



**EL ALMOHADÓN DE PLUMAS DE HORÁCIO QUIROGA E
OS TRÊS NOMES DE GODOFREDO DE MURILO RUBIÃO: UM
TRABALHO COMPARATISTA**

**EL ALMOHADÓN DE PLUMAS DE HORÁCIO QUIROGA Y
OS TRÊS NOMES DE GODOFREDO DE MURILO RUBIÃO: UN
TRABAJO COMPARATIVO**

Patricia Casagrande¹

Recebimento do texto: 20/02/2016

Data de aceite: 15/03/2016

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo desenvolver uma reflexão acerca do conceito de fantástico presente nos contos *El Almohadón de plumas* de Horácio Quiroga e *Os três nomes de Godofredo* de Murilo Rubião. Para tanto, definimos como embasamento principal a teoria desenvolvida por Tzvetan Todorov com a obra *Introdução à Literatura Fantástica* 2012, bem como o conceito de mágico que vem sendo pensado por autores hispanoamericanos. Nosso intuito é realizar um trabalho comparatista, no qual, seja possível perceber, além da narrativa estruturalmente fantástica, seu efeito estético que gira em torno da temática do amor, que tem como desfecho final a morte.

Palavras-chave: Literatura Comparatista; Fantástico; Mágico.

RESUMEN: Este estudio tiene como objetivo desarrollar una reflexión sobre el concepto del fantástico presente en el cuentos *El Almohadón de plumas* de Horacio Quiroga y *Os três nomes de Godofredo* de Murilo Rubião. Para esto, definimos como la base principal, la teoría desarrollada por Tzvetan Todorov con la obra *Introducción a la literatura fantástica* en 2012, y el concepto de mágico que se ha pensado por autores hispanoamericanos. Nuestra intención es llevar a cabo un estudio comparativo, en el que es posible percibir, además de la estructura fantástica en la narrativa, su efecto estético que gira en torno al tema del amor, cuya muerte es el final.

Palabras clave: Literatura Comparada; Fantástico; Mágico.

¹ Aluna do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (PPGEL) – Universidade do Estado de Mato Grosso. Nível de Mestrado.





Introdução: Literatura comparada

Em artigo – *Literatura compara: os primórdios* - escrito para a revista de literatura compara (2004) Tânia Carvalho nos apresenta um pouco do que é a literatura comparada e como sua problemática vem se desenvolvendo ao longo do tempo. A autora pontua a questão da forma como são feitos os estudos, por exemplo, quando o trabalho é feito entre obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou estuda-se sua estruturação. Além da utilização de manuais que acabam por não abordar de forma satisfatória a proposta Comparada.

Carvalho define, ainda, que por estarmos diante de um método que faz parte da maioria dos estudos científicos – a autora refere-se ao método de comparação. – encontramos distorções acerca do que é realmente a literatura comparada.

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, e não um fim (CARVALHAL, 2004, p. 03).

Para entender melhor o processo pelo qual passa a Literatura Comparada Tania Carvalho apresenta um pequeno histórico. Assim, percebemos que o método surge em momento de grande utilização nos diferentes campos da ciência. Entretanto, é na França que ocorre o ponta pé inicial, onde encontraremos grandes autores que proporcionaram o desenvolvimento do método, que posteriormente, se espalha pelos demais países; indo então para Alemanha, Inglaterra, Itália e Portugal.





Em se tratando de Literatura Comparada devemos ter como direção as três grandes escolas que originaram os principais estudos, para que entendamos a maneira como estes estudos vêm se formando nos dias atuais. Levando-se em conta, que temos França, Estados Unidos e União Soviética como os grandes pensadores desta literatura Tania Carvalhal (2004) afirma:

A maioria dos manuais adota a denominação “escola francesa” para designar um grupo representativo de estudos onde predominam as relações “causais” entre obras e autores, mantendo uma estreita vinculação com a historiografia. [...] A norte americana despoja de inflexão nacionalista, distingue-se da francesa por seu maior ecletismo, absorvendo com maior facilidade noções teóricas, em particular os princípios que regem o *new criticism*. Além de privilegiar a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores e obras, os comparatistas norte americanos aceitam os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura. [...] os comparatistas soviéticos, que têm em Victor Zhirmunsk uma das suas figuras exponenciais, adotam como princípio básico, a compreensão da literatura como produto da sociedade (p. 09)

De maneira bastante simplória podemos entender que a escola francesa não pretende estudos comparados de obras literárias entre mesma língua, já os da escola soviética admitem autores e obras de um mesmo sistemas literários, entretanto, pertencentes a uma mesma língua, o que para os estudiosos da escola norte americana pode ser feito entre autores e obras de sistema literário diferente.

Elementos característicos da literatura fantástica

Para introduzir uma discussão sobre o fantástico, tendo consciência de que este conceito (Fantástico) dispõe de ampla bibliografia, elegemos aqui a Teoria de Tzvetan Todorov (1939) *Introdução à Literatura Fantástica*. Com herança estruturalista sua teoria propõe uma forma para o





fantástico, apresentando elementos que aparecem de forma esquemática nos contos por ele estudados. Dentre toda sua discussão, entendemos ser pertinente, ao nosso estudo, apenas quatro características pontuadas por Todorov. Quais sejam: 1) O acontecimento sobrenatural; 2) O estranhamento da personagem principal; 3) O leitor implícito; 4) O narrador.

As narrativas fantásticas iniciam como qualquer outra, em um mundo que é o nosso mundo, considerado real, todavia, algo que não é considerado real acontece, e desta forma estamos diante do primeiro ponto, o acontecimento sobrenatural. Este acontecimento não ocorre de forma fixa em todas as narrativas, nem mesmo apresenta os mesmos elementos.

Todorov fala do acontecimento extraordinário da seguinte forma:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfedes, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. (TODOROV, 2012, p. 30)

Esses acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis do mundo real, estão presentes das mais diferentes formas, não podemos afirmar em que momento da narrativa eles apareceram e nem mesmo qual será o acontecimento. Ao pensarmos em alguns contos mais conhecidos perceberemos que o sobrenatural podem aparecer no início e os elementos, muitas vezes, são características de seres humanos dadas a animais e objetos encantados. Temos ainda, o sobrenatural que acontece antes, sem uma data determinada, e, não temos poderes mágicos, nem objetos encantados, nem animais com características humanas, pode-se encontrar mutações genéticas.

É interessante perceber que mesmo quando falamos de gêneros literários diferentes, neste caso, conto popular e conto erudito conseguimos encontrar os elementos da narrativa fantástica propostos por Todorov.





O segundo elemento que elegemos da teoria de Todorov é a questão do estranhamento da personagem. Esta característica é bem sutil em alguns contos e, em outros, toma conta da narrativa. É por conta desta característica que se pode dividir o fantástico em: estranho, fantástico e maravilhoso. É como se fosse permitido à personagem escolher em relação ao nível de estranhamento. O fantástico propriamente dito dura apenas o tempo da hesitação; hesitação esta que é comum a personagem e ao leitor. Quando a personagem escolhe explicar o acontecimento sobrenatural a partir das leis da “realidade”, estamos diante de uma narrativa classificada como estranha; se ao contrário, a personagem aceita os acontecimentos e acaba admitindo novas leis, estamos diante de uma narrativa maravilhosa.

Mesmo que haja uma diferença de reação das personagens, ou, mesmo de aceitação das personagens em relação ao acontecimento sobrenatural, o leitor encontra-se praticamente na mesma posição: em uma espécie de dúvida, de questionamento quanto ao que está sendo narrado. Para o leitor fica sempre a pergunta sobre onde começa e onde termina a realidade.

Ainda pensando com relação ao estranhamento da personagem, podemos repensar uma linha de escrita de contos eruditos, primeiramente essas narrativas seguiam uma escrita com estrutura básica, tínhamos a calma da realidade, um acontecimento sobrenatural que bagunça a realidade e, por fim, a retomada normal do mundo real. Posteriormente, já no século XX, encontramos Franz Kafka, que chega a um novo modelo de conto fantástico, um estranhamento que não estaria mais, ligado ao acontecimento sobrenatural em si, mas, nas consequências que causará.





Seguindo essa linha de pensamento em relação à hesitação, podemos concluir que em cada narrativa encontraremos esta característica de forma diferente, apontando seu foco para o problema final que pretende destacar.

O fantástico, [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não há “realidade”, tal qual ela existe para a opinião comum. No fim da história, o leitor, senão a personagem, toma entretanto uma decisão, opta por uma ou outra solução, e assim fazendo sai do fantástico [...] Se, ao contrário, êle decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado entramos no gênero maravilhoso (TODOROV, 2012 p. 156).

Esta relação permite que pensemos em uma clara divisão, não apenas de gênero, mas também das obras. E, é possível que se considere esse esquema, apenas como uma mera classificação, que permite que entendamos como se dão os diferentes momentos dentro de uma obra. Devemos tomar cuidado quando classificamos os tipos de escrita, e, em se tratando de narrativas, não se pode enfaixar uma obra em determinado tipo e proferir que nela nada mais existe, além de um único tipo de escrita.

Entendemos que ao determinar as formas e limites da narrativa fantástica, Todorov nos apresenta um meio de olhar sistematicamente para as escritas, sem, contudo, torná-las um sistema. Neste sentido, devemos ter cuidado, e tomar seus apontamentos de forma que engrandecem a leitura das obras e não como um redutor de possibilidades de interpretação e entendimento.

Passaremos a pensar agora no que diz respeito ao narrador. Inicialmente olharemos para as narrações em primeira pessoa. Nesta narração cria-se o efeito estético de que é permitido ao leitor tomar posse do EU que fala. Mais uma vez encontramos a necessidade do leitor como parte do conto fantástico. O efeito do discurso em primeira pessoa permite que o





leitor se apodere de certa forma dos acontecimentos narrados, se sinta parte da história, e, em muitos casos, se confunda com o próprio narrador. A primeira pessoa apresenta o olhar de quem viveu, e, sendo vivido e narrado pelo mesmo ser aumenta a margem de dúvida, o fato narrado permite que o leitor questione, visto que este tipo de narração subjetiva as impressões.

As características do mágico

Ainda que tenhamos desenvolvido um trabalho sobre a presença da característica fantástica, não se pode deixar de esclarecer que esta percepção está restrita ao nível da estrutura narrativa do texto que analisaremos.

Neste sentido passaremos por duas visões que nos permitem compreender a diferença entre o fantástico e o mágico, e ainda, compreender melhor como acontece o mágico propriamente dito. Para tanto estabelecemos como base dois textos: *Fantasia y creación en América Latinay el Caribe* de Gabriel García Márquez (1998) e *El sentimiento de lo fantástico* de Julio Cortázar (1982).

Tendo em conta que já estamos em um percurso teórico no qual conseguimos definir o Fantástico; neste primeiro momento tomaremos nota do que pensa Júlio Cortázar (1982). O texto *El sentimiento de lo fantástico* é fruto de uma palestra, na qual está expresso o que é o fantástico para o autor. É interessante sua postura logo nas primeiras linhas quando afirma que desde muito cedo se negou a aceitar a realidade tal como podia ser explicada pelo mais velho. Ele, Cortázar, acreditava que existia algo em meio uma coisa e outra que não podia ser explicado pela razão. Para o crítico, esse sentimento de estranhamento pode acontecer em qualquer lugar e para qualquer pessoa, basta que ela tenha sensibilidade para perceber.





Pensando na realidade (conceito complexo que não queremos simplificar) construímos percepções, definições e conceitos, que se realizam como resultados complexos do processo histórico, social, ideológico do trabalho da linguagem em uma dada cultura, assim reconheceram é possível que definamos e conceituamos a maioria massificadora dos objetos, seres vivos, processos da natureza e as demais coisas, a partir da razão e da ciência, entretanto não existe explicação para tudo, ainda. Cortazár dá como exemplo a memória, que nos define como seres humanos, divide-a em duas, uma que nós podemos usar a qualquer momento para nos reportar a algo do passado, por exemplo; e outra “que es una memoria pasiva, que hacelo que Le da la gana: sobre la cual no tenemos ningún control.” Neste sentido é possível que se deduza um lugar para o fantástico, pois nem sempre a memória permite que a busquemos, e algumas vezes ela age por “conta própria”. Pode ser este momento de lapso, um momento fantástico, ou simplesmente o que não é, não pode ser explicado pela ciência.

Lo fantástico y lo misterioso no son solamente las grandes imaginations del cine, de la literatura, los cuentos y las novelas. Está presente en nosotros mismos, en eso que es nuestra psiquis y que ni la ciencia, ni la filosofía consiguen explicar más que de una manera primaria y rudimentaria. (CORTÁZAR, 1982)

Não seria arriscado dizer que o fantástico só é possível quando existe a libertação das amarras da razão, ou talvez seja o processo contrário; independente de como a sensibilidade de cada um permitirá perceber o insólito, o importante é que ele seja entendido como um acontecimento que é parte de nosso cotidiano. São aqueles momentos que alguns definem como coincidência, ou acaso, e que não é possível ser explicado pela razão.





Gabriel García Márquez fala com grande clareza sobre esse processo. Para ele, basta que leiamos alguns relatos de cartas dos colonizadores europeus e obras que surgiram posteriormente, para que concordemos com ele, desde o momento em que culturas diferentes entram em contato existe sempre o sentimento de estranhamento. E assim o efeito do mágico se cria quando aquele que presenciou a cultura nova tenta relatar aos seus o que viu. Neste sentido podemos pensar em uma viagem feita para um país muito peculiar, como explicamos os gostos das comidas que experimentamos? Precisamos usar aquilo que já conhecemos fazer comparações até que o interlocutor consiga imaginar. O campo da imaginação, portanto é insólito, aquele que tenta entendê-lo formula uma percepção a partir da imaginação; todavia é na narração daquele que viu a cultura nova que a formação do mágico acontecerá. Visto que o que é natural, e perfeitamente aceitável para uma cultura pode não ser para a outra.

Assim García Márquez defende que a América Latina é detentora de várias culturas muito peculiares e aceitam e têm por verdade o que não é concebível pela Europa; isso é muito recorrente na região do Caribe, e o Brasil tem muitas crenças que podem ilustrar o mágico, por exemplo, quando uma criança nasce é preciso enterrar o cordão umbilical para que nem um animal, especificamente o cachorro, ache e coma-o, se isso vier a acontecer a criança se tornará um ladrão. As pesquisas de Sívio Romero no século XIX e, sobretudo, de Câmara Cascudo e Mário de Andrade, no século XX, cartografam ricas narrativas da cultura popular em que se estabelece essa fronteira entre o fantástico e o mágico.

Obviamente existem regiões em que essas crenças não fazem parte do dia a dia; já em outras, isso é muito comum e rege a vida da população.





Quando esses fatos fazem parte de uma narrativa podemos ter dois efeitos de sentido, primeiro pode a aceitação por parte daqueles que compartilham dessa cultura, com isso teremos uma representação da vida cotidiana; e em segundo, é considerado mágico algo que não pode acontecer fora daquele mundo criado pelas palavras.

El Almohadón De Plumas De Horácio Quiroga

O conto de Horácio Quiroga *El almohadón de Plumas* tem como temática principal o amor, angústia e a monotonia. Faz parte do conto, além do casal principal, uma paisagem fria e muito branca, que nos imprime uma sensação sombria. O conto inicia afirmando que a lua de mel do casal, que ainda nos será apresentado, foi fria. Depois de apresentar Alicia, uma jovem bonita e sonhadora, e Jordan, um homem insensível e indiferente, os quais estavam em um casamento recente, temos a descrição da casa em que passam a morar logo após casarem-se, lugar muito grande e um tanto quanto sombrio, e que está sempre a meia luz.

La casa en que vivían influía un poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia. En ese extraño nido de amor, Alicia pasó todo el otoño. (QUIROGA, 2008, p. 63)

A jovem sonhadora cobre seus sonhos com um véu, por ter um marido indiferente e silencioso, acaba por passar seus dias em casa, sozinha, dentro do quarto. Jordan não é o marido que Alicia sonhou, ele é responsável por destruir seus sonhos de noiva apaixonada. A personagem de





Jordan apresenta um paradoxo entre a frieza, a indiferença e o não se permitir amar, ao mesmo tempo indica amar e não saber, ele vive em meio a essa angústia, que gera, na esposa, o sofrimento e a desilusão, que a desembocará na sua morte.

É nesse ponto que a descrição da casa, os corredores que emitem eco, as luzes que deixam o ambiente fúnebre, se misturam ao sofrimento de Alicia, que começa a demonstrar sinais de doença, enfraquece e emagrece, não sai mais de seu quarto. Um médico vem avaliá-la, mas nada descobre, algumas vezes consegue sair do quarto, levada pelo braço do marido, mas com o passar de alguns dias entra em delírio profundo e não mais sai da cama.

A Personagem de Jordan e a descrição da casa se confundem, pela frieza e indiferença. Esses dois elementos são fundamentais para impulsionarem a doença de Alicia, entretanto, um médico aparece para examiná-la, mas como as demais personagens, o médico age com indiferença e não consegue diagnosticar a doença, afirmando que nada poderá ser feito.

O narrador nos informa que Alicia é “atormentada” por monstros que sobem pela cama, ela não permite mais que troquem as roupas de cama ou que mexam em seu travesseiro. É neste momento que percebemos uma primeira quebra entre a realidade e algo que não pode ser explicado pela razão. Reportamo-nos, neste momento, ao pensamento de Tzvetan Todorov. Para o crítico, estamos diante do momento do fantástico

Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas alas de sangre. Tenía siempre al despertar la sensación de estar desplomada en la cama con un millón de kilos encima. Desde el tercer día este hundimiento no la abandonó más. Apenas podía mover la





cabeza. No quiso que le tocaran la cama, ni aún que le arreglaran el almohadón. *Sus terrores crepusculares avanzaron en forma de monstruos que se arrastraban hasta la cama y trepaban dificultosamente por la colcha.* Perdió luego el conocimiento. Los dos días finales deliró sin cesar a media voz. Las luces continuaban fúnebremente encendidas en el dormitorio y la sala. En el silencio agónico de la casa, no se oía más que el delirio monótono que salía de la cama, y el rumor ahogado de los eternos pasos de Jordán. (QUIROGA, 2008, p. 65. Grifos nossos)

Em cinco dias Alicia está morta. Quando estão arrumando a cama onde ela dormia a empregada percebe que existem manchas de sangue no travesseiro, Jordan ordena que ela coloque-o contra a luz, por ser muito pesado a mulher não consegue segura-lo e este cai no chão, Jordan sente um arrepio, e quando corta o tecido as plumas voam e aparece um bicho monstruoso. Entretanto, para a nossa surpresa, embora os personagens estejam também surpresos, os leitores têm a seguinte explicação: esses animais vêm das aves e o sangue humano lhes faz muito bem, por isso engordam e ficam tão grandes, sua presença é comum nos travesseiros de pena.

[...] sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca. Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca —su trompa, mejor dicho— a las sienes de aquella, chupándole la sangre. La picadura era casi imperceptible. La remoción diaria del almohadón había impedido sin dada su desarrollo, pero desde que la joven no pudo moverse, la succión fue vertiginosa. En cinco días, en cinco noches, había vaciado a Alicia. Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma. (QUIROGA, 2008, p. 66)





Este desfecho deixa os leitores extremamente perplexos com a morte de Alicia.

O leitor implícito tinha função de se questionar se Alicia delirava o tempo todo e sua morte era decorrente de uma doença verdadeira, ou, está acontecendo algo estranho que ainda não se sabe. Quando percebemos que Alicia morre porque seu sangue foi sugado por um estranho animal que se encontrava no meio das penas do travesseiro em que dormia e que este tipo de animal, que não existe verdadeiramente é encontrado com frequência nos travesseiros, o leitor implícito fica com o seguinte questionamento: estou diante de um fato que não pode ser explicado pela razão e que, no entanto, é totalmente aceito pelas personagens.

O final do conto de Horácio Quiroga nos coloca diante de uma narrativa que estruturalmente esta dentro daquilo que propõem Tzvetan Todorov – inicialmente referida – entretanto, percebemos que a explicação final para aquela morte, é de cunho sobrenatural que se naturaliza, pois, é aceita pelas personagens quando nos deparamos com a afirmação final de que é normal aquele tipo de “monstro” dentro de travesseiros. O fato sobrenatural ao mesmo tempo em que causa estranhamento, é natural e corriqueiro.

O efeito estético gerado pelo final dado a narrativa não se resolve mais dentro da teoria de textos fantásticos, pode-se afirmar que estamos diante de acontecimentos mágicos. Como pensa Gabriel Garcia Márquez quando afirma que em determinadas regiões estes acontecimentos provenientes do imaginário popular fazem parte e determinam a forma de vida das pessoas.





***Os Três Nomes de Godofredo* de Murilo Rubião**

O conto *Os três nomes de Godofredo* de Murilo Rubião, publicado em 2010 em uma coletânea de contos, apresenta uma narração em primeira pessoa, logo nas primeiras linhas percebemos que a personagem de Godofredo é quem narra um pouco da sua vida. Depois de muito tempo sentado em uma mesma mesa de um mesmo restaurante, Godofredo, finalmente se da conta de que tem uma acompanhante, que já algum tempo utiliza a mesma mesa que ele. Quando finalmente descobre que ela é sua segunda esposa; a primeira ele havia assassinado durante uma crise de ciúmes.

Após rápida conversa ele aceita a condição de casado e passam a viver as bodas. Godofredo hesita em dois momentos, primeiro devido ao fato de ser chamado por João de Deus, segundo por saber o nome da esposa, Geralda, sem nem mesmo lembrar-se de sua existência. Esses momentos de hesitação e dúvida rapidamente são aceitos e se tronam naturais.

Tem certeza de que é aqui, Geralda? Ela balançou a cabeça afirmativamente, porém, não dei importância ao gesto. Preocupava-me unicamente em descobrir como conseguira adivinhar-lhe o nome, pois estava certo de tê-lo pronunciado pela primeira vez naquele instante (RUBIÃO, 2010, p. 113-114).

A casa na qual vivem alguns meses de amor e cumplicidade também se torna motivo de angústia, pois, tudo acontece na casa em que ele vive, mas nada existe em sua memória.

Não tardaram a se acompridar os dias, tornando rotineiros os meus carinhos, criando p vácuo entre nós, até que me calei. Ela também emudeceu. [...] o rosto dela passou a aborrecer-me, bem como o reflexo do meu tédio no seu olhar. Enquanto isso,





despontava em mim a necessidade de ficar só, sem que Geralda jamais me largasse, seguindo-me para onde eu fosse. (RUBIÃO, 2010, p. 115)

Depois de algum tempo que o romance começa a ser vivido tudo se torna monótono e sem graça. Então, Godofredo, ao observar a casa encontra uma corda e enforca sua segunda esposa.

Agarrei-a e disse para Geralda, que se mantinha abstrata, distante: - Ela lhe servirá de colar. Nada objetou. Apresentou-me o pescoço, no qual, com delicadeza, passei a corda. Em seguida puxei as pontas. (RUBIÃO, 2010, p. 115)

De maneira extremamente natural ele segue para o mesmo restaurante que sempre frequentou. Da mesma maneira como no início da narrativa ele encontra uma mulher – incrivelmente parecida com a primeira e a segunda esposa – que se apresenta como sua esposa e lhe chama pelo nome de Robério.

A naturalidade com que o assassinato acontece e posteriormente o surgimento desta segunda mulher que lhe dá outro nome, nos permite inferir que também a constituição do fantástico neste conto é aceita de maneira bastante natural, existe uma aceitação e compreensão dos acontecimentos, alguns críticos colocam Murilo Rubião como herdeiro da escrita de Franz Kafka, que também utilizou da naturalização dos acontecimentos sobrenaturais para compor suas obras.

Assustado ele foge para casa, lembra-se do cadáver que ainda estava em casa, quando chega ao quarto encontra outra mulher que também se parece com as duas primeiras, ele a enforca e senta-se na mesa para jantar, quando mais uma vez aparece uma mulher bastante semelhante com as demais, entretanto, está não é sua esposa, mas, uma noiva; já não estão mais na casa de Godofredo.





Envolveu-me uma aflição desesperante. Abri os braços para ela, que neles se aconchegou, colocando o corpo bem ao meu. Levei as mãos ao seu pescoço e apertei-o. Ficou estendida no tapete e prossegui até a copa. Mal penetrara na saleta, assustei-me: na cabeceira da mesa, posta para o jantar, uma jovem de rara semelhança com Joana e Geralda sorria (RUBIÃO, 2010, p.117)

O final da narrativa se torna bastante confusa ao passo que o leitor não consegue mais distinguir quem é a mulher que está com Godofredo nem mesmo em que lugar, também não se pode mais saber qual seu verdadeiro nome. Toda essa mistura de assassinato, reaparecimento de mulheres tão semelhante, e a mudança de nome da personagem principal deixam o leitor com a sensação de dúvida e estranhamento, não se pode nem acreditar nem duvidar do que é narrado. O narrador em primeira pessoa é o grande responsável por deixar o leitor em estado de hesitação, pois, o que conta é a sua verdade, seu relato está permeado por sentimentos e percepções as quais o leitor não tem a possibilidade de julgar.

Considerações Finais

A leitura dos dois contos apresentados nos permite conhecer dois mundos bastante diferentes, mas, que estão de alguma maneira ligados pelo sentimento de angústia e não realização amorosa.

Assim como Alicia, que não consegue realizar seus sonhos e anseios de jovem romântica e apaixonada, Godofredo, que também não se realiza emocionalmente, colocam um fim em suas angustias com a morte. Alicia se permite morrer, já na narrativa de Godofredo, é ele quem mata suas parceiras sempre que a relação fica monótona, para este segundo caso temos





um movimento cíclico, pois, apesar de matar, as “esposas” sempre voltam, não a mesma, mas, com enormes semelhanças.

A personagem do conto de Murilo Rubião tem grande semelhança com as duas personagens de Horácio Quiroga, quando se fala de não realização amora se parece com Alicia, quando pensamos em Jordan vemos que se assemelham, pois, ambos querem se manter e viver o amor, fazer o relacionamento existir, mas não conseguem, algo os faz cair na monotonia e frieza. Neste sentido, a casa influencia no sentimento, ou na falta dele. É como se o amor que os personagens almejam se “coisificasse”, torna-se algo inanimado, frio e monótono como as paredes de uma casa. São as paredes da casa que levam Alicia ao desespero profundo e que incitam Godofredo a enforcar sua segunda esposa.

No que diz respeito ao fantástico percebemos que os contos tem grandes distanciamentos, a iniciar pelo tipo de narrador implícito. No conto de Quiroga temos uma narrador em terceira pessoa, que não deixa o leitor em estado de tensão, sua narrativa é bastante tranquila, a não ser pelo final surpreendente que deixa o leitor hesitando entre o delírio de Alicia e a verdade da existência de um animal capaz de sugar o sangue de alguém até a morte. Quando as personagens encontram o animal dentro do travesseiro de plumas existe uma aceitação bastante tranquila e racional por parte de Jordan, o que leva o leitor a voltar para o mundo racional.

Neste conto, o efeito estético de mágico está diretamente relacionado com elementos da natureza e do imaginário popular, o que faz com que o leitor se questione quanto ao racional que está na narrativa, mas, por outro lado, aceita como natural.

A obra de Murilo Rubião apresenta um ambiente completamente diferente, pois, desde as primeiras linhas da narrativa o leitor já se encontra





sob tensão. O narrador em primeira pessoa apresenta sua vida amorosa bastante conturbada, os assassinatos e reaparecimento das próximas esposas, bem como as trocas de seu nome, deixam o leitor em constante estado de hesitação, sem saber em que conto realidade e fantasia se misturam.

Referências

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada: os primórdios**. In: FILHO, Oziris Borges (org). Introdução à Literatura Comparada. Anais vol. 1. Porto Alegre, RS. 2004. p. 02-09.

CORTAZÁR, Júlio. **El sentimiento de lo fantástico**. Conferência dictada en la Universidad Católica André Bello. 1982. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>acesso em 15 Maio de 2015.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. Fantasia y creación en America Latina y el Caribe. In: **Voces. Arte y Literatura**. San Francisco. n. 2. 1998. Disponível em: <<http://encontrarte.aporrea.org/media/92/creacion.pdf>>. Acesso em: 15 Maio de 2015.

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva. 2012.

QUIROGA, Horacio. **Cuentos de amor, de locura y de muerte**. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2008.

