

# A naturalização do irreal: a metamorfose em contos de Murilo Rubião e José J. Veiga

The naturalization of the unreal: the metamorphosis in short stories by Murilo Rubião and José J. Veiga

**Antonia Marly Moura da Silva**

Universidade de Coimbra / Universidade do Estado do Rio Grande do Norte  
marlymouras@uol.com.br

**Palavras-chave:** Intertextualidade, conto brasileiro, Murilo Rubião, José J. Veiga, fantástico, metamorfose.

**Keywords:** Intertextuality, Brazilian short story, Murilo Rubião, José J. Veiga, fantastic, metamorphosis.

## Introdução

Em nossa era, caracterizada pelo triunfo da ciência e da tecnologia, num cenário humano em degradação sem espaço para a crença em milagres, a literatura tem representado novos monstros e dramas sobre a condição humana, daí, a valorização de problemáticas em torno da identidade e da dualidade do ser. A metamorfose, evento da esfera do sobrenatural, na literatura contemporânea é configurada como atributo inexplicável, porém naturalizado num cotidiano familiar e verossímil, renovando o “sentimento do fantástico” a que se refere Roger Bozzetto (2001), pois, tanto no plano simbólico como no plano literário, seus objetivos e as relações interdiscursivas evocam, de uma maneira ou de outra, contextos sociais e/ou ideológicos.

No caso específico da metamorfose, motivo literário que embora renovado de época para época, este procedimento estético parece beber na fonte dos textos canônicos e da mitologia antiga, pois Ovídeo continua como referência norteadora no delineamento do tema. Segundo Gallagher (2009, p. 11):

Metamorphosis is a powerful and versatile concept that can be used in an almost inexhaustible number of ways in varying contexts to achieve different effects, and it has been adapted from Ovid’s *Metamorphoses* to different literary styles and genres, from the fairtale to poetry, prose writing, drama, and the modern German novel.

Na literatura, o procedimento de animalização do ser humano (zoomorfização) ou de humanização do animal (antropomorfização) constitui linha de força na composição de relatos fantásticos. Com um caráter de fábula, ao animal são atribuídas características humanas e também sentimentos e sensações que enaltecem o estranho e o incomum como atributos da dualidade, aceita naturalmente pelos seres de papel. Nos contos “Os dragões” de Murilo Rubião e “O cachorro canibal” de José J. Veiga, ambos brasileiros, tal problemática ocupa espaço privilegiado, subvertendo a concepção que temos de realidade. Nas narrativas referidas, a dualidade de seres ficcionais é marcada por figurações metafóricas, alegóricas e simbólicas de animais humanizados, inscrevendo um discurso fantástico que aproxima o relato de uma narrativa popular e da fábula.

Nesta perspectiva, nos contos a serem analisados defendemos a hipótese de que a atmosfera de irrealidade que caracteriza a humanização/desumanização dos seres ficcionais denota um tipo de transgressão da realidade que coloca o estranho na esfera do improvável, daí a completa coesão na convivência com os eventos ditos anormais ou sobrenaturais. É o que se verifica, por um lado, na representação de um dragão que experimenta “o exercício continuado do magistério”, no dizer do narrador do conto de Murilo Rubião e, e, por outro lado, na ação de um cão canibal que, provocado pelo ciúme, devora um filhote da mesma espécie no conto de Veiga. Sob tal enfoque, faremos uma leitura crítico-comparativa dos contos referidos com o propósito de identificar o modo de representação do animal, signo representativo da transgressão das leis biológicas e das regras morais e sociais.

## 1. Metamorfose e fantástico: aspectos da animalização/humanização de seres ficcionais

Da tradição a modernidade, o tema da metamorfose despertou o interesse de poetas e contadores de histórias. A transformação de seres humanos em animais ou seres inanimados é motivo privilegiado em narrativas orais, em relatos bíblicos, nos contos de fada, na mitologia, dentre outros textos canônicos, literários ou não. Graças a Homero com sua *Odisséia* e aos relatos que integram as *Metamorfoses* de Ovídio, duas obras de grande influência na cultura ocidental, contamos com um rico manancial sobre tal fenômeno, recurso poético que até nossos dias continua a seduzir, através do poder encantatório da palavra, os mais cétricos ouvintes.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1992, p. 608), “Todas as mitologias estão cheias de descrições de metamorfoses: deuses se transformam ou transformam outros seres em seres humanos, animais e, na maior parte dos casos, em árvores, flores, nascentes, rios, ilhas, rochedos, montanhas, estátuas”. Na mitologia grega, o dom da metamorfose é restrito aos deuses, portanto, ligado ao poder divino. Geralmente com o fim de punição, ciúme ou outro atributo os deuses metamorfoseavam-se. Segundo Silva (2001, p. 22), a metamorfose “quase sempre se deve aos deuses onipotentes e tem objetivos de ordem prática. Serve de prêmio ou de castigo, ou então está colocada a serviço de fins libidinosos”. Em suma, a mitologia é rica em exemplos de transformação, deformação, antro-

pormização, zoomorfização dentre outras facetas ligadas ao caráter dual do ser humano. Relatos bíblicos, contos de fadas, fábulas e narrativas populares, por sua vez, também integram discursos canônicos recheados de episódios e casos de transformação/hibridização e antropormização/zoomorfização, dentre outros atributos da metamorfose.

Assim, na tradição da configuração do medo, demônios, monstros, zumbis, ogros, visitantes noturnos, lobisomens, sapos e outras criaturas imaginárias compõem um variado repertório de narrativas que sustentam o princípio fundamental da metamorfose clássica. Neste território, povoado por fantásticas espécies e regido pelo princípio da fantasia, da magia e do mito, o corpo que muda de forma experimenta a migração da alma de um corpo para outro, no sentido da usurpação replicante ou do duplo, o que nos faz lembrar a visão oportuna de Marina Warnes que considera, na incidência da metamorfose à luz dos relatos ovidianos, o atributo da metempsicose, pensamento de Pitágoras sobre a ideia de que a alma nunca morre, mas se move de uma forma para outra, tomando todas e quaisquer formas. Segundo Warnes (2012, p. 3):

Thus Ovidian shape-shifting belongs on the one hand to the broad rubric of metempsychosis, the Phitagorean doctrine which holds that the soul, or essence of something or some person, migrates from one body to another. Forms do not only take on different forms; the whole of nature evolves through the creative power of shape-shifting and this transmigration of souls.

No universo mágico da visão clássica da metamorfose, o veículo sobrenatural compõe os meios de percepção do mundo. São significativas as ressonâncias míticas, o diálogo com as narrativas orais e, sobretudo, as influências ovidianas na representação da dualidade dos seres. Na sociedade moderna, influenciada pela ciência e pela tecnologia, parece não haver mais espaço para a difusão da magia, do poder divino e das fadas. Neste cenário, novos procedimentos temáticos e formais são necessários para compor as faculdades do protagonista ficcional que se transforma em outro. A obra *Metamorfose* de Franz Kafka inaugura uma nova perspectiva na representação do corpo que muda de forma, atributo até então concebido como coisa extraordinária e anormal. A transformação naturalizada do homem em inseto cria uma perspectiva inovadora frente ao evento insólito, pois não ocorre na ação dos seres ficcionais nenhum sentimento de espanto. O irreal que circunda a transformação física parece monopolizar a racionalidade que constitui o cotidiano do personagem. O modo de fabulação da metamorfose inaugurado por Kafka instigou outras linhagens romanescas, engenhosas e inusitadas, fundadas no entrecruzamento do real e do irreal, universo estético em que localizamos os brasileiros Murilo Rubião e José J. Veiga, escritores célebres em transgredir convenções formais e temáticas no modo de delinear a dualidade da personagem. Na ficção desses dois mestres do conto, a metamorfose escapa a ordenação racional do mundo e não causa medo nem questionamento da parte dos seres de papel.

A quebra da “normalidade” apontada por Cortázar (2008), escritor e ensaísta argentino, como a marca do gênero fantástico parece resumir as linhagens romanescas dominantes nas narrativas de Rubião e Veiga, notabilizados no cenário literário pela predileção por relatos fantásticos e, sobretudo, pelo modo singular

com que investem em enredos simples marcados pelo inusitado e pela ruptura na ordem natural e racional do cotidiano, fazer poético que nos faz lembrar a declaração oportuna de Roas (2014) sobre a natureza do fantástico contemporâneo, sobretudo a noção de que o insólito diz respeito à irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal.

## 2. Da natureza do fantástico e seus arredores

De natureza controversa por avizinhar-se de outras espécies de narrativas que rompem com os limites do real, a relação de contiguidade entre o real e o sobrenatural dividem os estudiosos da área na tentativa de definir as fronteiras, o sentido e o efeito do fantástico. Na tradição da literatura, a presença de eventos sobrenaturais demarcou o modo de figuração da realidade, definindo a natureza do contrato mimético – verossímil ou inverossímil. Na modernidade, o encontro harmonioso entre ficção e imaginário e a evolução de procedimentos estéticos, formais e temáticos, alargaram o modo de desenhar o discurso romanesco e protagonizar o irreal, ampliando ainda mais a discussão em torno da natureza da narrativa fantástica, daí uma diversidade e variedade conceitual na classificação de relatos que investem na representação do sobrenatural.

A capacidade inventiva de figurar o natural e o sobrenatural, o ordinário e o extraordinário se converte em formas romanescas inusitadas reveladoras das mais diferentes situações. Tal como a literatura, o fantástico evolui de acordo com a sociedade, denota novas configurações da realidade e extrapola os limites do ficcional e do imaginário na tentativa de compor um desenho fabular atual da subjetividade e das experiências de vida. No que tange a evolução dos componentes estéticos e sociais e, por consequência, a atualização do fantástico, consideramos oportuno o que ressaltam Bozzetto e Huftier (2004, p. 43) sobre o assunto:

Les récits “classiques” s’agrègent alors à de nouvelles optiques, plus en rapport avec l’évolution sociétale et littéraire: loin de se conformer à la prédiction de Todorov – qui ne voit qu’un seul type d’effet avec un corpus particulièrement restreint –, les textes effets de fantastique évoluent en même temps que la société et la littérature.

Nestes termos, aquilo é concebido como “clássico” ou compreendido como “moderno” tem a resposta na evolução mesma da literatura, pois conforme Jacques Finné (1980, p. 13), “Comme tout genre littéraire, le fantastique n’est pas statique. Il a évolué, au cours de sa brève existence, à tel point qu’il mériterait non une thèse, mais une série de thèses”.

Na visão de Irène Bessière (2009, p. 3):

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época.

Roger Bozzetto (2001), por sua vez, destaca que imagens e efeitos fantásticos são característicos de cada época. Atento aos numerosos e diversos domí-

nios do fantástico e seus efeitos no território literário, assim declara o estudioso (Bozzetto, 2001, p. 5):

Les territoires des fantastiques sont multiples, et n'ont pas toujours été explorés. Il en va de même des divers états du fantastique, qui ont produit et produisent encore pour chacun, des effets spécifiques, en relation avec des signifiants culturellement codés, mais traumatisants, comme le cauchemar, les monstres, les doubles, les vampires, Méduse etc. Chaque époque de la seule 'culture occidentale' a donné lieu à des prises en compte, dans l'imaginaire comme dans la réalité, de figures de l'horreur, de la terreur, de la monstruosité etc.

Bozzetto (1992 como citado em Huftier, 2004, p. 37) afirma ainda:

Dans le fantastique antérieur, on rencontrait une Surnature connue, répertoriée, présente, solide, et – à la limite – disponible ... Dans le fantastique moderne, la Surnature n'apparaît pas comme telle. Quelque chose d'absurde, d'irrationnel se produit, certes, et n'est pas perçu comme irruption d'une ordre supérieur mais plutôt comme un ennui, une perturbation, un désastre qui s'insinue en d'infimes failles subvertissant les bases supposées normales de la quotidienneté.

Frente a isso, podemos dizer, à luz de Bozzetto, que a literatura fantástica mais recente demonstra uma predileção discursiva pelo desconhecido, pelo o estranho e pelo absurdo, essência da literatura fantástica que, segundo o escritor Calvino, reside na confluência de realidades. Sob tal enfoque, assim declara Calvino (2011, p. 13):

O problema da realidade daquilo que se vê – coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora – é essa a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis.

É nesse universo inquietante, extraordinário e mágico que “o sentimento fantástico”, tal como concebe Roger Bozzetto (2001), se sustenta. O fantástico elimina a possibilidade de estar a serviço da razão e da ciência, visto que importa o caráter inverossímil da realidade e o fortalecimento do sobrenatural e dos eventos insólitos representados. Nesta perspectiva, é possível dizer, de acordo com Nodier (2005, p. 34), que as “questões sobre o fantástico são propriamente do domínio da fantasia”. A natureza influente da fantasia é, pois, o elemento de nutrição do modo fantástico, uma vez que esse “exige à verdade uma virgindade de imaginação e de crenças” (Nodier, 2005, p. 22).

Assim, conforme afirma Huftier (2007, p. 28), na acepção que o termo comporta, o fantástico “traduz uma distância em relação à realidade, e por consequência os critérios realistas (o modo da mimesis)”. Desse modo, ao veicular a verdade contida na imaginação, a literatura realça as incertezas e os enigmas da vida inscrevendo, pelo critério da ambiguidade, um cenário de indagações suscitadas por uma realidade híbrida, localizada no liame do possível e do impossível, do estranho e do familiar, distanciada, pois, dos padrões e das formas épicas do passado. O modo de composição desse fantástico localizado em nossa era lança, assim, uma perspectiva romanesca inovadora; no trato com as histórias imbrica-

das pelo sobrenatural, os relatos enaltecem o cotidiano e uma realidade que se aproxima daquela vivida pelo leitor. Para tanto, o leitor é guiado por uma lógica interna ficcional e pelo senso do que é aceito como “natural”. Nessa perspectiva, o fantástico constitui-se como representativo da vida, retrato de uma realidade que os seres ficcionais – e também o leitor – concebem como familiar. Sob tal viés, os relatos fantásticos lançam mão de ingredientes ficcionais que libertam a literatura do compromisso com um contrato mimético ou do caráter impositivo da verossimilhança para se instalar no entre-lugar da fantasia e da realidade, o que nos faz lembrar a declaração oportuna de Irène Bessière (2005, p. 2):

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.

É importante dizer que a celeuma em torno da natureza do fantástico não é nova. É com Tzvetan Todorov em 1970, particularmente com sua *Introdução a literatura fantástica*, que se deu a caracterização estruturalista do fantástico. Assim afirma Todorov (2008, p. 15):

Em um mundo que é o nosso, se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos.

Na perspectiva todoroviana, a hesitação constitui condição *sine qua non* experimentada pelos seres ficcionais diante de um acontecimento sobrenatural. Segundo Todorov, esta é a marca definidora da narrativa fantástica. Tal pensamento amarra uma relação com a razão para delimitar fronteiras entre outras instâncias como o maravilhoso e o estranho. Na definição do fantástico, assim declara o estudioso (Todorov, 2008, p. 15): “O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso”.

Na atualidade, conforme ressalta Jesús Roderó (2006), embora reconhecendo a importância e o caráter precursor dos princípios teóricos formulados por Todorov, estudiosos pós-estruturalistas relacionam o fantástico com a transgressão de valores culturais. Segundo Roderó (2006, p. 2).

lo fantástico en literatura se presenta como indefinible, lo inasible, aquello que cuestiona y transgrede nuestra concepción occidental, lógica y racional del universo, aquello que subvierte y resquebraja las normas de funcionamiento tanto de la realidad como de lo sobrenatural. Aquí encontramos ya varios de los términos que se repiten entre la crítica reciente: cuestionamiento, subversión, transgresión/subversión del sentido común y del racionalismo aristotélico.

É, pois, no entrecruzamento de realidades, na confluência do desconhecido com o conhecido e na diluição de fronteiras entre o verossímil e o inverossímil que o fantástico se aloja. O efeito de irrealidade, portanto, depende do estatuto da realidade que acentua o caráter de ilusão. Daí a ocorrência de um fantástico “em que o sobrenatural permanece invisível, é mais ‘sentido’ do que ‘visto’, participando de uma dimensão interior, como estado de ânimo ou como conjectura” (Calvino, 2011, p. 13).

Frente a indecidibilidade do modo fantástico quanto ao *questionamento* da coexistência entre o natural e o sobrenatural, o possível e o impossível, dentro e fora do texto, assim se posiciona Roas (2014, p. 103):

a diferença reside no fato de o fantástico problematizar os limites entre realidade e irrealidade (ou ficção), enquanto a narrativa pós-moderna (falando em um sentido muito geral) os apaga, harmonizando, portanto, aquilo que identificaríamos como real e aquilo que identificaríamos como imaginário.

Porém, é importante dizer ainda que o elemento sobrenatural é o traço definidor do relato fantástico, pois “La presencia de lo sobrenatural o irreal (o lo que la convención social y cultural entiende por sobrenatural o irreal) en la realidad narrada es esencial par distinguir lo fantástico de esos otros modos narrativos mencionados” (Rodero, 2006, p. 3).

Conforme David Roas (2011, p. 14), o fantástico vai depender sempre da noção que temos de realidade, pois,

el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por um fenómeno imposible – y, como tal, incomprendible – que subvierte los códigos – las certezas – que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietude.

Em outras palavras, fatos estranhos se confluem com aquilo que é considerado familiar e corriqueiro e, assim, não causam nenhuma surpresa nos seres ficcionais. Camuflado em aspectos cotidianos, o irreal não destoa uma vez que se integra à história como se pertencesse aos fatos ordinários e, por isso, naturalizado. Sob tal viés, conforme Ceserani (2006, p. 71), o fantástico surge no “mundo familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo”. Esta situação contribui para que alguns teóricos contestem a hesitação apontada por Todorov como um dos aspectos determinantes do fantástico. Conforme Roas (2014, p. 53), o fantástico se instaura quando há a transgressão das leis que definem a realidade, pois “o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica”.

### 3. Murilo Rubião e “Os dragões”

Eleger a obra de Murilo Rubião para ilustrar aspectos do fantástico pode parecer um lugar comum, pois sua extensa e vasta fortuna crítica revela a dimensão do interesse da crítica pelo seu legado literário. Porém, é importante ressaltar,

repetindo o que é dito no prefácio da obra completa do escritor, publicada pela Companhia das Letras (2010, p. 8), que “Embora seus livros tenham começado a ser publicados há mais de cinquenta anos e sido elogiados por importantes escritores e críticos, a obra de Murilo Rubião ainda é pouco conhecida por leitores brasileiros”.

Murilo Eugênio Rubião (1916-1991), escritor, notadamente reconhecido pela engenhosidade no modo de narrar e, sobretudo, pela originalidade na transgressão do real, é apontado como o precursor do fantástico moderno na literatura brasileira. Mineiro, nascido no Carmo de Minas, iniciou o curso de direito, mas foi o jornalismo e a literatura que o físgaram para uma vida dedicada ao exercício da escrita. Com uma obra pouco extensa e dedicada ao conto, ao todo trinta e três contos, meticulosamente escritos e reescritos ao longo de sua carreira, o escritor demonstrou o labor e a técnica com que compunha sua arte poética. Embora tendo iniciado como escritor na década de 30, somente estreou em 1947 com a obra *O ex-mágico e outros contos*”, considerado o marco inicial da literatura fantástica no Brasil. O escritor permaneceu desconhecido do grande público até 1974 com o lançamento de *O pirotécnico Zacarias*, livro com o qual o escritor primeiro teve o reconhecimento da crítica latino-americana.

O conto “Os dragões”, inicialmente publicado no livro *Os dragões e outros contos* (1965), é o sétimo conto da coletânea *Murilo Rubião, obra completa* (2010).

Na obra de Murilo Rubião, o motivo da metamorfose, aparece em “O dragão” em “Teleco, o coelhinho” e “O ex-mágico da taberna minhota”, contos em que personagens tentam romper a clausura do cotidiano opressor ao mesmo tempo em que demonstram total descompasso com o mundo em que vivem. A metamorfose configura-se, portanto, como um indicador de uma crise identitária, decorrente da fragmentação do sujeito moderno, daí ser possível resumir o drama dos personagens metamorfoseados no clássico questionamento “Quem sou eu?”

Na representação da transformação física e ou psicológica dos personagens murilianos, no processo de zoomorfização/antropomorfização não há o poder mágico da varinha de mágica de condão – tal recorrente nos contos de fadas – nem a transformação sob o domínio dos deuses. Em seus contos, a transformação é desencadeada como uma necessidade social e moral ou como um drama existencial, conforme se observa no conto “Teleco, o coelhinho”. De um modo geral, naturalizada num cotidiano banal e familiar, a humanização do animal converge, técnica e engenhosamente, para consolidar a atmosfera de realidade do relato.

Figura emblemática em contos de fadas, no mito e na literatura, no conto de Murilo Rubião os dragões são seres com habilidades para o estudo e para o trabalho; falam, agem e vivem em sociedade como um ser humano disfarçado, configurando um desenho inverossímil da realidade. Narrado em terceira pessoa, os dragões chegam a uma cidade, não nomeada, e, de imediato, não são aceitos pela comunidade, apenas as crianças, que não são ouvidas, concebem-nos como simples dragões e companheiros para as brincadeiras. É o vigário quem provoca a controvérsia, pois, embora ciente da aparência dócil e meiga dos dragões, insinua que são enviados do demônio. O velho gramático, por sua vez, qualifica-os como “coisa asiática de importação europeia” (Rubião, 2010, p. 47). Na ausência de um consenso e de objetivos práticos em relação a permanência dos intrusos



na cidade, conforme o narrador o “cansaço e o tempo venceram a teimosia de muitos” (Rubião, 2010, p. 47). Mas, é o padre quem encerra a discussão com a determinação de que eles receberiam nome e seriam batizados. Assim, os animais podem ser inseridos na cultura e na religião, assumindo direitos e deveres, ou seja, eles adquirem uma identidade jurídica e também os direitos de cidadania, pois firmam um contrato social, necessário para serem acolhidos, pois, para terem direito à hospitalidade, o animal precisa, antes, preencher as condições estabelecidas pela comunidade.

No conto, os dragões contraem doenças e morrem, somente dois deles – Odorico e João – sobrevivem. Na ação dos personagens, os animais são figurativizados como uma alegoria do homem mundano. Adeptos da vida noturna, boêmio, e beberrões, são frequentadores assíduos de um botequim, daí a ressaca alcoólica e as noites mal dormidas que são motivos do constante mau humor dos dois. Odorico, o mais velho e mais libertino, é um mulherengo nato, apreciador de mulheres casadas. João, que permanece na cidade mais tempo, é dedicado ao estudo, às tarefas domésticas, mas também desperta a simpatia entre moças e rapazes do lugar. Logo, na primeira linha do conto, o narrador apresenta a chegada dos dragões, criando a expectativa no leitor de que outros viriam depois. “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes” (Rubião, 2010, p. 47). No decorrer da narrativa, a oposição nativo e forasteiro adquire uma atmosfera de normalidade em relação à convivência dos moradores do lugar com os dois “estrangeiros”. A hospitalidade dos nativos cria a perspectiva de acolhimento, daí os sentimentos de aceitação e o desejo de pertencimento ao lugar na relação harmoniosa entre os humanos e os dragões.

depois disso muitos dragões têm passado pelas nossas estradas. E, por mais que eu e meus alunos, postados na entrada da cidade, insistamos que permaneçam entre nós, nenhuma resposta recebemos. Formando longas filas, encaminham-se para outros lugares, indiferentes aos nossos apelos. (Rubião, 2010, p. 51)

O trânsito livre na cidade configura o local como um reduto dos animais, acentuando o caráter fortuito de banalização. Tudo isso serve para instaurar a perspectiva de realidade num cenário totalmente inverossímil. A congruência da realidade com a irrealidade se verifica no ato do dragão vomitar fogo, algo totalmente natural por tratar-se de um dragão. O gesto não surpreende o leitor, pelo contrário, a habilidade natural do animal “fez crescer a simpatia que gozava entre as moças e rapazes do lugar” (Rubião, 2010, p. 50). Assim, a “proeza”, assim referido pelo narrador, é naturalizada no cotidiano da cidade e logo adquire estatuto de brincadeira e oportunidade de trabalho no circo local.

Na narrativa, todas as habilidades do dragão são apontadas pelo narrador como uma qualidade, por isso “o prestígio que desfrutava na localidade” (Rubião, 2010, p. 50). Mesmo assim, sujeito social e cidadão, o dragão empreende a fuga, desaparece como um errante que abandona o carinho e o acolhimento de todos pelo amor de uma trapezista, seduzido pelo jogo de cartas e pelo vício da bebida. Assim, se encerra o drama do dragão que teve, inclusive, a pretensão de ser prefeito do município.

#### 4. José J. Veiga e “O cachorro canibal”

O modo peculiar de narrar de José J. Veiga, marcado pelo alegórico, pelo simbólico e pelo metafórico tem provocado uma celeuma entre críticos na classificação de sua ficção. O discurso romanesco do escritor goiano, na linhagem híbrida entre a fábula e a narrativa oral, com forte predileção por personagens crianças e animais humanizados, é comumente identificado como realismo maravilhoso. São várias as perspectivas críticas sobre a natureza do fantástico de Veiga. Segundo Bosi (2002, p. 20), em sua ficção o escritor “encrava situações de estranheza em contexto familiar, que evoca discretamente costumes e cenas regionais”. Temístocles Linhares (1973, p. 94), por sua vez, situa o fantástico veiguiano “mais próximo das velhas crenças humanas e que traduz de certa forma a volta a um estado de consciência bastante antigo”. Ainda sobre o insólito veiguiano, Carneiro declara (2011, p. 71): “[e]m obras de José J. Veiga há articulações narrativas que apontam para o insólito, o misterioso, o real maravilhoso, a hesitação do fantástico, na tessitura do foco narrativo, do espaço e das personagens”.

No cenário desta querela sobre a perspectiva teórica dominante na ficção de Veiga, consideramos oportuna a declaração de Turchi (2007, p. 147) sobre tal problemática:

Veiga não se circunscreve no limite de um enfoque teórico, mas realizam-se nessas variações de graus e de modos do insólito, nas fronteiras entre as dimensões do real-fantástico, do real-absurdo e do real-maravilhoso. Essa característica de oscilar entre o fantástico e o mágico, entre o alegórico e o simbólico, entre o estranho e o absurdo marca a criação artística de Veiga e inclui sua obra no fantástico moderno, gênero que não pode ser mais entendido numa única perspectiva.

De um modo geral, verifica-se na ficção do goiano uma predileção por fatos inverossímeis em um mundo caracterizado como realista, numa atmosfera alegórica em que a denúncia de mazelas sociais revela o descompasso entre homem e mundo, como se verifica na conturbada relação entre homem e máquina, homem e animal, nativo e forasteiro, simplicidade e burocracia, dentre outros aspectos duais na produção literária veiguiana. Mas, são as reminiscências de uma vida sertaneja, a simbologia da casa e de cidades interioranas que dão o tom em seu discurso fabular. Natural do interior de Goiás, o brasileiro José Jacinto Veiga (1915-1999) fez de seu mundo o universo de suas histórias. Suas raízes rurais inspiraram uma poética singular – concebida por alguns como um regionalismo peculiar – marcada por atributos característicos de uma vida simples e interiorana que são realçados na confluência da fantasia e da realidade, do real e do irreal, da memória e da imaginação, o que nos faz lembrar a visão turchiana sobre essa vertente ficcional do escritor goiano:

A região natal, o lugar da infância, deixou marcas indeléveis na obra de Veiga seja na adjetivação que se pode depreender da cartografia dos contos . o distante, o longínquo, o isolado; seja nos espaços e costumes cotidianos que compõem o enredo . o curral, o rio, a pescaria, a caçada; todos elementos emblemáticos com os quais o imaginário goiano se identifica. (Turchi, 2003, p. 93)

Aproveitando um referencial simbólico na figuração da realidade, a temática da chegada de intrusos, estrangeiros e estranhos – bichos, máquinas, homens, dentre outros – e a eclosão do sobrenatural num mundo aparentemente normal, o escritor enaltece a atmosfera do mistério e a relação do humano com o oculto, um quadro de referência dominante em sua produção literária. Em outras palavras: a invasão de cidades por seres de toda ordem, indicador do inesperado, do impossível, do inexplicável e do estranho, constitui linha de força no espaço ficcional do escritor. No caso particular do intruso/estranho, geralmente são seres tidos como anormais que chegam em cidades pacatas do interior e rompem a lógica cotidiana da vida simples e rotineira de seus moradores.

Convém destacar que José J. Veiga estreou tardiamente no cenário das letras brasileiras, primeiramente publicou a coletânea de contos *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) e somente vinte e um anos depois lança o primeiro romance *A hora dos ruminantes* (1980), tornando-se um mestre na arte da incerteza e um contista apontado como um ícone dentre os escritores de sua geração. Em sua literatura fantástica, é comum que as personagens não demonstrem interesse em explicações racionais para os eventos insólitos que irrompem em sua volta. O que se destaca na ação dos personagens é a aceitação do anormal como algo natural e necessário em suas vidas cotidianas.

*A máquina extraviada* (1968), desde o título acentua a máquina como metáfora da sociedade industrializada. Na coletânea de quatorze contos, temas como a máquina, a burocracia e a automatização instauram no cotidiano das pessoas um rompimento com a lógica ordinária das coisas, daí surgem as incertezas em relação aos homens e ao mundo.

O conto “O cachorro canibal”, décimo primeiro conto de *A máquina extraviada*, narrado em terceira pessoa, apresenta um enredo intrigante, no qual um acontecimento anormal irrompe inesperadamente no cotidiano e provoca uma transgressão na realidade ordinária, o que permite ao leitor mergulhar em duas realidades, a habitual e outra, absurda e estranha. Trata-se da chegada de um cão cansado, triste e faminto em uma cidade não nomeada. O cão é um intruso que se instala embaixo de um jasmineiro até conseguir a hospitaleira acolhida de uma família. Diferentemente do forasteiro errante que não fixa morada, aos olhos do narrador (Veiga, 1974, p. 70), “aquele parecia não ter pressa ou intenção de seguir”. Tudo é configurado pela perspectiva de um narrador observador, que ilustra a dupla figuração do mundo, a do animal e a do ser humano.

Na chegada, o intruso é apresentado como um animal supostamente com medo, pois tinha o “rabo metido rente entre as pernas” (Veiga, 1974, p. 70), um indicador do desconforto e também o aspecto que o identifica como ser da espécie canina. O medo do animal é referido textualmente pelo narrador: “As patas não se firmavam no chão como as de qualquer cachorro razoavelmente seguro de si: pisavam a medo, apalpando, experimentando” (Veiga, 1974, p. 70). Inicialmente, o animal conta apenas com a tolerância de sua presença entre as pessoas que o acolhem em sua moradora, mas, com o passar dos dias, conquista o respeito de todos. A família cede o conforto da casa, assume os cuidados e o sustento do animal e adquire um filhote para a companhia do maior.

Aos olhos do narrador, o cão forasteiro é a personificação da bondade e dos bons princípios. Porém, na figuração do personagem, tudo é incerto: sua procedência é ignorada por todos do lugar, conforme ressalta o narrador (Veiga, 1974, p. 70): “De onde estaria vindo, ninguém se interessou em saber; ele apenas parou ali, lamentável e infeliz, muito cansado para continuar andando”. Assim, o desconhecimento paira em torno deste ser, estranho e estrangeiro. Também é difusa a natureza domesticada do animal, o que se percebe pelo descompasso entre as reações dos donos da casa e as do cachorro, cão ou lobo, conforme sugestão textualmente referida pelo narrador ao apontar os uivos do animal em sua caracterização:

Uma criança da casa viu-o ainda no mesmo lugar lá pelo meio da tarde e levou-lhe uns restos de comida. Ele estudou o menino com olhos desconfiados e concluiu que não havia perigo daquele lado. Comeu, lambeu o prato, balançou o rabo para mostrar que apreciara a gentileza. Deve ter passado a noite no mesmo lugar, mas ninguém ouviu latidos nem uivos. (Veiga, 1974, p. 71)

As reações adversas entre humanos e cão podem ser observadas nos campos duais que sustentam a história narrada: de um lado a desconfiança do cão em relação ao menino – o primeiro que o acolhe; do outro lado, as atitudes hospitaleiras da família. A recepção é calorosa: o cão recebe comida, um banho e a liberdade de ocupar o jardim da casa como sua morada. O cão, por sua vez, no processo de conquista do respeito, mostra-se hostil e comedido, como se seguisse um manual de comportamento na relação com o outro, o humano, por isso, na relação com os anfitriões, não exagera na gratidão e demonstra frieza na interação com o outro. Somente assim: “Aplicando todas as suas habilidades na fase difícil dos primeiros contatos ele conseguiu fazer-se notado e respeitado” (Veiga, 1974, p. 72). Em síntese, a desconfiança e a hostilidade do cão e a hospitalidade da família se instalam na troca adversa entre humano e animal.

A chegada do cão menor provoca a desumanização do maior. Mimado e amado por todos da casa, o cãozinho provoca um ciúme doentio no parceiro, instigador do lado sombrio do mais velho. O ciúme é o elemento instigador da transformação do ser dócil em um selvagem ou cão canibal. No conto, a cena grotesca do ato canibal adquire contornos de horror:

A primeira dentada feriu-o na carne mole do ventre. Achando a brincadeira muito bruta ele decidiu retirar-se, rosnando e mordendo o outro no pescoço, mas o queixinho novo não tinha força para fazer mal, e o outro prosseguiu com o seu projeto, começando pelas partes tenras, com certeza já de cálculo para não sair perdendo caso se fartasse antes ou tivesse que fugir por motivos de força maior. Mas ninguém veio acudir, aqueles dois viviam brigando e fazendo as pazes. Quando ele começou a enjoar só restavam os ossos mais duros e uma mancha de sangue na grama. Os ossos ele carregou para longe, escondeu, enterrou; o sangue ficou como enigma para as pessoas de casa. (Veiga, 1974, p. 73)

A agressão e o gesto de tortura na cena da seleção da carne do filhote denotam um sentimento de selvageria em relação à vítima. O ato de canibalismo delineado no conto oscila entre o efeito de realidade, algo inerente ao animal, e um efeito adverso, pois intensifica uma imagem contrária àquela que o narrador constrói

para o leitor: a do estranhamento. Convém dizer que, na trama, o ato do cão maior devorar o menor somente é visto pelo narrador; os demais moradores da casa não testemunham o fato e por isso desconhecem as razões do desassossego do animal assassino. Culpado, o cão canibal demonstra inquietude, porém seus atos não são matéria de julgamento pela família que o acolheu. A intranquilidade do animal é interpretada como saudade, tristeza pelo suposto desaparecimento do filhote, já que o canibal não deixou rastros do cão ingerido, nem mesmo os ossos.

A imagem do cão que inesperadamente devora seu semelhante oferece uma representação conflituosa de ponto de vista, pois a condição humanizada do animal que o narrador ressalta é uma farsa. Tal incidência na trama sugere, ironicamente, que a “humanidade” é uma invenção subjetiva, que depende de ponto de vista. O distanciamento dos moradores do evento, grotesco e cruel, favorece a ambiguidade da narrativa. Como cegos e alienados em relação ao hóspede animal, tudo continua a transcorrer de modo equilibrado e rotineiro. E, assim, a vida segue.

Alegoricamente, o drama do cão canibal constitui uma ironia sobre as relações sociais e humanas. O conto, assim, suscita uma reflexão sobre essência e aparência, o conflito entre o visto e o imaginado, pois a perspectiva do narrador em relação ao cão é apenas uma criação ilusória da realidade. A selvageria do cão denota o engano, a farsa da realidade, demarcando fronteiras entre o que é nato e o que é inato no animal. Mas, o instinto predador constitui o ponto nevrálgico da trama, uma vez que o animal parece ter abandonado a jaula, mas permanece com a selvageria que lhe é inata.

De um modo geral, o canibalismo é uma forma de representação do lugar comum relacionado ao imaginário inerente ao mundo animal ao mesmo tempo em que sugere a ideia de que a percepção da realidade pode se revelar confusa e enganadora.

## Considerações finais

Nos contos “Os dragões” de Murilo Rubião e “O cachorro canibal” de José J. Veiga, o leitor encontra terreno fértil para uma reflexão sobre uma reconciliação do real com o imaginário. Nesses contos, é necessário admitir novas leis da natureza para o entendimento do movimento circular entre o normal e o anormal, o verdadeiro e o falso, o natural e o sobrenatural. Na arquitetura ficcional das referidas narrativas, a relação homem/animal é constituída não por diferenças essenciais mas por um quadro de oposição que demarca a dualidade entre esses seres. A ambiguidade e ambivalência contidas em instâncias como nativo e forasteiro, dentro e fora, normal e anormal, estranho e familiar sugerem a complexa divisão entre interior e exterior, homem e bicho, polaridades que intensificam o efeito de estranhamento no desenho da realidade.

Nos dois relatos, os conflitos começam com a chegada de intruso: os dragões, no conto de Rubião, e o cão, em Veiga. Os animais são causadores da quebra da normalidade no cotidiano de uma cidade do interior. No conto de Murilo, inicialmente há um embate na comunidade em torno da chegada do dragão, pois, do ponto de vista do narrador (Rubião, 2010, p. 47) ocorreram “absurdas discus-

sões surgidas com a chegada deles ao lugar”. A permanência do animal é aceita quando despertam para a possibilidade de aproveitá-los na tração de veículos. O espírito hospitaleiro da parte de quem recebe vai sendo conquistado à medida que os dragões se constituem como cidadãos, desenvolvendo papéis sociais como o estudo, o trabalho e o lazer. Os moradores convivem harmoniosamente com o mistério. No caso particular da narrativa de Veiga, não há qualquer sentimento de desarmonia em relação à chegada do cachorro, que é humanizado aos olhos do narrador.

Os espaços ficcionais constituem outro procedimento que aproxima os relatos. O dragão é a personificação humana de um sujeito, e, do mesmo modo que os anfitriões, transita em todos os espaços, sendo totalmente incluído na vida cotidiana da família. O cão, por sua vez, tem o jardim como espaço destinado a sua morada, mas transita harmoniosamente em outros recintos da casa.

No processo de figuração dos personagens, aspectos ligados à realidade dos bichos afastam as duas narrativas: no conto de Murilo, o gesto do dragão de vomitar fogo é um investimento na realidade do animal, pois é um traço natural da espécie. É isso que confere, no drama do personagem dragão, a aparência de realidade da história narrada, pois o ato de vomitar fogo faz parte dos domínios do normal e confirma a natureza animal do dragão. No que se refere ao cão de Veiga, o ato de devorar seu semelhante configura-se como uma transgressão da realidade, uma vez que o cão não é um predador que se alimente da carne de outros da mesma espécie. De um modo geral, as cenas referidas acentuam, nos dois contos, o cruzamento do verossímil e do inverossímil. No conto de Murilo Rubião, o fantástico decorre de um acontecimento aparentemente banal, causando uma transgressão na lógica cotidiana. No conto de Veiga, a humanização do animal é dada a partir do ponto de vista do narrador, porém, a selvageria expressa nas atitudes do cão revela o que é inato à espécie.

## Referências bibliográficas

- Bessière, I. (2009). O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha. *Fronteiraz* (D'Angelo, B. & Oliveira, M. R. D. Trad.). São Paulo, PUC-SP, 3 (1), 1-18. Recuperado em 26 de novembro, 2013, de <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/875>
- Bosi, A. (Org). (2002). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- Bozzetto, R. (2001). *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence: Publications de L'Université de Provence.
- Bozzetto, R. & Huftier, A. (2004). *Les frontières du fantastique: approches de l'impensable em littérature*. Paris: Presses Universitaires de Valenciennes.
- Calvino, I. (2011). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carneiro, N. M. A. (2011). A configuração do insólito literário em obras de J. J. Veiga. *Revista Alere*, 4 (4), 65-78. Recuperado em 25 de outubro, 2015, de <http://ppgel.com.br/Anexos/Edi%C3%A7%C3%B5es%20da%20Revista/Quarto%20N%C3%BAmero/A%20configura%C3%A7%C3%A3o%20do%20ins%C3%B3lito%20liter%C3%A1rio%20em%20obras%20de%20JJ%20Veiga.pdf>
- Ceserani, R. (2006). *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1992). *Dicionário de Símbolos* (6ª. ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cortázar, J. (2006). *Valise de cronópio* (2ª. ed.). (Arriguci, D., Jr., & Barbosa, J. A. Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Finné, J. (1980). *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Belgique: Ed. de l'Université de Bruxelles.

- Freud, S. (1990). O estranho. In *Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (Vol. 18, pp. 12-85). (Salomão, J. et. al. Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1919).
- Gallagher, D. (2009). *Transformations of the body and the influence of Ovid's metamorphosis on germanic literature of the nineteenth and twentieth centuries*. New York: Editions Rodopi B. V. Amsterdam.
- Huftier, A. (2007). Fantastique, fantastic, fantastiche, fantástica, fantástico... Derivas ocidentais de uma palavra. In M. J. Simões (Coord), *O fantástico* (pp. 43-41). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- Huftier, A. (2004). Les avatars d'une notion: le fantastique moderne. In R. Bozzetto & A. Huftier. *Les frontières du fantastique: approches de l'impensable em littérature* (pp. 31-48). Paris: Presses Universitaires de Valenciennes.
- Linhares, T. (1973). *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Nodier, C. (2005). Do fantástico em literatura. *Organon*. Tradução de Osório, M. R. B., Meregalli, M. L. Porto Alegre, 19 (38/39), 19-35.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, S. L.
- Roas, D. (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora da UNESP.
- Roas, D. (2001) (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- Rodero, J. (2006). *La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX em latinoamerica*. New York: Peter Lang Publishing.
- Rubião, M. (2010) *Obra completa*. São Paulo: Companhia das letras.
- Silva, V. M. T. (2001) *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (2ª ed.). Goiânia: Editora da UFG.
- Todorov, T. (2008). *Introdução à literatura fantástica* (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Turchi, M. Z. (2003). As fronteiras do conto de José J. Veiga. *Ciênc.let.*, Porto Alegre, 34 (1) 93-104. Recuperado em 03 de março, 2013, de <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art08.pdf>.
- Turchi, M. Z. (2007). As variações do insólito em José J. Veiga. *Organon* (UFRGS), 19 (38/39), 147-158. Recuperado em 13 de setembro, 2014, de <http://seer.ufg.br/index.php/organon/article/view/30065/18650>
- Warnes, M. (2012). *Fantastic metamorphoses other worlds. Ways of telling the self*. New York: Oxford University Press.
- Veiga, J. J. (1974) *A máquina extraviada* (4ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

## Resumo

Na tradição do tratamento conferido ao tema da metamorfose, em obras literárias ou não, o desenho inverossímil da transformação/regeneração, física e ou psicológica, acentua os desígnios divinos e extraordinários do fenômeno. A inspiração na tradição oral, na magia ou no mito concentra o episódio em relações que se estabelecem com o sobrenatural e em outras instâncias insólitas que aproximam a metamorfose da experiência do divino. Na literatura contemporânea, o esfacelamento dos seres ficcionais se verifica no entrecruzamento de elementos verossímeis e inverossímeis. No delineamento fabular, aspectos da narrativa e atitudes de personagens realçam a metamorfose como atributo banal e naturalmente aceito pelos seres de papel, o impossível se aloja em manifestações corriqueiras do cotidiano integrando uma completa coesão entre o natural e o sobrenatural. Nos contos “Os dragões” (1965) e o “O cachorro canibal” (1968) dos escritores brasileiros Murilo Rubião e José J. Veiga, respectivamente, nenhuma explicação é dada a estranha dualidade dos personagens. O irreal se encaixa harmoniosamente em situações ordinárias, subvertendo a concepção que temos de realidade. Mestres na arte da incerteza e reconhecidos pela extraordinária habilidade em coligar o inverossímil e o desconhecido pelas fendas do imaginário, Veiga e Rubião compactuam uma nova perspectiva ficcional na arquitetura do fantástico. É, pois, seguindo tal pensamento que pretendemos neste trabalho analisar os dois contos referidos com foco no diálogo intertextual entre os dois escritores e na exploração temático-formal da metamorfose a fim de suscitar reflexões sobre a feição renovadora do fantástico contemporâneo.

## Abstract

In the tradition of the treatment given to the theme of metamorphosis, whether or not in literary works, the implausible design of transformation/regeneration, physical and/or psychological, emphasizes the divine and extraordinary purposes of the phenomenon. The inspiration in the oral tradition, in the magic or in the myth concentrates the episode in relations established with the supernatural and other unusual instances that approach metamorphosis to the divine experience. In contemporary literature, the dismemberment of fictional beings occurs in the intersection of plausible and implausible elements. In the fable design, aspects of narrative and character attitudes highlight the metamorphosis as a banal attribute naturally accepted by the fictional beings. The impossible is housed in ordinary events of everyday life by integrating a complete cohesion between the natural and the supernatural. In the short stories "The dragons" (1965) and "The cannibal dog" (1968), by the Brazilian writers Murilo Rubião and José J. Veiga, respectively, no explanation is given to the strange duality of the characters. Unreal fits harmoniously into common situations, subverting the conception that we have of reality. Masters in the art of uncertainty and recognized by the extraordinary ability to gather the implausible and the unknown by gaps of the imaginary, Veiga and Rubião share a new fictional perspective on fantastic architecture. It is therefore following such a thought that we want to analyze, in this paper, the two short stories mentioned above, focusing on the intertextual dialogue between the two writers and exploring the thematic and formal aspects of metamorphosis in order to raise reflections on the renewed feature of contemporary fantastic.