Além disso, há um contante uso de metáforas

no conto de Rubião, como a personificação do poeta e da inspiração, que são respectivamente; o estranho ser que invade a sala de José Ambrósio (o poeta) e a Marina, musa inspiradora. Igualmente, as descrições visuais de ambos os personagens são tão fantásticas que beiram ao absurdo, como observado na descrição do poeta:

Porém, ao descerrar as venezianas, deparei com a fisionomia de um desconhecido. Rapidamente afastei os olhos noutra direção. Aquela cara me incomodava. Toda ela era ocupada por um nariz grosso e curvo. (...) O corpo franzino, vestido de brim ordinário, o nariz imenso, a face plácida. (Rubião, 2010, p.109).

Assim sendo, é possível observar que tanto a utilização excessiva de metáforas extravagantes quanto a conexão entre a beleza humana e a natureza são elementos marcantes tanto em "Marina, a intangível" quanto em **Cântico dos Cânticos**. Ademais, um elemento presente nesta narrativa rubiana é a musicalização, ela não aparece na prática, porém, sua aparição na narrativa é notória; no momento em que Marina surge, junto a uma procissão e com um coral de homens de caras murchas que não emitia som:

O coral dos homens de caras murchas veio em seguida. Seus componentes escancaravam a boca como se desejassem cantar e nenhum som emitiam. Um deles, vestido de sacristão, carregava o relógio da capela dos capuchinhos. (...) Os linotipos vinham voando junto aos obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais.

Já em **Cântico do Cânticos** a musicalização está presente nos próprios versos, segundo Landy (1997) há uma ampla utilização da música no poema, as palavras são planejadas e devidamente ordenadas de modo que o som seja de agrado do leitor. Essas técnicas sonoras trazem um fascínio ao leitor, por conta de sua qualidade musical, mas também pelo jogo imaginativo entre o amor e a beleza da natureza. Conclui-se que, tanto em "Marina, a intangível" quanto no livro de **Cânticos** a música é colocada em um lugar de fascínio e relevância.

6.4 “BOTÃO-DE-ROSA”

6.5.1 A epístola

O conto rubiano intitulado “Botão-de-Rosa” é iniciado com a seguinte epígrafe: “Aroma de mirra, de aloés e cássia exala de tuas vestes, desde as casas de marfim. (Salmos, XLIV, 9)” (Rubião, 2010, p.69). Para apreender a importância dessa epígrafe na compreensão do conto subsequente, faz-se necessária a análise aprofundada do capítulo do **Salmos** no qual o excerto faz parte. Inicialmente, nota-se que o capítulo se configura como um epitalâmio real, cuja primeira palavra, segundo o Dicionário Online Dicio, denota: “Poema lírico lido, recitado por ocasião de um casamento, ou composto em louvor a ele.” (Epitalâmio, 2023). Por conseguinte, o capítulo é tido como uma lírica sobre um casamento real, como analisa-se abaixo:

SALMO 45 (44) Epitalâmio real 1 *Do mestre de canto. Sobre a ária “Os lírios...” e Dos filhos de Coré. Poema. Canto de amor.* 2 Meu coração transborda num belo poema, eu dedico a minha obra a um rei, Minha língua é a pena de um escriba habilidoso. 3 És o mais belo dos filhos dos homens, a graça escorre dos teus lábios, porque Deus te abençoa para sempre. 4 Cinge a tua espada sobre a coxa, ó valente, com majestade e esplendor; 5 vai, cavalga pela causa da verdade, da pobreza e da justiça. Tendes a corda do arco, tornando terrível a tua direita! 6 Tuas flechas são agudas, os povos submetem-se a ti, os inimigos do rei perdem a coragem. 7 Teu trono é de Deus, para sempre e eternamente! O cetro do teu reino é cetro de retidão! 8 Amas a justiça e odeias a impiedade. Eis por que Deus, o teu Deus, te ungiu com o óleo da alegria, como a nenhum dos teus rivais; **9 mirra e aloés perfumam tuas vestes. Nos palácios de marfim, o som das cordas te alegra.** 10 Entre as tuas amadas estão as filhas do rei; à tua direita uma dama, ornada com ouro de Ofir. 11 Ouve, ó filha, vê e inclina teu ouvido: esquece o teu povo e a casa do teu pai, 12 que o rei se apaixone por tua beleza: prostra-te à sua frente, pois ele é o teu senhor! 13 A filha de Tiro alegrará teu rosto com seus presentes, e os povos mais ricos 14 com muitas jóias cravejadas de ouro. Vestida 15 com brocados, a filha do rei é levada para dentro, até o rei, com séquito de virgens. Introduzem as companheiras a ela destinadas, 16 e com júbilo e alegria elas entram no palácio. 17 Em lugar de teus pais virão teus filhos, e os farás príncipes sobre a terra toda. 18 Vou comemorar teu nome de geração em geração, e os povos te louvarão para sempre e eternamente. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Salmos, 45: 1 - 18).

Segundo a obra **Figura** do autor Erich Auerbach (1994), em dado período histórico, os padres da Igreja Católica e outros religiosos cristãos em suas pregações e estudos consideravam o Velho Testamento como sendo uma “prefiguração” do Novo

Testamento, ou seja, muitos dos acontecimentos do testamento antigo viriam a se realizar somente no Novo, como uma espécie de profecia. Tais previsões seriam, principalmente, relacionadas a vinda do Salvador, ou seja, Jesus. De acordo com Auerbach: "Parece natural que os novos judeu-cristãos procurassem prefigurações e confirmações de Jesus no Velho Testamento e incorporassem na tradição as interpretações assim obtidas" (Auerbach, 1994, p. 43). Portanto, o Antigo Testamento deixou de ser apenas um compilado de livros que narram a história do povo israelita para se tornar uma prefiguração de Cristo (Auerbach, 1994).

Ao empregarmos o conceito de "prefiguração" de Auerbach (1994), na epígrafe do conto "Botão-de-Rosa", é possível concluir que o capítulo 45 de **Salmos** (ou 44, conforme a versão bíblica utilizada) traz consigo uma profecia relacionada a Jesus Cristo. Tal inferência se justifica devido às diversas referências encontradas neste Salmo que guardam correspondência com eventos e ensinamentos do Novo Testamento sobre a figura de Jesus e o Evangelho. Notavelmente, no versículo 2, "eu dedico a minha obra a um rei" (Bíblia de Jerusalém, 2002, Salmos, 45: 2) pode corresponder-se a uma dedicatória ao próprio Jesus, já que ele no decorrer das narrativas dos Evangelhos é tido como o rei de Israel:

Depois, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-na em sua cabeça e um caniço na mão direita. E, ajoelhando-se diante dele, diziam-lhe, caçoando: "Salve, rei dos judeus!" (Bíblia de Jerusalém, 2002, São Mateus, 27: 29)

(...) tomou ramos de palmeira e saiu ao seu encontro, clamando: "Hosana! Bendito o que vem em nome do Senhor e o rei de Israel!" (Bíblia de Jerusalém, 2002, São João, 12: 13)

Pilatos lhe disse: "Então, tu és rei?" Respondeu Jesus: "Tu o dizes: eu sou rei. Para isso nasci e para isto vim ao mundo: para dar testemunho da verdade. Quem é da verdade escuta a minha voz" (Bíblia de Jerusalém, 2002, São João, 18: 37).

Ademais, na passagem de **Salmos** o rei a quem os versos são dedicados é chamado de "(...) o mais belo dos filhos dos homens" (Bíblia de Jerusalém, 2002, Salmos, 45: 2), o que corresponde a vários versículos bíblicos, em razão de Jesus se autointitular Filho do Homem:

31 Quando o Filho do Homem vier em sua glória, e todos os anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória. (Bíblia de Jerusalém, 2002, São Mateus, 25: 31).

45 Pois o Filho do Homem não veio para ser servido, mas para servir e dar a sua vida em resgate por muitos. (Bíblia de Jerusalém, 2002, São Marcos, 10: 45).

Outro trecho do capítulo de **Salmos** que corresponde ao ensinamento do Novo Testamento está na afirmação do trono deste rei pertencer a Deus e ser eterno: “Teu trono é de Deus, para sempre e eternamente!” (Bíblia de Jerusalém, 2002, Salmos, 45: 7), o que se correlaciona ao seguinte versículo do Novo Testamento: “(...) antes, assim é que vos será outorgada generosa entrada no Reino eterno de nosso Senhor e Salvador Jesus Cristo.” (Bíblia de Jerusalém, 2002, Segunda Epistola de São Pedro, 1: 11). Adicionalmente, em relação ao rei homenageado nos **Salmos**, o texto afirma que ele “(...) cavalga pela causa da verdade, da pobreza e da justiça” (Bíblia de Jerusalém, 2002, Salmos, 45: 5) É notável as numerosas alusões dessas características em Jesus Cristo, conforme descritas nos Evangelhos. Ele proferiu ensinamentos sobre a justiça divina, o amor e a compaixão pelos menos favorecidos, como evidenciado em diversas passagens de suas falas:

(...) para que a tua esmola fique em segredo; e o teu Pai, que vê no segredo, te recompensará. Mateus 6:4 (Bíblia de Jerusalém, 2002, São Mateus, 6: 4).

Buscai, em primeiro lugar, o Reino de Deus e a sua justiça, e todas essas coisas vos serão acrescentadas. Mateus 6:33 (Bíblia de Jerusalém, 2002, São Mateus, 6: 33).

Antes, dai o que tendes em esmola e tudo ficará puro para vós! Lucas 11: 41 (Bíblia de Jerusalém, 2002, São Lucas, 11: 41).

Assim, ao examinar os versículos mencionados e fundamentando-nos na análise de Erich Auerbach (1994) sobre a "prefiguração" entre o Novo e o Antigo Testamento, podemos concluir que a epígrafe referida por Murilo Rubião em seu conto "Botão-de-Rosa" se configura como uma prefiguração de Jesus Cristo. Essa afirmativa é confirmada ao identificarmos diversas intertextualidades entre "Botão-de-Rosa" - um dos personagens do conto - e a figura de Jesus ao longo da narrativa.

6.5.2 A narrativa

O conto narra a história que se inicia em uma manhã de março quando mulheres de uma determinada cidade amanhecem grávidas e logo Botão-de-rosa é

culpado por estuprá-las. Com um nome excêntrico, Botão-de-rosa tem cabelos longos, barba, usa anéis e colares, além de um aspecto calmo para lidar com suas adversidades. No dia da concepção mútua, uma multidão enfurecida para na porta de sua casa lhe insultando e pedindo que se faça justiça pelas mulheres grávidas, logo após, a polícia aparece e o leva à delegacia. José Inácio é chamado para ser advogado do acusado, no entanto, além do jovem não proferir nenhuma palavra para sua autodefesa, quando se encontram reunidos na delegacia, a acusação contra Botão-de-rosa é abruptamente alterada para tráfico de entorpecentes e assim perdura por toda narrativa. A agressividade da multidão continua, ainda que tenha havido a detenção do acusado, além disso, a população começa a ofender e afrontar José Inácio, pelo simples fato de ser advogado de Botão-de-rosa. Finalmente é chegado o dia do julgamento, Botão-de-rosa é espancado pela multidão que o esperava na entrada do Fórum, porém resiste e vai a julgamento. Durante a acusação, o homem foi acusado através de uma carta anônima de ser traficante de heroína e maconha, mais tarde veio a se saber que o autor da carta era Judô, um dos doze companheiros de guitarra de Botão-de-rosa. Foi então que, pela primeira vez o acusado proferiu algumas palavras durante a audiência, pedindo para que Judô não fosse culpado, já que deveria ter se vendido por algumas doses de entorpecente. Ao final do julgamento, Botão-de-rosa foi condenado à pena de morte, o que poderia ser revogado por seu advogado, porém este preferiu assim não o fazer, já que sua integridade física estava ameaçada, caso tentasse defender novamente o acusado. Ao final da narrativa, Botão-de-rosa é morto ao que parece por uma guilhotina, porém, posteriormente pensa em seus companheiros de guitarra e outras pessoas que estiveram com ele em vida, conclui que elas acabaram por esquecê-lo.

“Botão-de-rosa” é um dos contos de Rubião em que mais se percebe a influência do texto cristão, ao lermos é notado uma série de inferências que fazemos com a **Bíblia**, principalmente no que se concerne o Novo Testamento, especificamente os Evangelhos (Mateus, Marcos, Lucas e João). Isso porque, o personagem principal da narrativa, é claramente uma referência a Jesus Cristo. Jorge Schwartz, em sua obra **A poética do Uroboro**, evidencia essa referência, chamando-a de “alegoria” e de forma resumida faz algumas interpretações do conto:

Exemplo análogo é o conto “Botão-de-rosa” (OC), que gira em torno do julgamento da personagem central, que leva o nome do conto e

que remete à figura de Cristo através de suas ações e dos seus atributos. A aparência física constitui os primeiros índices caracterizadores desta analogia: “longos cabelos”, “túnica branca”, “sandálias”, etc. Os seus “companheiros de conjunto de guitarras” são exatamente doze, simbolizando os apóstolos. Mais ainda, Botão-de-rosa é traído por um deles (recuperando, assim, a tradição da figura de Judas), e seu comportamento obedece ao mais elevado dos estoicismos(...). Sua pureza, metaforizada no próprio nome, se manifesta simbolicamente do despojamento total no momento da morte(...). A superposição que o conto sugere em relação ao texto bíblico permite categorizá-lo como alegoria. (Schwartz, 1981, p.77).

Nosso objetivo nesta análise é complementar as interpretações feitas por Schwartz aqui citadas, e não as contradizer. Acreditamos poder contribuir com as pesquisas deste conto iniciadas pelo estudioso e reconhecer as relações da narrativa com a vida de Cristo. Para tanto, começaremos com os seus “companheiros de conjunto de guitarras” em que o estudioso expõe serem simbologias dos doze apóstolos de Cristo por conta da numerologia, porém, analisamos que não é apenas isto que remete aos companheiros de Jesus, como também os nomes são correlativos a eles. Na narrativa rubiana os nomes destes companheiros são: “Molinete, Zelote, Judô, Pedro Taguatinga, Simonete, Bacamarte, André-Tripa-Miúda, Íon, Mataqueus, Pisca, Filipeto e Bartô” (Rubião, 2010, p.207), já na Bíblia os nomes dos discípulos por vezes cambiam de acordo com a tradução ou com o Evangelho em que estão, utilizaremos o texto de referência a seguir:

2 Estes são os nomes dos doze apóstolos: primeiro, Simão, também chamado **Pedro**, e **André**, seu irmão; **Tiago**, filho de Zebedeu, e **João**, seu irmão; 3 **Filipe** e **Bartolomeu**; **Tomé** e **Mateus**, o publicano; **Tiago**, o filho de Alfeu, e **Tadeu**; 4 **Simão**, o Zelote, e **Judas Iscariotes**, aquele que o traiu. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São Mateus, 10: 2-4).

Analisa-se, portanto, que alguns nomes são semelhantes, e por vezes iguais, aos dos discípulos de Jesus, como é o caso de Judô (Judas) que seria o traidor de Botão-de-rosas, Pedro Taguatinga (Pedro), Simonete (Simão, pode referir-se tanto a Simão Pedro como a Simão, o cananita), André-Tripa-Miúda (André), Mataqueus (Mateus), Filipeto (Felipe), Bartô (Bartolomeu), além de Zelote que refere-se a Simão, pois em algumas traduções pode-se encontrar “4 Simão, o zelote, e Judas Iscariotes, que o traiu.” (Bíblia NVI, Mateus, 10:4). Além disso, averiguou-se que alguns nomes, apesar de não remeterem sonoramente ao dos apóstolos cristãos, fazem referência a

eles por meio de simbologias. Como é o caso de Molinete que é o nome dado a um artigo de pescaria moderna que é utilizado fixadamente a vara de pescar, portanto, este nome alude a pescaria que, não por acaso, era a profissão dos quatro principais apóstolos de Cristo, antes de serem chamados a evangelistas: Pedro, André, Tiago e João, como é mencionado nos versículos a seguir:

18 Estando ele a caminhar junto ao mar da Galiléia, viu dois irmãos: Simão, chamado Pedro, e seu irmão André, que lançavam a rede ao mar, pois eram pescadores. 19 Disse-lhes: "Segui-me e eu vos farei pescadores de homens". 20 Eles, deixando imediatamente as redes, o seguiram. 21 Continuando a caminhar, viu outros dois irmãos: Tiago, filho de Zebedeu, e seu irmão João, no barco com o pai Zebedeu, a consertar as redes. E os chamou. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São Mateus, 4: 18-21).

Ainda destrinchando o significado dos nomes, atentemo-nos a Íon, cujo conceito adequa-se a ciência que estuda a matéria, ou seja, a química. Fizemos, portanto, três possíveis associações do elemento químico com a **Bíblia**, a qual Rubião propicia diversas intertextualidades. Inicialmente, realizamos uma explicação breve do que é o íon, pois é necessário que entendamos a escolha incomum e proposital do nome que simboliza os discípulos de Cristo. É importante ressaltar que não iremos nos aprofundar no assunto, já que se trata de uma ciência não correspondente a este trabalho.

Primeiramente, segundo o portal Brasil Escola, os íons são:

(...) espécies químicas carregadas eletricamente e são formados por átomos que perderam ou receberam elétrons. Os cátions são íons positivos derivados da perda de elétrons por átomos neutros. Já os ânions são íons negativos formados pelo recebimento de elétrons por átomos neutros. As ligações iônicas são ligações químicas muito fortes e formadas pela doação e pelo recebimento de elétrons por um par cátion/ânion, que se mantêm unidos pela forte interação eletrostática entre suas cargas. (Lima, Ana Luiza Lorenzen. "Íons"; Brasil Escola).

Portanto, os íons são considerados pela química uma matéria carregada de eletricidade que podem fazer ligações entre si, desde que carregados com cargas opostas. Um dos exemplos mais utilizados de uma ligação química iônica é o Cloreto de sódio (NaCl) popularmente conhecido como Sal de cozinha (Araújo, Laysa Bernardes Marques. "Ligações químicas"; Brasil Escola). Para um leitor atento,

conhecedor da **Bíblia**, aqui já é encontrada a primeira associação desta palavra com o texto sagrado, isso porque Jesus constantemente se referia metaforicamente aos seus discípulos como sal da Terra: “Vós sois o sal da terra. Ora, se o sal se tornar insosso, com que o salgaremos? Para nada mais serve, senão para ser lançado fora e pisado pelos homens.” (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São Mateus, 5: 13). Portanto, a palavra *ión* é correlativa à palavra Sal a qual faz referência aos discípulos.

No entanto, o que seria, no sentido literal, ser o “sal da Terra”? É muito comum lermos nos Evangelhos Jesus Cristo pregando através do uso de parábolas e metáforas, praticamente todos os seus ensinamentos são voltados a uma linguagem metafórica, em que os leitores/ouvintes devem fazer uso de inferências para ter acesso ao conhecimento passado. Portanto, é necessário destrincharmos a palavra “sal” para que compreendamos o literal. Primeiramente, o sal é um produto usado para dar sabor ao alimento, a ausência dele na comida é notória, além de insubstituível, sendo assim, ser o “sal da Terra” seria ser alguém que proporciona as pessoas o gosto da vida e de se viver - o que pode estar ligado a amabilidade e a compaixão – alguém cuja ausência e a presença é sentida por outros, assim como Jesus o era. Ademais, ao sal é incumbido o papel da preservação dos alimentos, especialmente em eras passadas em que não existiam eletrodomésticos ou mesmo eletricidade. Na ausência dessas tecnologias, o sal era o elemento mais amplamente utilizado para essa finalidade. Aqui infere-se, analogicamente, que as pessoas que são como o sal são aqueles que conseguem resistir à corrupção do mundo, mantendo seus corações puros diante de Deus. Desta forma, elas conseguem preservar a integridade de seu caráter, resistindo à influência da maldade e do pecado. Outro aspecto está na capacidade de fazer as pessoas que o consomem sentirem sede, o seu consumo excessivo é causador da necessidade de se ingerir água. Esta característica está relacionada as seguintes passagens bíblicas:

13 Jesus lhe respondeu: "Aquele que bebe desta água terá sede novamente; 14 mas quem beber da água que eu lhe darei, nunca mais terá sede. Pois a água que eu lhe der tornar-se-á nele uma fonte de água jorrando para a vida eterna" (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São João, 4: 13-14).

37 No último dia da festa, o mais solene, Jesus, de pé, disse em alta voz: "Se alguém tem sede, venha a mim e beba, 38 aquele que crê em mim!" conforme a palavra da Escritura: De seu seio jorrarão rios de

água viva. 39 Ele falava do Espírito que deviam receber aqueles que tinham crido nele; pois não havia ainda Espírito, porque Jesus ainda não fora glorificado. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São João, 7: 37-39).

Com base nestes versículos, pode-se compreender que Jesus é a “água viva”, pois através do seu Espírito a sede daqueles que o buscam é saciada. Essa metáfora relaciona-se a necessidade vital de Cristo e sua força purificadora. Além disso, quando os discípulos são denominados como o “sal da Terra”, associa-se à influência que eles devem exercer ao motivar as pessoas a se aproximarem de Jesus e de sua mensagem redentora. Desta forma, ser o “sal da Terra” sugere um papel ativo na propagação do evangelho de Cristo, ao instigar a busca pela espiritualidade.

A segunda referência de íon com os discípulos dos Evangelhos está no fato de serem elementos possuidores de cargas elétricas o que pode estar se referindo a dois discípulos de Jesus; Tiago e seu irmão João, já que o codinome deles relaciona-se ao trovão, ou seja, ao ruído de uma descarga elétrica (raio) na atmosfera, como é citado no evangelho de Marcos: “A Tiago, o filho de Zebedeu, e a João, o irmão de Tiago, impôs o nome de Boanerges, isto é, filhos do trovão” (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São Marcos, 3: 17).

Por fim, a terceira possível associação de íon aos apóstolos, corresponde a especificamente a um dos companheiros de Cristo, aqui já mencionado, João. Isso pois o discípulo é conhecido como o seguidor de Cristo mais amoroso, que estava sempre ao seu lado e até mesmo, durante a primeira ceia, era aquele que se deitou em seu peito (João, 13). Portanto, o fato de João demonstrar o amor que sentia por seu mestre de forma física, pode referir-se justamente a esta espécie química cuja principal função é fazer ligações, juntar moléculas.

Outro nome excêntrico dentre os doze companheiros de Botão-de-rosa é o de Pisca que, primeiramente, remete ao verbo piscar. Destrinchando a possível associação do verbo a um dos apóstolos, podemos chegar ao nome de Tomé. A começar, Tomé é reconhecido como o apóstolo incrédulo, isso ocorre, pois, após Jesus ressuscitar dentre os mortos ele aparece em corpo a alguns de seus discípulos e prega a eles sobre sua ressurreição, logo após, estes contam a Tomé tudo o que viram, porém, ele não crê nas palavras dos companheiros e diz acreditar no

ressurgimento de Cristo apenas se visse com seus próprios olhos: "Os outros discípulos, então, lhe disseram: "Vimos o Senhor!" Mas ele lhes disse: "Se eu não vir em suas mãos o lugar dos cravos e se não puser meu dedo no lugar dos cravos e minha mão no seu lado, não creerei". (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São João, 20: 25)

Depois disto, Jesus apareceu também a Tomé e lhe mostrou suas feridas, provando que sua ressurreição era verdadeira e constrangendo o discípulo que não dispôs de fé, dizendo que bem-aventurado são aqueles que não viram, mas creram (João 20:29). Sendo assim, o nome Pisca, refere-se justamente a esta característica de incredulidade de Tomé, remetendo ao momento em que este homem precisou ver com os próprios olhos para acreditar e assim construir sua fé em Cristo como o salvador e filho de Deus.

Voltando novamente aos aspectos em comum entre Botão-de-rosa e Jesus Cristo, observemos o silêncio das vítimas diante de suas acusações. Durante toda a narrativa de Rubião, o único momento em que o rapaz profere alguma palavra durante o seu julgamento é para defender o companheiro que o traiu, de forma alguma tentou salvar-se durante o julgamento. De mesmo modo, Jesus, segundo o Evangelho de Mateus, não se defendeu diante de suas condenações:

12 E ao ser acusado pelos chefes dos sacerdotes e anciãos, nada respondeu. 13 Então lhe disse Pilatos: "Não estás ouvindo de quanta coisa te acusam?" 14 Mas ele não lhe respondeu sequer uma palavra, de tal sorte que o governador ficou muito impressionado. (Bíblia de Jerusalém 2002, Evangelho Segundo São Mateus, 27: 12-14).

Além disso, a violência absurda e sem grandes motivações que moveu uma multidão contra um só homem, fora todos aqueles que tentavam defendê-lo, também é uma característica de ambas as histórias. Segundo os Evangelhos, Jesus sofreu muito antes de morrer, sendo açoitado e humilhado pelo seu próprio povo, como é percebido em uma das passagens que relata o seu sofrimento:

1 Pilatos, então, tomou Jesus e o mandou flagelar. 2 Os soldados, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-na em sua cabeça e jogaram sobre ele um manto de púrpura. 3 Aproximando-se dele, diziam: "Salve, rei dos judeus!" E o esbofeteavam. (Bíblia de Jerusalém, 2002, Evangelho Segundo São João, 19: 1-3).

Conclui-se que, pelo fato de o conto possuir uma série de intertextualidades com os Evangelhos – que são textos muito conhecidos pelos leitores, já que a **Bíblia** é o livro mais lido da história – cria-se uma expectativa no que concerne o final da narrativa rubiana. Espera-se que haja uma ressurreição, ou então que a justiça seja feita pela vítima que sofre calada, assim como ocorre no texto bíblico. Além disso, ao contrário do que ocorre na **Bíblia**, não há nenhum propósito que justifique a dor e a morte de Botão-de-rosa, visto que o ódio e a falta de empatia do povo vencem ao final, pois, além de não haver ressurreição, o jovem sofredor conclui que todos os que o cercaram em vida logo o esquecerão. A vida e a morte de Botão-de-rosas não têm nenhuma funcionalidade ou intuito.

Em outras palavras, por já sabermos o final da história de Cristo nos Evangelhos – a morte na cruz, a ressurreição ao terceiro dia e assim a vitória sobre a morte e o pecado, trazendo reconciliação do homem com Deus – esperamos que um final parecido acompanhe a narrativa de Murilo Rubião, ou seja, um final feliz em que a esperança se sobressaia. Analisa-se, portanto, que há uma quebra de expectativa no conto “Botão-de-rosa” em que a intertextualidade bíblica e as inferências que fazemos por meio delas favorecem tal efeito construído na narrativa. Há, portanto, uma espécie de intertextualidade às avessas entre Botão-de-rosas e Jesus Cristo.

7. CONCLUSÃO

O trabalho de Spindler (1993) de categorizar o Realismo Mágico em diferentes tipos – metafísico, antropológico e ontológico – nos entrega uma estrutura para compreendermos as várias manifestações dessa nova estética na literatura. A diferença entre essas categorias destaca a complexidade do Realismo Mágico que não cabe apenas a um esquema de escrita, mas surge de formas distintas, indo desde o estranhamento em eventos do cotidiano a incorporação de elementos mágicos, mitos e crenças culturais. Sob outro ponto de vista, a teoria do Real Maravilhoso de Alejo Carpentier amplia a visão ao criar uma ponte entre essa corrente literária à realidade cultural da América, condizente a riqueza da cultura de mestiçagem, a influência de culturas indígenas e africanas. A visão de Carpentier destaca como o maravilhoso faz parte da realidade americana, diferentemente de outras correntes como o surrealismo europeu.

Ao considerarmos ambas as teorias, compreendemos que o Realismo Mágico metafísico, antropológico ou ontológico, e o Realismo Maravilhoso têm a característica de transcender os limites da realidade e do comum, proporcionando aos leitores uma experiência literária única. Ambas as abordagens contribuem significativamente com a compreensão do Realismo Mágico em sua multiplicidade de formas e sentidos, além disso, essas teorias ajudam na compreensão do Realismo Mágico nas obras de Murilo Rubião, contribuindo com a perspectiva desta corrente literária estar presente nas narrativas latino-americanas, especificamente na literatura brasileira.

De acordo com a tese de Spindler (1993) sobre a divisão do Realismo Mágico em metafísico, antropológico e ontológico concluímos ao analisarmos a antologia de contos de Rubião que as suas narrativas se dividem entre o Realismo Mágico metafísico e o ontológico. Contos como “A fila” e “A cidade” se enquadram no metafísico, pois, não há nenhum elemento mágico ou sobrenatural em seu enredo, no entanto, a estranheza como os fatos realistas são narrados, trazem um desconforto a narrativa, como se houve algo de errado acontecendo e não há explicações para o ocorrido. Por exemplo, no conto "A Fila", somos conduzidos pela história de um homem que se encontra em uma espera aparentemente interminável, ansiosamente aguardando em uma fila ser atendido pelo gerente de uma empresa. O tempo corre

lentamente, transformando-se em meses de sua vida dedicados a esta fila que se torna um combate diário. Finalmente, ao desistir e abandonar a fila, o homem é confrontado com uma reviravolta surpreendente, ele descobre que, nas últimas semanas de vida, o gerente havia pressentido sua iminente morte e decidira atender a todos os que aguardavam. Todos foram atendidos, exceto o personagem principal que decidira passear no parque da cidade ao invés de aguardar na fila. Esta história narra muito bem o que o Spindler (1993) nomeou como Realismo Mágico metafísico, pois a fila do conto de Rubião, traz o efeito de irrealidade, porém, sem dialogar com o sobrenatural.

Dentro dos contos analisados, observa-se que "Botão-de-rosas" se insere no Realismo Mágico metafísico. Visto que, na narrativa não há eventos sobrenaturais; apenas narra a história de um homem injustamente julgado por um crime que aparentemente não cometeu. No entanto, a estranheza emerge na maneira como os acontecimentos se desenrolam: diversas mulheres engravidam simultaneamente, atribuindo a responsabilidade a Botão-de-rosas; a acusação contra ele é abruptamente alterada sem que haja explicações; a população expressa uma fúria irracional contra o protagonista; ele é condenado à morte. Há diversas outras passagens em que o real é narrado de forma não natural, causando um desconforto ao leitor. Além disso, o conto analisado "O Lodo" também se adequa ao Realismo Mágico metafísico, dado que não há no enredo eventos de fato sobrenaturais e sim um efeito de irrealidade, um estranhamento causado no leitor. Percebe-se este estranhamento em vários momentos da narrativa, quando, por exemplo, há a incansável tentativa de Dr. Pink em continuar o processo de tratamento médico em Galateu, ele ligava diversas vezes ao homem e não aceitava a recusa do paciente em prosseguir no tratamento psiquiátrico. O exagero nas tentativas de aceitação de tratamento, causa no leitor uma sensação de irrealidade. Além disso, as feridas repentinas nos mamilos de Galateu (surgem repentinamente em uma manhã, depois de uma noite mal dormida), o rápido adoecimento físico por conta de um problema psiquiátrico e o procedimento de cura de cura em Galateu — "Epsila, a um sinal do médico, aproximou-se e ambos se debruçaram sobre o corpo do moribundo, enquanto este esboçava imperceptível gesto de asco." (Rubião, 2010, p. 75) — também levam a esta sensação de estranhamento em quem lê.

Todavia, há contos de Murilo Rubião cujo conteúdo melhor se enquadra no Realismo Mágico ontológico, porque neles há aceitação de fatos extraordinários cuja razão não opera sobre eles, apesar disso, os personagens não se espantam com tamanho absurdo e nem questionam sua veracidade. Isto ocorre, por exemplo, em “Teleco, o coelhinho”, narrativa rubiana que começa com o encontro entre um homem e um coelho acinzentado que lhe pede um cigarro: " — Moço, oh! Moço! Moço, me dá um cigarro? [...] Diante de mim estava um coelhinho cinzento." (Rubião, 2010, p.52). Há a aceitação total deste fato por meio do narrador-personagem: “O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado [...]” (Rubião, 2010, p.52), por conseguinte, este conto é qualificado com sendo pertencente ao Realismo ontológico.

Tendo em vista os contos analisados, compreendemos que “O Pirotécnico Zacarias”, “O Edifício”, e “Marina, a intangível” melhor se inserem na categoria do Realismo Mágico ontológico. Analisemos, primeiramente, “O Pirotécnico Zacarias”; o estado físico paradoxal do personagem principal, estando vivo e ao mesmo tempo tendo morrido, constitui um fenômeno sobrenatural e mágico. No entanto, é notável que essa condição não provoque estranheza na maioria dos personagens, mas sim uma aceitação natural. Por isso, o conto se enquadra na categoria ontológico. Já em “O Edifício” há aceitação por completa dos personagens em relação a profecia proferida contra a construção do arranha-céu - “É preciso evitar-se a confusão. Ela virá ao cabo do octingentésimo pavimento (Rubião, 2010, p.64)” - isto é o que traz o elemento do sobrenatural à narrativa. O fato de a profecia não ser em nenhum momento questionada e as instruções de evitá-la serem aceitas corrobora com a construção do Realismo Mágico ontológico no que concerne a narrativa. Em “Marina, a intangível” os fatos sobrenaturais estão por toda a narrativa: um homem com feições não humanas que aparece repentinamente a José Ambrósio, o surgimento de uma enorme procissão no escritório do jornal em que o personagem trabalhava, a multidão de pessoas que faziam parte desse cortejo e o rápido desaparecimento deles, restaurando a normalidade. A aceitação de José Ambrósio, que não questiona o caráter sobrenatural dos fatos e não se escandaliza com eles, torna “Marina, a intangível” um conto condizente ao Realismo Mágico ontológico de Spindler (1993).

Além disso, é de suma importância compreendermos através deste trabalho a importância da **Bíblia** para a literatura, especialmente no que se refere aos contos de

Murilo Rubião. Analisamos que, em alguns contos do escritor, a **Bíblia** está presente não apenas na epístola introdutória, mas também por todo o contexto da narrativa, criando uma grande intertextualidade com o livro sagrado. A intertextualidade é uma riqueza literária, ela concerne a obra a capacidade de não se findar apenas em si, mas abrir um olhar a novas histórias e horizontes, segundo Jenny (1979), a intertextualidade é como uma “super palavra”, ele declara que uma simples referência se relaciona não apenas aos significados de uma palavra, mas a um texto pré-existente com todo o seu contexto e sentido.

Dentro das narrativas aqui analisadas, as intertextualidades estabelecidas com a **Bíblia** emergem como influências determinantes em diversos aspectos dos contos. Muitas vezes o escritor insere referências bíblicas - como as epígrafes que estão presentes em todos os contos- criando uma espécie de falso guia literário. Pois, ao depararmos com tais elementos, somos levados a antecipar que a moral da narrativa, seus valores e o desfecho estarão alinhados com as do texto sagrado. No entanto, o que ocorre é precisamente o oposto, há uma subversão dos valores e da moral que estão presentes na **Bíblia**, como é o caso dos contos “O Pirotécnico Zacarias”, “O Edifício” e “Botão-de-rosas”.

Na história de Zacarias, somos levados a crer que a situação do pirotécnico – de estar vivo e ao mesmo tempo morto - se findará. cremos que ele “nascerá como a estrela-d’alva” (Rubião, 2010, p. 14), como citado em epígrafe bíblica. No entanto, o fato não ocorre e a narrativa de Zacarias cessa sem que haja uma conclusão lógica para seu estado físico. Já no conto "O edifício", somos guiados a acreditar que o desfecho do grandioso edifício seguirá a mesma trajetória da narrativa à qual se associa: a Torre de Babel. Assim, a expectativa persistente é de uma interrupção drástica na edificação. Entretanto, contrariando essa previsão, a história toma um rumo oposto, à medida que mais trabalhadores chegam à obra e o processo de construção segue intensamente. Em “Botão-de-rosas” somos levados a acreditar que o desfecho do personagem principal, que é uma alusão a Jesus Cristo, seja parecido com o final da história a qual ele se baseia. Entretanto, o que ocorre é o contrário: Botão-de-rosas é morto, não há uma ressurreição, além do mais, o personagem acredita que sua existência em breve não será mais lembrada, opostamente a morte e ressurreição de Jesus Cristo.

Todavia, nos contos “O Lodo” e “Marina, a intangível” não é observado essa subversão de valores bíblicos, opostamente, há um alinhamento com seus pensamentos e valores. Em “O Lodo”, há uma trama rica em simbolismos e mistérios, em que há a exploração do termo “lodo” associado a um segredo do protagonista Galateu, cujo passado oculto o atormenta e torna-se simbolicamente uma ferida em seu peito. A intertextualidade com a **Bíblia**, especificamente a epístola paulina aos Gálatas – “Não vos iludais; de Deus não se zomba. O que o homem semear, isso colherá (Bíblia de Jerusalém, 2002, Epístola aos Gálatas, 6: 7) – acrescenta uma significância, sugerindo uma colheita de consequências das escolhas do passado do protagonista, ou seja, aquilo que é plantado (seja a maldade ou a bondade) será colhido; alinhando-se assim as crenças cristãs. A escolha excêntrica dos nomes dos personagens Galateu, Epsila e Zeus, mostra-se uma escolha consciente ao conectar-se a mitologia e a própria **Bíblia**.

No conto “Marina, a Intangível” há uma grande utilização de intertextualidades com o livro **Cântico dos Cânticos**, destacando-se a presença de citações diretas a ele e referências implícitas deste texto cristão. A narrativa revela uma profunda relação simbólica entre Marina - personagem do conto - com a Virgem Maria, estabelecendo correspondência com **Cântico dos Cânticos** e reforçando a conexão entre a Amada de **Cânticos** com a Maria, mãe de Jesus. Consequentemente, o conto fortalece o elo entre o Novo e o Velho Testamento. Por fim, o conto assemelha-se ao **Cânticos** na representação do desencontro entre amantes ao criar uma expectativa que nunca se concretiza. Essa lacuna reflete a dívida deixada pela história dos amantes no **Cântico dos Cânticos** que também é passado para o conto rubiano. Assim sendo, “Marina, a intangível” se mostra uma narrativa repleta de simbolismos, intertextualidades bíblicas e reflexões sobre a arte e a criação poética.

Tivemos como um dos objetivos neste trabalho, demonstrar que a **Bíblia** é uma grande obra literária multifacetada que transcende suas raízes religiosas e abrange uma ampla variedade de gêneros textuais, Northrop Frye em **Código dos Códigos** (2004) destaca a natureza diversificada da **Bíblia**, caracterizando-a como um “mosaico” de gêneros que incluem leis, parábolas, poesia, genealogias, entre outros. Ele comprova que a **Bíblia** além de influenciar a literatura mundial, possui características que a tornam única, fazendo dela mais do que uma simples obra literária. Robert Alter e Frank Kermode na obra **Guia Literário da Bíblia** (1997)

destacam a importância da **Bíblia** como uma fonte da literatura, além de ressaltarem a necessidade de integrá-la ao rol do cânone literário devido a sua vasta influência cultural, histórica e, principalmente, literária. Os organizadores relatam a necessidade de mais estudos sobre a **Bíblia** como literatura e sua influência literária, já que se formou em nossa sociedade o que eles nomearam como “lacuna da ignorância” devido a falta estudos referentes a isto. Os estudos de Frye (2004) quanto às fases da linguagem na **Bíblia**, dividindo-se entre metafórica, metonímica e descritiva, comprova a complexidade textual e as diversas camadas de significação presentes nesta escritura.

Por fim, com as análises das intertextualidades bíblicas presentes nos contos de Murilo Rubião, demonstramos como a **Bíblia** é de suma importância para a obra do escritor mineiro, já que o texto sagrado é presente em todos os seus contos em forma de epígrafes e de intertextualidades presentes nas narrativas. Em alguns contos como “Botão-de-rosas”, “O Edifício” e “Marina, a intangível” o enredo foi completamente influenciado pelo texto cristão, já em outros como “Os dragões”, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “A noiva da casa azul” e “Alfredo” há pequenas referências e intertextualidades ao texto sagrado que não influenciam totalmente nas análises dos contos, mas demonstram a importância do texto bíblico das obras de Rubião. Portanto, nossas análises das intertextualidades bíblicas nos contos de Murilo Rubião contribuem para o preenchimento da “lacuna da ignorância” citada por Robert Alter e Frank Kermode (1997).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Vera Lúcia. **Vida e obra de Murilo Rubião**. In: RUBIÃO, Murilo. **Obra Completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 7-12.

ALTER, Robert (org.), KERMODE, Frank (org.). **Guia Literário da Bíblia**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

Bíblia de Jerusalém, Editora Paulus, 2023. Disponível em: <<https://loja.paulus.com.br/biblia-de-jerusalem-media-cristal/p....>>. Acesso em: 05/04/2023

BÍBLIA, A. T; N. **Bíblia King James Fiel**, 1611. Disponível em: <<http://www.bkjfiel.com.br/bible>>. Acesso em: 25/11/2019.

BORGES, Jorge Luis. **A Biblioteca de Babel**. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 30/12/2022.

ÉCOLE BIBLIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE. *La Bible de Jérusalem*. Disponível em: <<https://www.ebaf.edu/qui-sommes-nous/la-bible-de-jerusalem/>>. Acesso em: 8 de agosto de 2023.

ERICH, Auerbach. **Figura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

ESTEVEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Erídice. **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de fora: Editora UFJF, 2010.

FIGUEREDO, Eurídice. *Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso*. Juiz de Fora: Editora UFJF / EduFF, 2010.

FRYE. Northrop. **Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura**. São Paulo: Boitempo, 2004.

GIROT, F. A Bíblia. Na Enciclopédia Católica. Nova York: Robert Appleton Company. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/02543a.htm>>. Acesso em: 30/05/2023.

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

LANDY, Francis. **Cântico dos Cânticos**. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

NAYLOR, Mario Guedes, **Pequena Mythologia**. Editora: F. Briguiet e cia, Rio de Janeiro, 1933.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião. Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

SILVA, Daniel Neves. "Zeus"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/mitologia/zeus.htm>. Acesso em 30 de dezembro de 2022.

SPINDLER, William. **Realismo Mágico: uma tipologia**. Tradução de Fábio Lucas Pierini do original em inglês "Magic realism: a typology" de 1993.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. México: Editora Premia, 1981.