



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

CAMILA SÂMIA DA SILVA SOUZA

**DIÁLOGOS DA MITOLOGIA GREGA NOS CONTOS “PETÚNIA”, “O
CONVIDADO” E “O LODO”, DE MURILO RUBIÃO**

**FORTALEZA
2016**

CAMILA SÂMIA DA SILVA SOUZA

DIÁLOGOS DA MITOLOGIA GREGA NOS CONTOS “PETÚNIA”, “O CONVIDADO” E
“O LODO”, DE MURILO RUBIÃO

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S237d Souza, Camila Sâmia da Silva.
Diálogos da mitologia grega nos contos "petunia", "o convidado" e "o lodo", de Murilo Rubião /
Camila Sâmia da Silva Souza. – 2016.
87 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, , Fortaleza, 2016.
Orientação: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.

1. Murilo Rubião. 2. Mitologia Grega. 3. Literatura Comparada. 4. Intertextualidade. I. Título.
CDD

CAMILA SÂMIA DA SILVA SOUZA

DIÁLOGOS DA MITOLOGIA GREGA NOS CONTOS “PETÚNIA”, “O CONVIDADO” E
“O LODO”, DE MURILO RUBIÃO

Dissertação apresentada ao Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Márton Tamás Gémes
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

Prof. Dr. Odalice de Castro Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus.

A minha Família, Irismar, Pedro e Nayane

AGRADECIMENTOS

À Deus, fonte de sabedoria e força que foi fundamental na caminhada anterior e posterior à conclusão deste trabalho.

À Capes, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa que tanto auxiliaram durante este percurso.

Ao Prof. Orlando Luiz de Araújo pela orientação e apoio constantes sem os quais não poderia concluir este estudo.

Ao Prof. Márton Tamás Gémes, pelas considerações feitas durante o processo de qualificação e pelas valiosas contribuições feitas neste período.

Ao Programa de Pós Graduação que me expôs durante este período a diferentes experiências nas cadeiras cursadas, que foram muito importantes durante a realização deste mestrado.

À coordenação do mestrado sempre disponível e solícita no apoio durante todo o período do curso.

A meus pais, Pedro e Irismar, sustentáculos que me mantiveram firme em meus passos durante toda minha vida e em especial nos momentos de escrita desta dissertação. Força para seguir pelos melhores e piores momentos.

A minha irmã Nayane, companheira de conversas e discussões que sempre me auxiliaram para a conclusão desta pesquisa e que sem o apoio não poderia ter ultrapassado esta etapa de minha vida.

As minhas amigas Ananda, Lígia, Natali e Tatiana, pessoas que representam sempre um porto seguro em que me abrigar nas horas mais escuras. Modelos de determinação e perseverança que sempre desejo seguir.

Ao Prof. Sanzio de Azevedo por seu talento ao ensinar que me inspiraram a seguir pela profissão.

A Prof. Odalice de Castro Silva, pelas considerações feitas em minha qualificação e por fazer parte de minha banca de mestrado e também por ser a responsável pela descoberta do amor pela Literatura que me levou a prosseguir com meus estudos.

Ao Prof. Linhares Filho que em suas aulas me inspirou a permanecer na pesquisa literária mostrando a vastidão e a beleza deste campo.

À Prof. Ana Maria César Pompeu que muito me apoiou antes e durante o mestrado, e sempre representou a alegria nos textos clássicos.

A todos os meus mestres de Literatura, Linguística e Letras Clássicas sem os quais eu não poderia ter estado preparada para este momento de meus estudos nem teria encontrado o brilho eu as letras trazem e inspiram em mim e meus alunos a cada dia.

Aos meus amigos e colegas de mestrado e de outros cursos da UFC, por suas conversas propícias e discussões importantes para a finalização deste trabalho.

“Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.”
(Álvaro de Campos)

RESUMO

Neste trabalho analisamos os contos “Petúnia”, “O Convidado” e “O Lodo” de Murilo Rubião observando neles a presença da Mitologia grega a partir da teoria da Intertextualidade. Procuramos encontrar os mitos gregos correspondentes às referências dadas pelo autor, as ligações entre os mitos e os contos e a contribuição que a escolha da Mitologia Grega dá ao texto muriliano. Inicialmente observamos o trajeto da Mitologia Grega desde sua presença na cultura oral até sua fixação em textos literários que escolhemos usar como comparativo e fazemos um pequeno percurso da teoria da Intertextualidade, explorada nos capítulos seguintes. Logo em seguida, emparelhamos os aspectos dos contos aos mitos selecionados sugerindo os mitos usados para a leitura proposta. Por fim analisamos através da Intertextualidade a forma como o mito foi utilizado por Rubião e como, ao observarmos esses mitos, é possível uma diferente leitura e uma revisão dos contos e dos mitos gregos. Concluimos que a partir da leitura dos mitos gregos, é possível a percepção, através de intertextualidade, com os contos de Rubião e que tal influência não apenas traz a nosso século esses mitos como os renova, o eu afeta tanto a leitura do conto quanto a do mito que, agora sob nova leitura, pode ser revisto e expandido em seu entendimento.

Palavras-chave: Murilo Rubião, Mitologia Grega, Literatura Comparada, Intertextualidade.

ABSTRACT

In this work, we analyze the short stories “Petúnia”, “O Convidado” and “O Lodo”, written by Murilo Rubião, observing the presence of Greek Mythology from the perspective of the Intertextuality Theory. We aimed at finding the Greek myths which correspond to the references given by the author, the connection between the myths and the short stories, and the contribution of Greek mythology provided the author’s writing. Initially, the journey of Greek mythology since its presence in the oral culture until its settlement in literary texts that were chosen to use as a comparative was observed. Then, a brief path of the Intertextuality Theory was accomplished, being explored in the following chapters. Next the aspects of the short stories with the myths selected were paired, suggesting the myths used for the reading proposed. Finally, by means of Intertextuality, we analyzed the way how the myth was used by Rubião and how, when observing these myths, a different reading and a review of the short stories and also of the Greek myths is possible. We concluded, from the reading of the Greek myths, that the perception with Rubião’s short stories is possible by means of intertextuality, and also that such influence not only brings these myths to our century, but it also renews them. The self affects not only the reading of the short story but also of the myth that, now, under a new perspective of reading, might be reviewed and expanded in its understanding.

Key-words: Murilo Rubião, Greek Mythology, Comparative Literature, Intertextuality.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	RUBIÃO E O MITO	15
2.1	Entre gregos e troianos	18
2.2	Às bordas do texto	21
2.3	O conto de Rubião	24
2.4	Intertextualidade	29
3	CAMINHOS DOS CONTOS	32
3.1	Petúnia	32
3.1.1	<i>Éolos e Sísifo</i>	34
3.1.2	<i>Titeus e proteus</i>	38
3.1.3	<i>Mineides</i>	42
3.2	O convidado	45
3.2.1	<i>Faetonte</i>	46
3.2.2	<i>Labirintos</i>	49
3.3	O lodo	52
3.3.1	<i>Galateu e Afrodite</i>	53
3.3.2	<i>Zeus</i>	56
4	TECENDO O CONTO DE RUBIÃO: ENTRE O MITO E O REAL	60
4.1	As personagens de “Petúnia”	61
4.2	Convite ao fim	65
4.3	Entre o excesso e o castigo	69
4.4	O homem e a liberdade	75
5	CONCLUSÃO	81
	REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

O Brasil do início do século XX é cenário de diversas transformações. O fim da República Velha mudanças não apenas no cenário político e econômico, mas também no cenário artístico. A Europa revoluciona o mundo com suas Vanguardas e no Brasil, essas vanguardas começam a modificar o panorama de nossa literatura culminando na Semana de Arte Moderna de 22. Neste período, vemos como a literatura tenta renovar-se buscando novas formas para a criação de um estilo próprio, de uma identidade nacional, desvincilhada dos modelos do passado. Nesse cenário de transformações é natural observarmos o surgimento de autores que se destacam mesmo em seu período e surgem com uma obra diferente do que estava sendo produzido e que não pode ser discernida senão como consequência das mudanças e buscas de novos modos de fazer literatura que observamos em fevereiro de 22. Entre a antropofagia voraz dos modernos e as tendências regionais de 1930 são produzidos os primeiros contos, mais tarde publicados no livro *O ex-mágico* em 1947 do escritor mineiro Murilo Rubião.

Murilo Eugênio Rubião (1916-1991) lança-se na Literatura Brasileira com seu livro *O Ex-mágico*, de 1947, apresentando à nossa literatura um texto onde o fantástico parece reinar como pretexto para a discussão de temas sérios e relacionados aos problemas do Brasil e do homem do início do século XX. Ele publicou ao todo sete livros de contos, sendo o último *O homem do boné cinzento*, de 1990, um ano antes de seu falecimento. O autor não é conhecido, no entanto, por sua extensa produtividade literária, e sim pelo costume da reescrita incansável de seus textos, tendo em vista que muitos de seus contos foram republicados em seus livros seguintes. Ao todo, temos apenas 33 contos publicados por ele, que constituem toda sua obra.

O objetivo desse trabalho é estudar como a Mitologia Grega insere na obra de Murilo Rubião e as consequências do uso dos mitos gregos para a formação de sua obra. Visto a impossibilidade de se estudar todos os 33 contos, escolhemos três contos em que foi-nos possível observar de forma mais clara o uso do mito grego. São eles “Petúnia”, “O convidado” e “O lodo”, todos lançados pela primeira vez no livro *O Convidado* em 1974; dos três, destacamos que apenas “O convidado” foi relançado posteriormente pelo autor, no livro *O homem do boné cinzento* de 1990. Estudaremos esses contos e os aproximaremos dos Mitos gregos através das obras da Literatura Grega *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, *Teogonia*, de Hesíodo, *Bibliotecas*, de Apollodoro e *As Metamorfoses*, de Ovídio. Das obras citadas, apenas a última não pertence à Literatura Grega, mas sim à Literatura Latina, entretanto, considerando que essa se trata do resgate de mitos gregos, achamos pertinente incluí-la em nossa pesquisa.

Não nos cabe aqui discutir a questão da originalidade da obra literária, apenas iniciar uma discussão que será mais trabalhada a frente, quando delimitarmos as teorias por nós escolhidas para dar suporte aos estudos que faremos, visando a comparação dos textos citados acima. Consideramos para este estudo a categoria teórica da Intertextualidade para a criação do texto muriliano e a recriação dos mitos.

Inicialmente traçaremos as questões que cercam o texto mitológico e sua inscrição na Literatura Grega. Para tanto discutiremos sua trajetória até sua fixação no texto grego e latino. Nosso objetivo ao discutir este aspecto do mito é observarmos como ele tem sido passado através dos séculos para o conto brasileiro moderno de Murilo Rubião. Logo em seguida destacaremos categoria teórica da Intertextualidade, 1966. Discutimos como esta teoria vem ao longo dos anos observando a relação existente entre os textos e como isso colabora para a visão do texto como produto da junção e influência de vários textos anteriores. A construção do texto de modo plural antes de ser algo a desfavorecer o texto produzido, como se pensava no passado onde essas relações textuais soavam como imitação e falta de originalidade do texto, torna o fato algo enriquecedor ao texto de Rubião, que ganhará com o uso da Mitologia Grega.

No segundo capítulo iremos delimitar dos três contos escolhidos quais referências à mitologia grega foram observadas. Cotejaremos o texto da Literatura Grega e o texto de cada um dos três contos que serão estudados de modo a responder ao nosso primeiro objetivo, ou seja, quais mitos consideramos estarem sendo usados por Murilo Rubião e como esses mitos podem ser observados em cada conto. Utilizaremos os mitos extraídos dos textos de Literatura Grega já aqui listados e compararemos com a maneira que o autor escolhe utilizar esses mitos de modo a, no capítulo seguinte, prosseguirmos com a análise dos mitos aqui listados.

Utilizando a categoria da Intertextualidade procuraremos demonstrar como o conto pode ser relido a partir do conhecimento e da percepção da mitologia grega, especialmente destes textos clássicos, e pretendemos sugerir leituras possíveis para os contos, que com a carga dos novos textos ganharão outros sentidos, e também como o autor mineiro, ao utilizar-se dos textos ligados aos mitos gregos, relê os mitos sugerindo-lhes novos sentidos e novas leituras. Pretendemos nesta parte do trabalho cumprir nossos dois últimos objetivos a fim de determinar, a partir das leituras feitas, como é a relação entre o texto de Rubião e o mítico e como as escolhas feitas pelo contista mineiro fora importantes para a construção de sua literatura e dos contos aqui estudados.

Por fim, desejamos fazer uma breve reflexão, à luz do texto de Zygmunt Bauman da condição do homem visto por Rubião em meados do século XX, durante o período mítico, chegando, finalmente, aos dias atuais, quando este tem o questionamento de sua condição como

ser livre e como este interage com esta liberdade de modo a, não apenas enriquecer este estudo, mas principalmente para eu possamos perceber a importância da leitura de dos contos de Rubião para a formação humana de seus leitores eu vão refletir sobre questões fundamentais para a vida humana em nossa sociedade moderna, tanto na visão do passado, através do contexto em eu este era inserido em meados do século XX, como ainda hoje, em pleno século XXI, continuando a reflexão sobre o mundo moderno em que estamos inseridos.

2 RUBIÃO E O MITO

Um leitor de Murilo Rubião deve iniciar seu texto preparado para o encontro não apenas com situações inusitadas e um cotidiano onde reina o fantástico, mas acima de tudo para as muitas referências extra textuais que seus contos nos apresentam. Após o título, o autor como regra utiliza-se sempre de epígrafes bíblicas, remetendo-nos já diretamente a outro texto. Essas epígrafes são uma marca de sua escrita e em seus 33 contos nós as encontramos. Apenas em um conto de Rubião vemos uma diferença quanto à epígrafe. No conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, temos duas epígrafes, a primeira tirada de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, texto que é obviamente referência para a escrita do conto, e a segunda uma epígrafe do livro de *Jeremias*, texto bíblico do velho testamento, como não poderia faltar nos contos de Rubião. Já na epígrafe, observamos o diálogo que este texto terá com o conto que o seguirá, diálogo este que nos incita a novos pensamentos sobre o texto do contista e nos faz perceber que, para uma melhor compreensão desse texto, seria interessante que buscássemos leituras para além de suas linhas.

É considerando essa questão que observamos como a mitologia grega é muitas vezes abordada nos contos de Rubião e como, a partir da leitura de clássicos da Literatura grega e romana, o autor constitui seus contos, utilizando-se delas para chegar aos mitos evocados por ele através de personagens, temas e situações que, de diferentes formas, nos remetem a textos da antiguidade clássica.

Murilo Rubião, ao falar da escrita de seus contos em entrevista, faz uma importante ligação entre esses e as influências que suas leituras tiveram da mitologia grega:

Eu não faço realismo fantástico no sentido dos autores latino-americanos. A minha literatura é bem diferente. Ela poderia estar ligada à mitologia grega, por exemplo. Eu uso a metamorfose em vários contos, e este recurso já existia nos textos gregos ou nestas histórias de fadas, onde a feiticeira transforma o príncipe em algum animal. O meu trabalho sempre tem uma ligação longínqua com estas minhas leituras.

Esta ligação com suas leituras é muitas vezes percebida de modo mais claro, como é o caso de referências como a do taxista Faetonte do conto “O convidado”, ou mais obscuro, como acontece com o drama que as personagens vivem no conto “Petúnia”, mas o mito, não apenas o bíblico, mas também o grego, se destaca em seus contos nos instigando a, como era desejo do autor, levar seu leitor a completar os significados em sua obra, cabendo a nós, através de nossas leituras do mito, especialmente neste caso o grego, buscar as ligações entre o mundo

grego clássico e o Brasil do modernismo do século XX, traz até nós por meio da leitura da obra de Rubião.

O mito tem sido através dos tempos tanto motivo de fascínio como de discussão para a sociedade. Ao mesmo tempo em que o observamos como um lugar comum na construção das civilizações, ele parece nos trazer mais perguntas a cada tentativa de analisá-lo.

Na Grécia, o mito assume um caráter muito particular e sua complexidade o faz de difícil categorização e corrobora para suas formas muitas vezes contraditórias de compreensão. Pierre Grimal (2013) nos fala sobre as naturezas dos mitos; como histórias fabulosas e de aventuras, de suas ligações com a nobreza das famílias e gerações das cidades, seus usos na criação das epopéias e suas ligações ainda com a religião. Podemos encontrar todas essas possibilidades quando observamos os mitos gregos o que torna uma difícil tarefa enquadrá-los de uma única forma e analisá-los. Mas há ainda um fator que complica ainda mais este estudo que é a questão da oralidade. A palavra *mythos* pode ser traduzida como palavra, discurso, ação de recitar, mensagem, ordem, lenda, conto fabuloso.¹ Normalmente o ligamos mais ao seu elemento fabuloso, mas, como discurso, não podemos esquecer que, em sua origem, este era um relato oral. Apenas a partir do século VIII a.C. a escrita inicia sua difusão na Grécia, mas muito antes deste período podemos observar relatos da transmissão oral de textos que, mais tarde, serão escritos e popularizados como parte da Mitologia grega. Estes textos não são mitologia, eles são agora literatura, mas não tendo como recuar no tempo para alcançarmos o relato oral em si, é através da cristalização de algumas versões dos mitos, agora em forma literária, que conseguimos nos aproximar dessa herança grega.

Estudando o mito, temos mesmo ao buscar uma definição um problema a ser encarado. O problema ao definir o mito é que, pelo que parece, quanto mais o definimos, mais distantes ficamos de o perceber em toda sua complexidade. Se, por um lado, ele é inerente do princípio de todas as sociedades primitivas, por outro ele não pode ser entendido apenas como um dado social. Ele se realiza como rito religioso, mas também está nas histórias e no folclore do povo. Ele explica o mundo, ensina e tenta guiar o homem, mas também é matéria de enganos, esses o tornaram mal visto por muitos povos através dos séculos, seja por seu caráter fabuloso, suas falsas verdades ou mesmo pela forma como mostra as civilizações primitivas, tão distintas em seus costumes. O que nos resta é tentar, por meio dos aspectos do mito, uma aproximação do que temos através de teorizações e das diferentes formas por que este é estudado.

¹ O *Dicionário Grego- Português e Português- Grego* de Isidoro Pereira traz a seguinte entrada para *Mythos*: palavras, discurso; ação de recitar, de dizer um discurso; rumor; anúncio, mensagem; diálogo, conversação; conselho, ordem, prescrição; resolução, projecto; lenda, conto fabuloso, mito; fábula apólogo.

Ao trabalhar com o mito e sua teorização, entramos em contato com teóricos e estudos da mitologia que tentam dar conta da complexidade dos mitos, mas que parece, quando muito, satisfazem um aspecto do estudo que se deseja fazer. K.K. Ruthven no livro *O Mito*, de 1997, apresenta uma lista de teorias de estudo do mito interessante para uma visão das tradições de estudos nesta área. Temos entre eles o Evemerismo, que estuda o mito com um caráter mais ligado à história, como um desdobramento dessa história que possibilita uma compreensão dos deuses como homens que, com o passar dos tempos, tornaram-se divinizados pelas histórias contadas. Recordamo-nos nesta teoria de textos como o das *Metamorfoses*, de Ovídio, que surge como uma forma de ligar a família César aos deuses, divinizando, então, os então imperadores na época de Ovídio.

Outra corrente estuda os mitos considerando-os como ciências naturais, observando-os a partir dos fenômenos da natureza, como o nascer do sol, e o movimento dos astros, seria possível entender esses mitos como metáforas desses fenômenos. As interpretações psicológicas são um modo de se analisar o mito e considerá-los como consequências dos processos do inconsciente sobre o homem. Neste estudo vemos as influências de Freud e seus estudos sobre o inconsciente, que seria o responsável pelo desenvolvimento dos mitos como fruto de um inconsciente humano. O estudo a partir da didática moral aparece como importante para a análise do mito considerando-o como uma alegoria. Os deuses, deste modo, seriam encarados como personificações de qualidades humanas, Atena como bom exemplo, sendo conhecida ainda hoje de modo simples como deusa da sabedoria, esta seria então a personificação da sabedoria. Uma interessante teoria do mito que observamos ainda é a do mito a partir dos jogos de linguagem, considerando os mitos como conceitos que, surgidos das metáforas, teriam ganho mais tarde o status que tinham. O autor ainda lista o estudo do mito aproximando-o do rito, onde este seria réplica do outro, considerando ambos como um modo do homem primitivo de maneira ilógica entender o mundo que o rodeava. O mito seria o desdobramento por meio da palavra desse pensamento primitivo, enquanto o rito seria sua manifestação através da ação.

Consideramos, por fim, as interpretações estruturalistas do mito que levam em conta os eixos sincrônico e diacrônico, estudando os mitos em seu tempo de modo individual e as relações que podem ser feitas considerando suas estruturas.

Apresentamos aqui de modo extremamente resumido algumas teorias consideradas pelos estudiosos dos mitos para demonstrar como os aspectos que adquirem mostram-se vários em suas análises. Desejamos expressar com essa amostragem a difícil tarefa que é o estudo do mito e que, dependendo da forma que se toma, pode revelar diferentes significados. Não nos

cabe aqui escolhermos uma teoria para usar, mas desejamos principalmente apresentar esses estudos que servirão como modo de observarmos a análise feita pelo autor para inserir cada referência mítica em seus escritos.

2.1 Entre gregos e troianos

Na busca da análise da obra de Murilo Rubião através dos mitos gregos, nos deparamos com o problema de fonte: onde poderíamos encontrar, nos tempos atuais, os mitos gregos? Sabemos que estes mitos existiram e estão de muitos modos entranhados em nossa cultura, mas eles o fazem, não como mito em si, mas através dos textos deixados pelos povos da Grécia clássica e herdados pelos romanos, que passaram, através de sua conquista cultural do ocidente para os tempos atuais, fragmentados nos mais distintos textos. Não podemos mais alcançar os mitos gregos, o que podemos é analisá-los através da Literatura grega e romana de modo a encontrar no texto escrito, a ligação perdida com o tempo e a cultura dos helenos que viveram esses mitos.

O texto analisado por nós nesse trabalho, não pode ser como já explicamos, o mito em si. Meletínski (2015) observa as diferenças entre o mito e o conto maravilhoso, o que nos leva a pensar sobre como devemos abordar os textos clássicos aqui escolhidos, de modo a considerar o mito em que eles se baseiam. Ele aponta vários fatores que seriam responsáveis pela transformação do mito em conto.

A desritualização, a dessacralização, o afrouxamento da crença rígida segundo a qual os “acontecimentos” míticos eram verdadeiros, o desenvolvimento da invenção consciente, a perda do caráter etnográfico concreto, a substituição dos heróis míticos pelas pessoas comuns, do tempo mítico pelo tempo fantástico e indeterminado, o afrouxamento ou perda do etiológico, a transferência da atenção dos destinos coletivos para os destinos individuais são os momentos – os degraus, as etapas – do processo de transformação do mito em conto. (MELETÍNSKI, 2015, p. 291-292)

A desritualização é vista por Meletínski como fator de transformação por trazer o mito a público não iniciado, que não participaria da crença religiosa ligada ao mito observando-o apenas como uma história contada, não como verdade. A dessacralização aproxima o mito de uma narração fantástica possibilitando uma maior liberdade inventiva do narrador. A perda do caráter etnográfico concreto faz com que o mito perca o vínculo com a história e se estabeleça com mais liberdade temporalmente. O afrouxamento etiológico de modo semelhante, aproxima

o herói da narrativa a um sujeito agora desprovido de destino coletivo, ligado a esse, de modo mais amplo, ao da humanidade, podendo ser este um indivíduo infortunado que passa por provações, sem auxílio das forças mágicas, caras ao herói mítico, e sem um fado abrangendo tão amplamente os demais.

Meletínski observa através desses processos a passagem do mito ao conto maravilhoso, e termina por apontar que “a inclusão do enredo mágico no ciclo do personagem mítico nos força a analisar a tal narração pelo menos em dois planos: como um conto e também como um mito” (2015, p. 300). De modo semelhante devemos estudar as obras que serão aqui apontadas, tanto do ponto de vista literário, como criação artística, como no sentido mítico, ao tratar de uma herança da cultura grega e romana, ligadas à religião e ao rito.

Considerando a ampla biblioteca de Murilo Rubião e a inviabilidade de estudarmos todos os textos que, de algum modo, se utilizam dos mitos gregos como subsídio de suas narrativas, decidimos escolher aqueles que encontramos como fundamentais para a compreensão de como a humanidade enxerga a mitologia grega e como o autor observa essa mitologia em ação. Decidimos então limitar nossos estudos a cinco obras em que iremos nos basear para estudar os mitos nos textos gregos e, mais tarde, seu surgimento no conto do autor mineiro. São estas a *Ilíada* e a *Odisséia*, ambas de Homero, *Teogonia*, de Hesíodo, *Bibliotecas* de Apollodoro, e *Metamorfoses*, de Ovídio.

A *Ilíada* e a *Odisséia* são, no estudo da literatura grega, pontos de partida e de chegada de seus textos. Atribuídas a Homero, que viveu no século VIII a.C., estas obras tratam-se de epopéias escritas em hexâmetros datílicos que narram acontecimentos ao redor daquela que foi considerada uma das grandes guerras da antiguidade: a guerra de Tróia. Na primeira, vemos os último ano desta guerra e os acontecimentos a partir da ira de Aquiles, sua retirada e retorno à guerra. No segundo, vemos como tema o retorno para casa de um dos reis que lutaram em Tróia, Ulisses. Ambas as narrativas são de passado e criação desconhecidas. Muito se especula sobre estes textos e mesmo a autoria de Homero é fortemente questionada, entretanto, aqui nos cabe observar estas obras por seu valor literário e, em especial, pela forma como estas trazem à tona o mito grego. A primeira epopéia mostra em cena deuses e homens lutando lado a lado em uma guerra humana. Na *Ilíada*, os deuses interferem ativamente nos acontecimentos, mostrando uma maior interação do humano e do divino e mesmo uma aproximação e identificação do deus e do homem, o que não é tão aparente na segunda epopeia. A *Odisséia*, mesmo trazendo homens e deuses em um cenário fabuloso, apresenta uma maior separação entre o divino e o humano. O deus agora interfere mais de maneira indireta na vida do humano ou através de disfarces que propriamente participando de suas aventuras. Estes fatores são

importantes para ressaltar o caráter múltiplo do mito. Ambas são narrativas inicialmente orais, e mostram seu caráter através das distinções que os mitos ganham em seus relatos. Estes textos não expõem de maneira didática as genealogias dos mitos, apenas aludem a estes. Aqui não nos cabe ainda entrar em discussão sobre os textos citados, apenas iniciar a observação de como essas narrativas apresentam-se perante a questão mítica. Grimal 2013 (p. 13) vem falar que “os mitos não nascem como um conjunto organizado, à maneira de um sistema filosófico, teológico ou científico. Eles brotam ao acaso, tal qual as plantas, cabendo ao mitólogo organizá-los em famílias, espécies e variedades.”³ Este é o caso dos mitos registrados em poemas como a *Teogonia*, onde observamos pela primeira vez em nossos registros modernos a organização de mitos encontrados anteriormente apenas em registros orais. Por isso também observamos a variedade que envolve o registro mítico que, muitas vezes, surge na lírica grega ou nas epopeias com mais de uma versão, algumas até contraditas entre si. É através do registro feito posterior à criação desses mitos, como é o caso das duas epopeias aqui observadas, que poderemos ter um vislumbre das narrativas populares encontradas em séculos passados na Grécia clássica.

Na época arcaica grega, mais precisamente no século VII a.C., Hesíodo, poeta da Beócia, nos apresenta este que será um relato singular para a época devido a seu caráter didático. Na *Teogonia* temos um texto único em comparação aos de sua época, pois retrata os mitos de maneira didática, apresenta as origens dos deuses, suas histórias, funções e seus parentescos humanos. Este é um texto por excelência de ensino, tanto das tradições religiosas quanto das questões que o homem deve considerar para sua vida consigo mesmo e com o outro. Mesmo que seu caráter oral e, naturalmente de maior proximidade com o mito em si, comece a se perder, este relato organizado nos possibilita uma visão didática das tradições da época arcaica que estavam sendo cultivadas e das heranças que estas geraram mais tarde nos demais textos escritos após este.

O século II a.C. nos brinda com uma obra de reconhecida importância por tentar trazer o desejo de alcançar as tradições lendárias, a obra *Bibliotecas*. Acredita-se que foi escrita por Apollodoro, filólogo e gramático de Atenas, que por meio do estudo da obra e da criação dos poetas gregos, cria uma obra também de caráter didático onde apresenta os mitos gregos a partir de sua criação e reunindo relatos de deuses e heróis dos mais variados. Não podemos, entretanto, falar muito sobre a obra, pois se acredita que esta não é a mesma que nos restou hoje, o texto *Bibliotecas* que temos hoje parece ser posterior a este, proveniente do século I d.C., e apenas um resumo do que seria a obra. Mesmo assim, esta é uma obra que nos possibilita uma visão posterior dos mitos na Grécia antiga e sua percepção provavelmente em textos e poetas perdidos para nós.

Por fim, como único texto que não é de origem grega, temos o livro *Metamorfoses*, de Ovídio. Obra de fundamental importância para nossos estudos por ser uma herança da forma como a humanidade percebia os mitos gregos e como estes foram apresentados agora sob uma nova pátria e uma nova cultura, a romana. A obra de 42 a.C. é composta de 15 livros onde o autor fala das metamorfoses de deuses e homens seguindo não necessariamente em ordem cronológica do Caos até a metamorfose de Julio César. O autor utiliza-se das tradições religiosas antigas de Roma e também das gregas para criar uma obra onde a mitologia surge como mote das mais diversas fábulas. Para nosso estudo, mesmo a forma como o autor enxerga os antigos mitos gregos será observado pois, ao utilizá-los, este nos traz sua leitura da mitologia de seu povo e dos povos que serviram de base para sua construção, em especial o povo grego. Considerando a forma como os romanos se apresentavam perante o mundo, herdeiros de Tróia e filhos de deuses em suas tradições religiosas, encontramos aqui uma continuação para as tradições religiosas gregas e, principalmente, para suas tradições literárias, já que o autor contaria em sua época com textos a que não temos mais acesso e organiza sua escrita a partir de uma tradição de estudiosos da mitologia.

Os três primeiros textos são considerados clássicos da literatura grega e textos basilares no que diz respeito ao entendimento dos mitos e da forma como o grego interage com esses em sua vida e seu cotidiano. O quarto texto, já tardio se comparado aos primeiros, é de origem um tanto quanto sombria, mas é reconhecidamente uma referência aos mitos da antiga Grécia. O quinto e último é o único dos textos selecionados que não é nem escrito por um grego nem tem relação direta com a cultura grega, visto que a obra de Ovídio era voltada às tradições religiosas do antigo povo romano, e particularmente aos césores, ligando-o aos deuses gregos. Entretanto, esta não deixa de ser uma importante fonte de mitos gregos, mesmo que já como uma leitura dessa mitologia. Precisaremos, então, considerando tais obras, observar como se realizava a mitologia grega e como tais mitos podem ser observados ainda nos tempos atuais mesmo que sob diferentes formatos.

2.2 Ás bordas do texto

Murilo Eugênio Rubião lança-se na Literatura Brasileira com seu livro *O Ex-mágico*, apresentando à nossa literatura um texto onde o fantástico parece reinar como pretexto para a discussão de temas sérios e relacionados aos problemas do Brasil e do homem do início do século XX. Ao todo, temos apenas 33 contos publicados por ele, que constituem toda sua obra.

Rubião tornou-se conhecido pela crítica devido à opção que faz pela escrita de contos onde o fantástico e o insólito surgem de modo natural em meio a situações do cotidiano. Ele começa a publicar num Brasil que vive em meio aos ecos da Semana de Arte Moderna de 1922 e das produções modernistas européias, mas sua obra não permite uma fácil classificação entre as pertencentes a esse período.

O ano de 1922 confronta a produção literária brasileira com um cenário de transformações que se inicia na Europa, devido a movimentos que surgem para repensar a produção artística e confrontar o homem com uma nova forma de pensar a arte, mais condizente com o ser humano, produto da passagem do século XIX para o XX. Durante este período, ocorreram mudanças fundamentais na sociedade que culminaram com o surgimento das chamadas Vanguardas Européias que conduzirão os artistas para o período conhecido na arte como Modernismo.

Os artistas brasileiros, em sintonia com a produção da Europa entre guerras, realizam, em fevereiro de 1922, três noites de exposição do que seria o início da luta modernista contra os movimentos artísticos vigentes que enxergavam nesse movimento algo efêmero, sem sentido e dotado do que eles consideravam verdadeira arte. Organizadas por Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Di Cavalcante e Mário de Andrade, estas noites visavam expor as idéias discutidas pelos artistas anos antes deste momento e iniciar um processo de mudança na visão que o Brasil tinha da Literatura. Esta onda de repulsa as vanguardas foi ainda impulsionada pela crítica, já clássica, de Monteiro Lobato no *O Estado de São Paulo* à exposição realizada pela pintora Anita Malfatti, de clara influência vanguardista, nos mostrando essa visão da arte conservadora onde os modernistas, na figura de Anita Malfatti, no texto *Paranoia ou mistificação* – LOBATO, 1988 – os artistas de vanguarda são referidos como representantes de “escolas rebeldes” e produtos de uma “cultura excessiva”, verdadeiros casos para a psiquiatria. Mas, é ao combater os mestres de clássicas escolas como a parnasiana que o Modernismo abre espaço em nossa literatura para textos como o de Rubião, onde realidade e fantasia dialogam em um mundo atormentado pelas incertezas e os dramas da vida moderna.

Sintonizado às questões da Literatura Moderna e às discussões artísticas de seu período, Murilo Rubião inicia sua carreira como escritor oficialmente em 1947, com a publicação de *O Ex-Mágico*, trazendo ao público textos que diferiam e muito dos contemporâneos desse autor. No período de sua publicação, o Brasil vivia um período literário que, revendo a produção de 22, repensava este projeto e retomava, de certa forma, alguns aspectos do projeto modernista que em 1930 foram deixados de lado em prol de uma

reaproximação de escritores mais clássicos. Affonso Romano de Sant'Anna (1973) escreve a pedido de Otto Lara Rezende sobre a dita geração de 45.

Quanto aos de 45, fala-se numa meia-dúzia de quesitos e reivindicações, que, compilados daqui e dali, talvez não chegassem a ter uma organização lógica ideológica e imperante. (...) Esse receituário, conquanto valha como roteiro de um aplicado leitor, não tem elementos que mostrem o caráter revolucionário de uma nova geração de escritores. Há qualquer coisa de liquidificador que está longe da inflexibilidade natural de manifestos ou ideários estéticos de escritores modernistas de 1922 e concretistas de 1956. (SANT'ANNA, 1973, p. 44)

Esta crítica feita à dita geração de 45 mostra já o caráter fragmentário dos escritores da época. Não esquecemos que vários destes se reúnem sob aspectos que os aproximam em seus textos, mas nessa retomada aos modernos vemos uma abertura para produções de autores que buscam lugar no cenário literário brasileiro, como é o caso do Mineiro Murilo Rubião.

Consideramos por fim, neste período, a possível influência dos escritores da Literatura Latino Americana que, em meados do século XX, produziam textos que observavam o maravilhoso de maneira a aproximá-lo do cotidiano.

Entre os anos de 1940 e 1955 observamos o desenvolvimento de um estilo que se espalhou pelos países da América Latina, tornando-se popularmente conhecido como o “boom” da Literatura Latino Americana. Inicialmente nomeado Realismo Mágico pelo crítico e historiador Franz Roh em 1925, é chamado aqui de Realismo maravilhoso considerando os estudos de Irlemar Chiampi (2008) que prefere o uso de maravilhoso, e não de mágico ligando-o à tradição já existente dos estudos literários de narrativas sobrenaturais, como já citamos anteriormente. Segundo a autora, no Realismo maravilhoso:

O insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n) a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (CHIAMPI, 2012, p.59)

Temos então um texto em que “a maravilha está na realidade”. Observamos a partir do início do século vinte nos países americanos de língua espanhola o aparecimento de textos

em que a realidade parece ser invadida pelo sobrenatural, pelo insólito e, diferente do que esperaríamos o gênero fantástico, não encontramos “hesitação ou questionamento”, TODOROV, 1992. Há uma convivência de ambos, natural e sobrenatural, uma incorporação do insólito no real que devido a sua “probabilidade interna” não cria tensões com o leitor, permitindo a esse um não estranhamento com os fatos que se darão na narrativa.

Júlio Cortázar, autor argentino pertencente ao Realismo Maravilhoso, diz em entrevista acerca do gênero fantástico:

[...] é uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, [...] trata-se de algo absolutamente excepcional, concordo, mas que não tem por que ser diferente em suas manifestações, da realidade que nos envolve. O fantástico pode acontecer sem que haja uma mudança espetacular das coisas. (GONZÁLEZ BERMEJO, 2012, p.37)

Essa forma de perceber o fantástico, de encarar o sobrenatural, é similar ao que veremos nos contos de Murilo Rubião, entretanto, os contos de Rubião parecem não ser apenas extensões do cotidiano, mas, criar uma realidade de exceções que nos faz rever nosso próprio real.

Pela forma de se encarar o fantástico, não como hesitação, mas de modo naturalizado, podemos apontar claramente as semelhanças entre os contos do brasileiro Murilo Rubião e os de seus contemporâneos Latino Americanos que escrevem textos do real maravilhoso.² Muito se falou no princípio de sua carreira da filiação desse autor com o *boom* da Literatura Hispano-Americana, mas, devido ao momento de sua escritura, esse autor pode ser visto mais como um precursor deste momento literário que diretamente influenciado e situado em seu meio.

Considerando as questões históricas, percebemos a dificuldade de se tentar encaixar este autor em um grupo ou filiação. Esta dificuldade nos será importante, pois ela reflete também a heterogeneidade da escrita do mineiro que será cara mais tarde ao analisarmos seus contos.

2.3 O conto de Rubião

² Os autores aqui citados e que correspondem ao período destacado podem ser também observados no estudo de Bella Jozef sobre a História da Literatura Hispano America, no capítulo intitulado Pós-Vanguarda em que a autora analisa a obra dos autores circunscritos neste grupo e sua forma de ver a realidade e o fantástico em seus textos.

Rubião, como já foi dito, publicou em vida 33 contos divididos em sete livros. Ele escolhe apenas por preferir a escrita de textos mais curtos e mesmo ao reescrever esses contos prima pela escrita sintética do pensamento, deixando apenas o essencial em seus textos. De modo semelhante, Júlio Cortázar analisa o conto contemporâneo, nascido a partir de Poe.

(...) o sentimento da esfera deve pré-existir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse a sua extrema tensão, o que faz, precisamente, a perfeição da forma esférica. (CORTÁZAR, 2013, p. 228)

Ele observa a partir da idéia de “sentimento da esfera” como o conto contemporâneo mostra uma tendência à “máxima economia de meios” para narrar. Esta tendência, segundo o autor, só pôde ser adquirida devido à liberdade lingüística e temática conseguidas pelos escritores do conto contemporâneo.

Observamos, como já foi dito, essa liberdade ser empregada nos contos de Murilo Rubião que escreve utilizando-se de máxima economia em suas narrativas chegando a textos como “D. José não era”, em que o autor sintetiza em sete passagens enumeradas uma narrativa fragmentada que para construir, através de imagens, pequenos momentos da figura da personagem D. José.

Muito se fala sobre o Fantástico nos contos de Rubião, essa é já uma questão que está sempre em aberto, considerando o próprio histórico do gênero na tradição e, em especial, na Literatura Brasileira. O autor ao ser indagado em entrevista sobre o fantástico em seus textos fala sobre o papel que este teve desde a infância em sua vida: “A minha maior convivência foi sempre, desde a infância, com o fantástico. Talvez tenha sido a leitura dos contos infantis, dos contos de fada, a leitura do D. Quixote, uma leitura em que eu acredito plenamente.” (RUBIÃO, 1988). Ele sempre tenta deixar claro quando se fala em fantástico a forma como os autores e teóricos do gênero acabam por estranhar a aparição deste em sua literatura, sendo que pra ele o fantástico assume um papel tão simples, uma qualidade que o liga a suas leituras infantis e à forma como a criança vê o mundo, sem tentar explicá-lo. Desse modo também seus personagens observam e vivem no mundo criado por Rubião. Em “Teleco, o coelhinho”, vemos a cena em que o narrador se depara com Teleco pela primeira vez:

(...)Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:
- Você não me dá porque não tem, não é, moço?
O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado a fim de que melhor ele visse o oceano. (RUBIÃO, 2010, p. 52)

Teleco surge na narrativa e é aceito pelo narrador de forma quase infantil. A cena em si não nos prepara para as terríveis páginas que seguirão a morte de Teleco e suas frustrantes tentativas de humanizar-se. A construção do texto nos recorda uma narrativa de fábula ou um conto maravilhoso, mas o narrador nos transforma para uma realidade aparentemente tão concreta quanto a que nos cerca. Com exceção do elemento de magia presente nas transformações de Teleco, sua busca por um lugar no mundo, do descobrimento de si mesmo e da conquista do amor é tão humana quanto de um texto realista. Mas devido ao elemento mágico presente na narrativa, este termina por ser circunscrito ao fantástico.

Não pretendemos aqui analisar a questão do gênero fantástico nesse autor, por considerarmos que devido à forma heterogênea de sua escrita, tal classificação tenderia a limitar seu texto. Entretanto, apontamos um estudo que tenta dar conta deste problema, nos possibilitando pensar, de modo um tanto amplo, a questão do fantástico nos textos de Rubião.

Em 1981, Jorge Schwartz publicou o livro *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*, a partir de sua dissertação de mestrado sobre o primeiro livro de Rubião, *O Ex-mágico*. Neste livro, ele discute as epígrafes e sua importância para o texto do autor mineiro e o herói de Rubião em sua jornada através dos contos. Mas, neste momento, gostaríamos de discutir os comentários que o autor tece em seu terceiro capítulo sobre o fantástico.

Schwartz discute a problemática da classificação do fantástico nos contos de Murilo Rubião e aborda a possibilidade de uma compreensão do fantástico, entendendo-o a partir da linguagem.

O sistema discursivo da ficção, através de sua linearidade coerência, cria o *status* necessário e suficiente pra que o leitor dê credibilidade à narrativa. Caso contrário, o leitor *naïf*, após iniciada a leitura das primeiras linhas do discurso fantástico, abandonaria sua proposta inicial (criar uma relação empática com o texto), atribuindo ao material narrado (ou ao autor) a culpa pela inverossimilhança. (SCHWARTZ, 1981, p. 59)

Ele fala-nos sobre o discurso de ficção para se referir à forma como o fantástico atua, mas ele também considera como a literatura de um modo geral comporta-se em seus leitores. Murilo Rubião coloca perante nós casos incríveis, no puro sentido da palavra, casos em que não podemos crer. O texto de ficção nos conduz a territórios sólitos e insólitos e o autor constrói tais texto de modo que o leitor no lugar de negar o sobrenatural, o aceita como parte integrada à vida da personagem. Mas isso não é mérito de um leitor de Rubião ou de textos fantásticos apenas, isso é um mérito da literatura de modo geral que se utiliza da palavra para a construção de personagens.

Quando consideramos um texto do Realismo brasileiro, aquele que canonicamente está citado como marco do início de nossa literatura realista em 1881, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nos deparamos com o seguinte parágrafo no princípio do capítulo 1 intitulado “Óbito do autor”:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 2004, p.12)

Muitos, ao considerar esse texto, se perguntam como e possível um livro narrado por um autor dito morto poderia ser considerado o marco de um movimento literário que tanto valorizava a racionalidade. Mesmo a epígrafe já nos aponta para o tom que se dará na obra, ao dedicar o texto ao “primeiro verme” que lhe “roeu as entranhas”, somos levados a questionar não a morte desta personagem-autor, mas sua vida. Sua morte é mais de uma vez rapidamente descartada e ele nos apresenta, já morto, o percurso de sua vida.

Não questionamos, ao percorrer o texto, sua credibilidade, mas somos apenas levados por este através das páginas da vida do finado Brás Cubas. De certo ponto de vista, podemos considerar o fantástico aqui já discutido de autores que não questionam os porquês das situações que se apresentam, apenas seguem com elas, de modo semelhante a Brás Cubas que não questiona seu lugar como autor defunto, apenas narra sua história. Mesmo Rubião tem um texto em que também é um morto que narra a história. Em “O Pirotécnico Zacarias”, a personagem que nomeia o conto inicia sua narrativa da seguinte maneira: “Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?”. Ele então conta as discussões que se dão sobre sua morte e nos narra como esta aconteceu e sua vida após essa morte, tentando convencer a todos de que realmente estaria morto. Diferente de Machado de Assis, Rubião questiona a morte de sua personagem no texto e evidencia o teor fantástico da obra. Mas, ambos os autores trabalham com um tipo semelhante de narrador, um defunto que tem consciência de sua morte, mas continua a nos narrar sua história.

Não estamos aqui discutindo a possibilidade de considerar o texto de Machado de Assis como fantástico nem querendo questionar seu lugar dentro do Realismo, o que gostaríamos de salientar é a forma como a ficção é construída, como o sólito e o insólito muitas vezes confundem-se, mas que ambos necessitam da linguagem para ganharem vida. A coerência

interna nesses textos permite que não hesitemos em falar de Zacarias ou de Brás Cubas ou persistir com a leitura de suas histórias. Schwartz nos fala que:

O conteúdo do discurso ficcional define-se, conseqüentemente, através da possibilidade infinita de combinações, desde que obedeça às regras da sintaxe narrativa e constitua uma coerência interna. A única impossibilidade ficaria reduzida então ao campo formal da linearidade do discurso, princípio inerente à narrativa que não pode ser transgredido. (SCHWARTZ, 1981, p. 63)

Nessas “possibilidades infinitas” temos margem para a criação do texto fantástico e para a constituição de um fantástico enquanto linguagem. Independente dos questionamentos que uma narrativa fantástica despertaria, o texto se realiza e se possibilita como criação literária. Desde que respeitando a coerência interna, mesmo o fantástico pode ser aceito no cotidiano enquanto realização da língua.

Entretanto, aqui não nos cabe discutir estas questões ainda, o problema continua aberto e os questionamentos sobre o fantástico prosseguem até os dias atuais. Muito se especula sobre esse gênero e no tocante a Murilo Rubião e seus contos, ainda há muito a ser observado antes de encaixá-lo em um estilo ou mesmo em um gênero, o que desejamos aqui é abrir as discussões que consideramos pertinentes, antes de passarmos ao próximo tópico.

As delimitações da produção literária de nosso autor foram aqui feitas devido à natureza de nosso trabalho que visa analisar como a Mitologia Grega se insere na obra de Murilo Rubião e as conseqüências do uso dos mitos gregos para a formação de sua obra. Visto a impossibilidade de se estudar todos os 33 contos, escolhemos três contos em que foi-nos possível observar de forma mais clara o uso do mito grego, “Petúnia”, “O convidado” e “O lodo”.

Acreditamos que o autor utiliza-se dos mitos de *Zeus*, *Éolo*, *Mineides*, *Sísifo*, *Faetonte*, *Apolo*, *Astérope*, *Píramo e Tisbe*, além de mitos e personagens que rodeiam esses já citados para construir os contos referidos, não se limitando em seus contos a recontar o mito, mas dando pistas para possíveis leituras de suas narrativas, assim como faz com os mitos bíblicos, e enriquecendo a sua literatura e o próprio mito ao reconstruí-lo. Consideramos por fim que a Mitologia Grega passa a ser renovada ao surgir nos contos murilianos, permitindo-nos rever nossa leitura dos mitos ao observá-lo em outro ambiente, outros tempos e sob diferente aspecto. Para tanto, utilizaremos a Intertextualidade, que trataremos em seguida, analisando os textos aqui referidos e buscando, a partir de sua leitura, as relações entre os contos modernos brasileiros e os mitos encontrados nos textos literários da Grécia clássica.

2.4 Intertextualidade

Utilizaremos para análise dos textos de Rubião e dos de literatura grega a Intertextualidade, conceito muito estudado e discutido, mas que se mantém, segundo nossa leitura, propício a uso no que diz respeito à análise das relações textuais e de como essas relações interferem na leitura dos textos envolvidos.

Na segunda metade do século XX, surge no cenário dos estudos comparados a intertextualidade, conceito cunhado por Julia Kristeva e utilizado por ela desde 1966, onde cita pela primeira vez o termo e um ano depois ela vai defini-lo. A intertextualidade seria, num primeiro momento, o cruzamento em um texto de enunciados de outros textos, estes anteriores ou contemporâneos deste primeiro texto. Esta definição se dá quando, ao ler os textos de Bakhtin, onde ela observa “a absorção e transformação” de um texto pelo outro, de modo a permitir no mínimo uma dupla leitura da linguagem poética. Kristeva dialoga com a idéia das fontes e da crítica que, no momento de produção deste texto, procurava saber, através da vida e da biblioteca do autor suas influências. A autora utiliza-se da intertextualidade para abordar o texto de outro modo. Sua visão de texto não se limitava ao texto em si, mas expandia-se por textos que teriam uma relação de diálogo constante com outro texto. Deste modo, ao pensar em um texto, ela não o considerava isoladamente, mas em relação aos demais textos com que ele poderia ter contato. A literatura em si ganha outro aspecto, para ela

A língua latina e outros livros (lido) introduziram textos diretamente copiados dos romanos (citações) ou como traços de memória (memórias). Eles são transportados intactos nos seus próprios espaços no espaço do romance que se escreve, copiados entre citações ou plágios. (KRISTEVA, 1970. p. 147)³

Deste modo, não apenas um texto teria relação com outros, como toda a língua latina traria relações anteriores, outros textos a serem considerados. Consideramos aqui que também se estenderia pelas relações de assimilação que a cultura romana tem com as demais culturas que por ela foram dominadas, que os textos ocidentais, não apenas os latinos, mas os romanos que também assimilaram, trariam esta relação textual. Neste contexto, observaremos as influências da cultura e dos textos gregos nos romanos e mais tarde, os de língua latina em geral.

³ La langue latine et les autres livres (lus) pénètrent dans les textes du Roman directement recopiés (citations) ou em tant que traces mnésiques (souvenirs). Ils sont transportés intacts de leur propre espace dans l'espace Du Roman qui s'écrit, recopiés entre guillemets ou plagies.

É a partir destas considerações que em Gerard Genette temos a proposta de analisar as relações que os textos tem entre si a partir da ideia de “presença efetiva” dos textos. Na obra *Palimpsestos* de 1982, ele lista cinco tipos de relações que ele enumera “numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade” (p. 14). Inicialmente ele cita a *intertextualidade* que seria a presença efetiva de um texto em outro através de citação, plágio ou alusão. Neste tipo de relação ele diz que para uma compreensão plena do texto seria necessário a percepção dos textos referidos pelo primeiro. A segunda relação que ele traz é a que se daria entre o texto e seu *paratexto*, que seria o

título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2010. p. 16)

Todos esses textos paralelos ao texto principal seriam vistos como complementares a este. Para a análise de contos de Murilo Rubião estes seriam fundamentais pela constante que é o uso de epígrafes no autor. O terceiro tipo é a chamada *meta-textualidade* que seria o ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo”(p. 16-17). Neste caso, temos um processo bem mais sutil e que exige de uma maior perícia para perceber como se daria a relação textual dependendo unicamente do conhecimento do leitor eu faria a ligação entre o texto A e B. O quarto processo e que ele se ocupará principalmente em seu livro é a chamada *hipertextualidade* que seria “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto)” (GENETTE, p.18). Ele se ocupa em *Palimpsestos* deste último e irá tecer seus estudos sobre as relações existentes entre o hipotexto e o hipertexto. O quinto e último processo listado por ele é a chamada *arquitextualidade* em que se determinaria o estatuto genérico do texto. Este seria o conjunto de categorias do qual se destaca o texto singular.

É a partir de Genette que iremos observar uma classificação para o intertexto; teremos agora a vantagem de observar um intertexto localizável e poderemos categorizá-lo a partir de sua presença no hipotexto. É através da contribuição dos estudos de Genette que poderemos estabelecer relações entre o texto presente e o texto ausente, observando o texto atual e o texto virtual. Genette trabalha com a separação entre a intertextualidade e a hipertextualidade, que ele considera mais ampla e complexa, capaz de abranger gêneros diversos de textos.

Finalmente, nós ainda consideraremos para esse estudo as contribuições de Thiphaine Samoyault para os estudos intertextuais, ela considera no livro *Intertextualidade* a questão da hibridez do texto.

A intertextualidade faz assim também aparecer uma primeira hibridez, que é também sua caracterização elementar, justapondo várias falas, vários contextos e várias vozes. Mas a hibridez do texto intelectual pode ser lida em outro nível, na heterogeneidade dos materiais os constituem podendo remeter a diferentes discursos. Assim se interpenetram as vezes discurso literário e discurso referencial, nas obras que valorizam hibridez em detrimento da unidade, que reciclam os objetos do mundo, deixando aparecer o gesto da colagem, a operação de montagem.
(SAMOYAULT, 2008. p. 103)

Samoyault considera aqui para a constituição do texto não apenas o que este pode receber de outro texto escrito, mas o que este pode receber do mundo a sua volta. Para a constituição do texto ele vai falar de um texto híbrido que no lugar de esconder ou camuflar suas relações, deixa que as relações textuais apareçam, enriquecendo o texto. Chegamos então a um momento em que ao invés da relação entre textos ser algo a depor contra o hipotexto, como no início das considerações de Kristeva, agora elas são mostradas claramente, falando a favor do texto, mostrando suas relações com outros textos e com o mundo. Para nosso trabalho, isso se torna ainda mais importante, já que o que comparamos com o texto dos contos de Rubião é algo que vai além da literatura, o mito grego, que está presente em cultura e religião e através deste ele se dispersa pelas culturas que com ela tem contato.

Ainda sobre a hibridez textual gostaríamos de considerar a relação com o mundo dos textos. Para considerarmos como vamos fazer as relações da literatura com a mitologia, não poderíamos nos deter apenas no que os textos nos trazem, já que o mito começa como cultura oral. Já dissemos antes que não é possível encontrar o mito em si, mas que o faremos através dos textos literários das literaturas gregas e romanas. Mas, ao considerarmos a alusão a um mito específicos, estaremos constantemente sendo levados a uma tradição que ultrapassa o texto literário, nos levando à cultura que criou este texto, neste sentido a hibridez do texto nos parece propícia a uso.

3 CAMINHOS DOS CONTOS

Escolhemos para este estudo três contos do livro *O Convidado* por considerarmos estes fontes importantes de análise da pertinência da Mitologia Grega para a obra de Rubião. “Petúnia” por suas ligações com textos clássicos que nos dão um caminho para ler este conto além da necessidade dessas leituras clássicas para se compreender sobre as personagens que são apresentadas nesse conto e os porquês das escolhas desse autor para o final da história. N’ “O convidado” temos um conto enigmático mas que nos apresenta um personagem, Faetonte, que guia também nossa leitura por este conto. E, por fim, em “O Lodo” temos mitos gregos encontrando novos caminhos e construindo em Rubião um universo moderno e ainda tão “clássico” quanto o dos mitos que ele entrelaça. Nossa escolha por estes contos foi exatamente para podermos ver de modo tão heterogêneo como este autor constrói sua mitologia apoiada em uma tão antiga e tão profunda que aqui por nós será analisada.

Na primeira parte deste estudo, pretendemos apenas apresentar os contos e os mitos que consideramos correspondentes a eles. Não nos cabe aqui analisar os mitos e a forma como estes são apresentados na narrativa, os significados possíveis da opção do autor por referidas personagens e temas em seus textos; este trabalho faremos no terceiro capítulo. Entretanto, a partir dos textos observados aqui poderemos mais tarde retomar a análise dos contos que aqui se seguirá.

3.1 Petúnia

Publicado pela primeira vez no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, em 1969. Em livro ele só sairá em 1974 com os demais contos de *O Convidado*.

A crítica normalmente cita este conto quanto aos aspectos relacionados ao mito grego. Furuzatu, em sua tese sobre *A transgressão do fantástico em Murilo Rubião*, escreve ao analisar o fantástico sobrenatural em Petúnia:

Mais uma vez em "Petúnia", além de Éolo -cujo nome já nos remete ao deus do vento e ao pai de Sísifo -, há os proteus, os titeus e os timóteus, entidades descritas como plantas personificadas ou forças primordiais da natureza, tipicamente mitológicas. Proteu, como vimos, é o nome de um célebre adivinho da mitologia grega, divindade do mar, filho de Oceano e Tétis. Titeus, possivelmente, é uma variação de Titãs, entidades da primeira geração divina, que representam as "manifestações elementares, as forças selvagens e a insubmissão da natureza". (FURUZATU, 2002, p. 107)

Ressaltando os aspectos míticos da obra, mesmo não sendo sua intenção realizar tal análise, Furuzatu cita mitos que são claramente referidos por Rubião e que ajudarão a compreender melhor o conto do mineiro.

O conto “Petúnia” traz a epígrafe de *Isaías*, XXXIV, 13: “E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e urtigas e na fortaleza o azevinho”. Esta epígrafe refere-se ao momento apocalíptico descrito no livro de Isaías. Neste ponto em especial, observamos as descrições das terras após o julgamento de Javé, da desolação deixada após esse julgamento. O cenário de destruição, as fortes imagens encontradas no capítulo ao qual a epígrafe corresponde, prepara o leitor do conto para um cenário dos mais terríveis que se apresentará nas linhas subseqüentes do conto.

Segundo do livro *O Convidado*, o conto nos transporta a um cenário fantasioso onde uma família que já vive em meio ao insólito termina por reviver constantemente o drama que estagna suas vidas. Trata-se de uma narrativa circular, o que concorda com a circularidade da vida da personagem principal. Éolo vive com sua mãe D. Mineides, que sempre impõe suas vontades ao filho, ao ponto de casá-lo com Cacilda, também chamada de Petúnia e Joana por Éolo durante a narrativa. Esta traz consigo cavalos-marinhos para viver na casa já habitada por pássaros que só saem à noite e só permitem que D. Mineides e Éolo os vejam. Quando chega à casa, Cacilda também consegue ver os pássaros, mas D. Mineides não mais os vê. O casal tem três filhas, Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica.

Com o passar do tempo, D. Mineides morre deixando um quadro que parece encarnar a matriarca e perturba a vida do casal. Toda noite a maquiagem da imagem escorre e Éolo refaz a maquiagem da mãe novamente. Cacilda é a mais perturbada pela situação e termina por matar suas filhas, culpando D. Mineides pelo acontecido. Éolo enterra suas filhas no jardim. Com o tempo, Cacilda começa a ter um comportamento suspeito saindo todas as noites sem dar explicações. Éolo acaba preso dentro de casa pelos cavalos-marinhos de Cacilda até que ele percebe que os cavalos-marinhos dormiam durante o sono de sua esposa, ele então se aproveita disso e foge, desenterra as filhas do jardim e estas ganham vida, dançam pelo jardim, para depois serem enterradas novamente. Todas as noites ele repete o mesmo ritual. Uma noite, ele percebe que do ventre da esposa adormecida nasce uma flor negra e viscosa e passa a arrancar essa flor, nas primeiras noites com cuidado e mais tarde com violência, a flor renascia a cada noite. Ao fim de várias noites ele, ao arrancar a flor negra, enterra uma faca em Cacilda. Do sangue dela nascem cada vez mais flores. Ao enterrar a esposa, para tentar ver-se livre das flores e do corpo, Éolo percebe que as flores começam a espalhar-se por toda a casa e ele se vê preso

à rotina de retocar o retrato da mãe, desenterrar as Petúnias e arrancar as flores negras eternamente.

As referências mitológicas aqui encontradas são várias. Inicialmente, podemos observar o nome do personagem Éolo, que é um deus dos ventos na mitologia. A personagem criada por Rubião de modo distinto da imponência e do poder do deus grego, que pode ser visto, entre outros relatos, na *Odisséia*, ao tentar ajudar Ulisses a regressar para Ítaca, concede a este poderes sobre os ventos; é retratada pelo autor de “Petúnia” como um bobo, dominado pela mãe, que passa seus dias a fazer bolhas de sabão, isso antes do matrimônio, que acaba por ocasionar um castigo eterno para ele. Com relação à mãe de Éolo, o nome Mineides nos remete às filhas de Minias, que, por desprezarem os rituais báquicos que se realizavam em sua cidade, foram castigadas, transformando-se em morcegos.

Além disso, é clara a referência ao mito de Sísifo, que tem o castigo eterno de rolar uma pedra até o alto de uma montanha, pedra esta que termina por cair sempre, obrigando-o a rolá-la eternamente. A narrativa segue essa circularidade e Éolo se vê preso ao ciclo interminável de servir às filhas e esconder o assassínio da esposa.

Observaremos a seguir estes mitos ao lado dos referentes trechos citados, de modo a melhor observarmos a correspondência, ou não, de tais referências no conto de Murilo Rubião e na Mitologia.

3.1.1 *Éolos e Sísifo*

Inicialmente, o conto “Petúnia” nos apresenta a um narrador personagem de nome Éolo. A *Biblioteca* de Apollodoro nos fornece duas possíveis fontes para esse nome ligadas à mitologia grega. A primeira delas é a de Éolo, filho de Heleno, este filho de Deucalião e Pirra. A segunda, Éolo, rei dos ventos. Quanto à primeira, trataremos logo em seguida, já que nos parece que esta amplia a análise para o destino da personagem, seu futuro na narrativa. Gostaríamos de tratar inicialmente do que nos parece dizer mais sobre os aspectos característicos dessa personagem.

Éolo surge em toda mitologia como o deus responsável pelos ventos. A *Biblioteca* de Apollodoro o refere rapidamente, ligando-o ao retorno de Ulisses a Ítaca e dizendo que a este foi dada por Zeus a função de controlar os ventos, podendo acalmá-los ou torná-los impetuosos⁸ (biblio 222). Na *Odisséia*, quando Ulisses procura retornar a Ítaca, ele chega à ilha de Éolo no princípio do X livro.

“E à ilha de Éolo chegamos. Lá morava
 o filho de Cavaleiro, Éolo, caro aos deuses imortais,
 na ilha flutuante; em volta de toda ela, muralha
 brônzea, inquebrável, se ergue como rocha lisa.
 Dele também vivem doze rebentos no palácio,
 Seis filhas e seis filhos em plena juventude.
 Lá ele as filhas deu aos filhos como esposas;
 eles sempre, junto ao caro pai e à devotada mãe,
 banquetavam-se. Havia comida em profusão,
 e a casa, cheirosa, reverberava no pátio
 de dia; e à noite, junto às esposas respeitadas
 dormem com cobertas nos leitos bem perfumados.
 E chegamos a sua cidade e à bela morada.
 Mês inteiro hospedou-me e perguntava de tudo,
 de Ílion, das argivas naus e do retorno dos aqueus;
 e eu tudo a ele, ponto por ponto, contei.
 Mas quando também eu a viagem e roguei
 ser conduzido, não negou e preparou a condução.
 Deu-se saco de couro, que tirara de boi nove-anos,
 onde prendeu as rodas dos ventos uivantes,
 pois o filho de Crono fê-lo supervisor de ventos,
 que interrompesse ou instigasse qual quisesse.
 Na cava nau amarrou-o com corda fulgurante,
 prateada, para impedir o menor escoamento;
 mas para mim fez soprar a lufada de Zéfiro
 para levar as naus e a nós mesmos. Mas não iria
 completar-se; nossa própria insensatez nos destruiu.
 (HOMERO, 2014, p. 303-304. vv. 1-27)

O rei da ilha eólia recebe Ulisses por um mês, o auxilia em seu retorno para Ítaca, concedendo-lhe os ventos mais terríveis presos, enquanto Zéfiro permanece solto a levar sua nau para casa. Entretanto, mesmo com seu auxílio, Ulisses não conseguirá retornar a casa, já que seus companheiros de viagem desconfiam que o rei de Ítaca estaria escondendo um tesouro dos demais e abrem a pele, soltando os ventos e impossibilitando-os de retornarem em segurança a sua ilha.

Éolo, nessa narrativa, se mostra justo e piedoso, ao auxiliar os estrangeiros em sua ilha. Seu caráter é facilmente percebido, já que o próprio Zeus teria lhe concedido tal poder sobre os ventos, mas as referências a esta personagem são demasiado escassas para falarmos

com propriedade sobre ela. O que nos é evidente, no entanto, é sua ligação com as divindades do vento e seu caráter sobrenatural, que o circunscreve no patamar de deuses e imortais. É normal vermos uma personagem se referir aos ventos na narrativa da *Odisseia*, na *Metamorfose*, em várias outras narrativas míticas como Éolo e, de maneira semelhante, vemos as ligações possíveis entre a personagem de Murilo Rubião e a mítica.

O Éolo de Rubião não nos é apresentado como uma personagem de poder ou força, seu caráter é muito mais submisso e essa submissão parece fazê-lo depender das mulheres que o cercam, primeiro sua mãe e depois suas Petúnias. Entretanto, algo nos recorda a entidade sobrenatural guardiã dos ventos: os pássaros.

Terminada a festa, dona Mineides e os criados já recolhidos aos aposentos, os pássaros invadiam as salas, voavam em torno dos lustres, pousavam nos braços das cadeiras. Não cantavam, ruflavam de leve as asas, para não despertar os que dormiam, pois jamais permitiam que outras pessoas, além dele, os vissem em seus voos noturnos. (RUBIÃO, 2010, p. 184)

Esses pássaros sobrenaturais são mostrados novamente quando a personagem Cacilda surge. Esta elogia os pássaros de Éolo, este que até então era o único que podia vê-los, o que é comprovado por dona Mineides ao perguntar “Que pássaros?”, ao elogio feito pela noiva do filho. Éolo mostra-se na narrativa sempre à parte dos acontecimentos, poderíamos dizer aéreo em sua submissão. Ele é que aceita os desígnios da mãe, o que fica em um canto fazendo bolhas de sabão, o que toma para si a missão de refazer a maquiagem do retrato de dona Mineides, desenterrar as Petúnias e arrancar as flores negras. Ele se adapta às situações que se apresentam e age a partir delas. Diferente de um senhor que pode controlar os ventos, ele se assemelharia muito mais a alguém que é controlado pelos ventos que o abatem, sejam calmarias ou tempestades. Mas não é apenas ao Éolo deste mito que lembramos a partir do conto. Retomamos, então, a *Biblioteca* de Apollodoro para lembrarmos outro Éolo, muito diferente do primeiro, mas que ainda nos recorda a personagem da narrativa de Rubião.

Éolo, descendente de Deucalião e Pirra, diferente dos aspectos anteriormente citados, não nos interessa em si, como personagem do mito grego, entretanto, é interessante observar sua geração, como esta surge e, em especial, as relações que podemos fazer entre ele e seu mais célebre filho, Sísifo. Na *Biblioteca*, Éolo primeiro aparece relacionado ainda à geração sobrevivente do dilúvio que destruiu praticamente todos os humanos na terra. Ele é citado aqui a partir de seus pais, Deucalião e Pirra:

"Deucalião e Pirra tiveram alguns filhos. O primeiro foi Heleno, que para alguns afirmam ser filho de Zeus. Depois veio Anfictião, que depois de Cranau teve o reino da Ática; e o terceiro foi Protogênia, que teve por Zeus seu filho Étilio.

Juntamente com a ninfa Orseide, Heleno teve os filhos Doro, Xutu e Éolo. Heleno deu seu nome para as pessoas que primeiro se chamavam gregos, e dividiu todo o território entre seus filhos. Xutu recebeu o Peloponeso, e de Creusa, filha de Erecteu, teve os filhos Aqueu e Ion, que deram seus nomes aos aqueus e jônios. Doro por sua vez recebeu toda a região à frente do Peloponeso, onde os habitantes eram chamados dorios a partir de seu nome. Éolo então governava o território em torno da Tessália, e chamou eólios seus súditos: sua esposa era Enarete, filha de Deimaco, que lhe deu sete filhos - Creteu, Sísifo, Atamante, Salmoneu, Deioneu, Magnes, Perieres - e cinco filhas - Cânace, Alcione, Peisidice, Calice e Perimede." (APOLODORO, 1998, p. 23)⁴

Deucalião e Pirra já são mais recorrentes em outras obras da mitologia grega, como é o caso da *Metamorfoses* de Ovídio, onde aparecem como os responsáveis pela reconstrução da humanidade após o dilúvio que dizima o gênero humano. Após sobreviverem ao dilúvio e criarem, de acordo com as divindades, novos homens e mulheres nascidos das pedras lançados à terra, geram também ambos sua prole, à qual pertence Heleno, que teria dado nome ao povo que depois se chamaria grego. É desta geração, dos primeiros gregos, que surge Éolo, que reinou no território ao redor da Tessália e chamou eólios seus habitantes. É da geração de Éolo que nasce Sísifo, figura que não será diretamente citada no conto de Rubião, mas que pode ser percebido presente por ter em seu castigo no Hades algo de semelhante com o destino de Éolo. Sísifo, filho de Éolo na mitologia grega sofre no Hades de um castigo eterno e tão circular quanto à narrativa apresentada pelo escritor mineiro.

Sísifo é uma personagem da mitologia grega normalmente citada pela literatura em geral quanto a seu fim, melhor dizendo, a seus eternos dias pós-morte no Hades onde este sofre, devido à sua tentativa de enganar a morte, de um castigo circular. Na *Odisséia*, no capítulo em que Ulisses teria sua descida ao Hades para consultar o adivinho Tirésias sobre seu retorno a Ítaca, Homero não deixa de recordar a Sísifo em seu eterno castigo:

E, sim, vi Sísifo com seu duro sofrimento,
carregando pedra portentosa com as duas mãos.
Ele, apoiando-se nas mão e nos pés,
Empurrava a pedra morro acima; mas quando ia
lançá-la por sobre o cume, Crátaiis a revolvía;
então de volta ao solo, rolava a rocha aviltante.
Mas ele de novo a empurrava, retesando-se, suor

⁴ Deucalione e Pirra ebbero alcuni figli. Il primo fu Elleno, che però alcuni sostengono fosse figlio di Zeus. Poi nacque Anfizione, che dopo Cranao ebbe il regno dell'Attica; e terza fu Protogenia, che ebbe da Zeus il figlio Etlio. Insieme alla ninfa Orseide, Elleno generò i figli Doro, Xuto ed Eolo. Elleno stesso diede il suo nome ai popoli che prima si chiamavano Greci, e divise tutto il territorio fra i suoi figli. Xuto ricevette il Peloponneso, e da Creusa, la figlia di Eretteo, ebbe i figli Acheo e Ione, che diedero il loro nome agli Acheo e agli Ioni. Doro invece ricevette tutta la regione di fronte al Peloponneso, i cui abitanti vennero chiamati Dori dal suo nome. Eolo poi regnò sul territorio intorno alla Tessaglia, e chiamò Eoli i suoi sudditi: sua sposa fu Enarete, figlia di Deimaco, che gli diede sette figli – Creteo, Sísifo, Atamante, Salmoneo, Deione, Magnete, Periere - e cinque figlie – Canace, Alcione, Pisidice, Calice e Perimede.

escorria dos membros, e poeira lançava-se da cabeça.
(HOMERO, 2014, p. 345. vv. 593-600)

Ulisses relata sua visão, entre os castigos eternos no Hades, o de Sísifo, condenado a rolar uma pedra ao alto de um monte e depois rolar novamente, pois esta rolava de volta quando chegava ao topo. O trabalho de Sísifo já se tornou, ao longo de nossa literatura, lugar comum para falar sobre um trabalho repetitivo, desprovido de sentido e fadado ao fracasso.

De maneira semelhante observamos o eterno trabalho de Éolo no conto de Rubião. Após o nascimento de sua terceira filha, o retrato de Dona Mineides começa a se desfazer e cabe a Éolo a cada noite refazer a maquiagem. A situação se intensifica com o ritual de desenterrar e reenterrar as filhas noite após noite e, finalmente, de ceifar a flor negra que nasce do ventre de Cacilda e, em seguida, as flores que brotam de seu sangue. O conto já termina com a tarefa eterna de Éolo:

Não dorme. Sabe que seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue.
(RUBIÃO, 2010, p. 189)

O conto termina nesta circularidade e, ao nos recordar da personagem da mitologia grega Éolo, nos remete a uma prole castigada pela terrível sina de prosseguir por um caminho sem sentido, sem sucesso e sem fim. Ao término de sua prole, quando nasce sua terceira Petúnia, a personagem parece ligar seu destino ao da sua geração e, a partir da leitura possibilitada pelo mito grego, ao destino da geração do rei Éolo.

3.1.2 *Titeus e proteus*

Uma segunda interessante referência à mitologia grega que encontramos no conto é nas possíveis flores e companheiras noturnas de baile das Petúnias. O conto nos traz essas referências apenas de passagem e somente duas vezes.

Já no princípio do terceiro parágrafo, Éolo nos diz: “Quando dos pequeninos túmulos, colocados à margem da estrada, saíram os minúsculos titeus, nada mais pertencia a Éolo”(RUBIÃO, 2010, p.183). Aqui parece que titeus são referidos apenas como flores. As Petúnias, neste momento, estão enterradas no jardim e tem como companheiras de túmulo apenas as flores listadas por todo o terceiro parágrafo. De modo semelhante são referidos os proteus no conto. Petúnia Jandira, antes de morrer, falava com o pai indagando “quando virão os proteus?”. Éolo então diz que estes não comem pessoas, são dançarinos. E é assim que ambos

são referidos nos momentos seguintes do conto. Durante a cena do desenterro das Petúncias, o conto nos retorna a estas duas pequenas referências:

Tão logo a esposa adormecia, escapava sorrateiro da cama, escorregando por debaixo das cobertas. Fazia o menor ruído possível e ao alcançar o jardim desenterrava as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas. Elas se desvencilavam rápidas de suas mãos e ensaiavam imediatamente os primeiros passos de uma dança que se prolongaria pela madrugada a fora. Ao lado bailavam risonhos os titeus e os proteus. (RUBIÃO, 2010, p. 188)

São rápidas e curtas as entradas dos nomes, mas o que elas evocam são imagens bem mais complexas.

Titeus parece fazer uma alusão aos Titãs, seres da mitologia grega filhos da Terra e do Céu. Na *Teogonia*, observamos sua origem marcada pela guerra contra seu pai e seu desejo de deixar a Terra onde são aprisionados desde o nascimento.

Àqueles o pai chamava, por apelido, Titãs,
o grande Céu brigando com filhos que ele mesmo gerou;
dizia que, iníquos, se esticaram para efetuar enorme
feito, pelo qual, depois no futuro, vingança haveria.
(HESÍODO, 2013, p.117 vv. 207-210)

Logo ao nascer, os Titãs serão submetidos ao jugo do pai que, temendo ser destronado por seus filhos, os suprime no ventre de sua mãe, no interior da terra que os gera.

Pois tantos quantos de Terra e Céu nasceram,
os mais feros dos filhos, por seu pai foram odiados
desde o princípio; assim que nascesse um deles,
a todos ocultava, não os deixava para a luz subir,
no recesso de Terra, e com o feito vil regozijava-se
Céu. Ela dentro gemia, a portentosa Terra,
Constrita, e planejou artiloso, nocivo stratagem.
De pronto criou a espécie do cinzento adamanto,
fabricou grande foice e mostrou-a aos caros filhos.
Atiçando-os, disse, agastada no carro coração:
“Filhos meus e de pai iníquo, caso quiserdes,
obedecei: vingar-nos-íamos da vil ofensa do pai
vosso, o primeiro a armar feitos ultrajantes”.

Assim falou; e o medo pegou a todos e nenhum deles falou. Com audácia, o grande Crono curva-astúcia de pronto com um discurso respondeu à mãe dedicada: “Mãe, isso sob promessa eu cumpriria o feito, pois desconsidero o inominável pai nosso, o primeiro a armar feitos ultrajantes”. (HESÍODO, 2013, p.41-43 vv. 154-182)

A geração dos Titãs já nasce com o fado de desafiar seus criadores. Eles só poderão se estabelecer quando o céu estiver destronado e a Terra os libertar de suas entranhas. Os Titãs, que mais tarde combaterão os deuses olímpicos e terminarão aprisionados, salvo algumas exceções, no Tártaro, parecem nascer com o destino sempre ligado ao retorno às entranhas de sua mãe.

De modo semelhante podemos observar a relação que irá se estabelecer entre as Petúnias e sua eterna dança. As Petúnias estão sempre aprisionadas à terra, salvo no período da noite, onde uma exceção ao seu estado é feita e elas são animadas para uma dança, antes do retorno a seu lugar entre os mortos. Considerando o caráter gerador de Cacilda e, principalmente, após sua morte, sua habilidade de produzir flores a partir de seu sangue e seu ventre, vemos como essa personagem se assemelha à Terra que, ao mesmo tempo, cria, também termina por aprisionar seus filhos. A deusa os aprisiona no Tártaro e a mãe do conto de Rubião aprisiona as Petúnias na morte, ao, possivelmente, se acreditarmos nas palavras de Éolo, ter sido quem as matou e, principalmente, por não permitir sua liberdade desejada por Éolo.

A aparição dos proteus já surge como uma marca de algo que será comum nos contos de Rubião, em especial em “Petúnia”, a metamorfose. Na *Odisséia*, temos uma das poucas referências a este deus pertencente à geração do Oceano. Telêmaco, filho de Ulisses, ao viajar para a Lacedemônia buscando informações de seu pai, conversa com o rei dos atreus, Menelau, que lhe conta um vaticínio dado sobre Ulisses pelo velho Proteu. Ele narra seu encontro com a ninfa Idoteia, filha de Proteu, que lhe ensina o modo de conseguir retornar a casa através das profecias de seu pai. Proteu, como é comumente visto na prole do oceano, tem a capacidade de se metamorfosear, fugindo então de qualquer um que o tente aprisionar. Idoteia, então, diz a Menelau que se este o prender, ele dirá ao rei como ele pode retornar a casa. Menelau segue as instruções da ninfa e, como combinado, ao prender o deus ele não o solta, não importando em que ele se transforme. A *Odisseia* conta sobre esse episódio no canto IV:

o ancião, ao meio dia, veio do mar, achou as focas bem-nutridas, todas inspecionou e contou seu número.

A nós contou primeiro entre os monstros, e no ânimo
 não pensou ser truque; então também ele se deitou.
 Nós, berrando, arremetemos, e em volta os braços
 lançamos; e o ancião não esqueceu da arte artilosa,
 mas primeiro tornou-se um leão com bela juba,
 e depois serpente, pantera e grande javali;
 e tornou-se fluida água e árvore copa-elevada.
 E nós firme agüentamos com ânimo resistente.
 (HOMERO, 2014, p. 194. vv. 450-460)

O rei atreu indaga ao nume sobre o porquê de sua permanência no Egito e como ele poderia retornar a seu lar em Esparta, ao que o deus responde que este deveria, para poder seguir viagem, realizar sacrifícios às divindades e retornar ao rio e realizar hecatombes⁵ aos deuses. Menelau, mesmo contrariado por ter de retornar ao difícil caminho no rio, entende que deve fazê-lo e prossegue sua conversa com o deus:

“Isso, portanto, completarei, ancião, como ordenas.
 Mas vamos, dize-me isto e conta com precisão:
 todos com as naus a salvo chegaram, os aqueus,
 os que Nestor e eu deixamos ao sair de Troia,
 ou um finou-se em amargo fim, em sua nau
 ou nos braços dos seus, após arrematar a guerra?”
 (HOMERO, 2014, p. 195. vv. 485-490)

Menelau, após respondido sobre seu retorno para casa, pergunta dos outros arguivos, os companheiros que lutaram com ele na guerra de Tróia, se teriam estes retornado em segurança para casa e qual o destino destes. O nume lhe fala sobre alguns dos companheiros de batalha do rei e quando se refere a Ulisses ele diz:

“O filho de Laerte, que em Ítaca tem sua casa;
 vi-o numa ilha, vertendo copiosas lágrimas,
 no palácio da ninfa Calípsa, que a ele, obrigado,
 retém: não consegue atingir sua pátria terra.
 (HOMERO, 2014, p. 197. vv. 555-558)

O destino de Ulisses agora é sabido pelo rei e pelo filho de Ulisses, graças aos vaticínios de Proteu. O deus marinho é conhecido na mitologia, principalmente por seu aspecto metamórfico, mas sua sabedoria e capacidade de vaticinar são ainda apontados, destacando Proteu entre as divindades marinhas mais importantes nas histórias mitológicas.

Se por um lado, apontamos as relações da Cacilda de Rubião com as divindades terrestres, os titãs, devido a sua qualidade geratriz, por outro não podemos esquecer suas relações com entidades marinhas. É de seu sangue que surgem as flores negras, ela traz para casa, após o casamento com Éolo, cavalos-marinhos, que serão mais tarde usados para

⁵ Hecatombe está ligada originalmente ao sacrifício de cem bois, entre os gregos é usado para os rituais religiosos onde existem sacrifícios de bois ou outros seres vivos.

aprisionar seu marido. Mesmo seu nome não é constante, enquanto na paixão e início do casamento ela é Petúnia para Éolo, após as discussões do casal passa a ser vista por ele como Cacilda. Mesmo em seu momento de apresentação ao noivo ela comenta algo que ninguém pode ver se não ele: os pássaros.

As referências aos titeus e proteus que dançam com as Petúnias não parecem vãs. Mesmo que curtas e aparentemente insignificantes, elas nos apontam características às personagens que modificam nossa compreensão das mesmas no decorrer da narrativa.

3.1.3 *Mineides*

Dando continuidade à narrativa relativa ao deus Baco, Dioniso grego, e ao estabelecimento de seu culto na Grécia, encontramos no princípio do livro IV das *Metamorfoses* o capítulo sobre as Mineides.

Mas Alcione, filha de Mina, acredita que não se deve aceitar as orgias sagradas, e - imprudente - continua a sustentar que Baco não é filho de Júpiter. Suas irmãs a acompanham nesta impiedade. [...] Apenas as filhas de Minia permaneceram em casa para violar as festividades com trabalho inadequado, fiam a lã, ou torcem os fios com o polegar, ou estão deitadas sobre toalhas a fazer as empregadas trabalharem. E uma com dedos ágeis puxando o fio, diz: “Enquanto os outros fazem feriados para assistir aos fundamentos do rito, pela nossa parte, envolvidas nas atividades de Minerva, melhor deusa, façamos mais leve o útil trabalho de nossas mãos, até a luz, com discursos variados, e dado que as orelhas estarão ociosas, contamos por sua vez algo que nos faz parecer menor o tempo”.⁶
(OVÍDIO, 1983, p. 69)

Descritas na passagem como devotas de Minerva, Atena, as Mineides negam a nova divindade, Baco, e refugiam-se em suas casas para não participar de seu culto. Semelhante cena é observada no livro III, quando o nascimento de Baco é narrado e, quando em seu retorno à casa de sua mãe em Tebas e à instituição de seu culto, ele será negado por seus governantes e termina por castigá-los. Isto já cria uma expectativa do que acontecerá com as filhas de Míneas.

⁶ E invece Alcíone, figlia di Minia, ritiene che non si debbano accettare le sacre orge, e – temerária – continua a sostenere che Bacco non è figlio di Giove. Le sue sorelle le tengono compagnia in questa empietà.[...] Soltanto le figlie di Minia restano a casa a violare la festività con inopportuno lavoro: cardano la lana, o torcono fili col pollice, o stanno curve sul telaio e fanno sgobbare le anelle. E una tirando con agili dita il filo, dice: Mentre le altre fanno vacanza per assistere a quella fandonia di rito, noi da parte nostra, impegnate nelle attività di Minerva, dea migliore, rendiamo, su, piú leggero com vari discorsi l’utile affaccendarsi delle mani, e dato che Le orecchie sono in ozio, raccontiamoci a turno qualcosa che ci faccia apparire meno lungo il tempo.

Ao evocar o nome das Mineides em seu conto, através da personagem da mãe de Éolo, Rubião já cria a expectativa para as características da personagem e para as conseqüências de suas decisões. Dona Mineides governa a vida de seu filho. Ela decide que ele deve casar, organiza festas para propiciar esse enlace e, ao fim, quando este se mostra totalmente desinteressado pelo casamento, é ela que escolhe e traz a sua casa a noiva e futura esposa do filho. Suas ordens interferem na vida da personagem central do conto mesmo após sua morte, já que ela impõe ao casal a permanência de um retrato seu no quarto de ambos, e, por conseqüência, sua permanência na vida dos noivos será eterna. É a partir do episódio do desmanchar da maquiagem de seu retrato que as brigas entre o casal se iniciam. O acontecimento se dá no meio de noite, momento que esta parece novamente governar. De modo semelhante às Mineides, que esta herda o nome, é à noite, nas casas, que ela habita. Ovídio nos traz o castigo das Mineides, ao fim da terceira narrativa delas:

O dia chegava ao fim. Já estava se aproximando a hora que não se pode distinguir se está escuro ou se ainda existe a luz que faz fronteira no escuro noturno. De repente, pareceu que as pedras tremeram, que as lâmpadas de óleo se acenderam, e o palácio foi iluminado de luz vermelha entre rugidos e imagens vãs de animais selvagens. As irmãs correram pela casa cheia de fumaça a esconder-se, daqui para lá, tentando fugir dos fogos e dos raios. E enquanto elas correm para se esconder, uma membrana se estende entre seus membros encolhidos e aprisiona seus braços num fino véu. A escuridão não permite entender de que modo perderam a primeira forma. Elas não pairam sobre plumas, mas se sustentam igualmente em transparentes asas, e quando elas tentam falar emitem uma voz fina, proporcional ao corpo, e queixam-se umas às outras com gritos silenciosos. Elas vivem em lugares cobertos, não nas madeiras; e porque elas odeiam a luz, voam à noite, e são nomeados por vésper, da hora vespertina.⁷(Tradução nossa)
(OVÍDEO, 1983, p.77)

As Mineides serão punidas por sua ousadia em não celebrar o deus Baco ao transformarem-se em “vespertilio, onis”, morcegos. E, como diz o trecho, seu habitat é a noite e as casas. De modo semelhante dona Mineides também estará presente através de seu retrato sempre a exigir atenção, e durante a noite, eterna para seu filho Éolo, sempre a cumprir seus deveres com sua mãe, esposa e filhas.

⁷ La giornata volgeva al termine. Già stava arrivando l'ora in cui non puoi più direse sai buio o se ancora ci sai luce incerta che sconfinava nel buio notturno. Improvvisamente, sembrò che i muri tremassero, che grasse lampade si accendessero, e il palazzo fu rischiarato da rossastri bagliori tra ruggiti di vane immagini di belve. Le sorelle corrono per la casa invasa dal fumo a rimpicciarsi, chi di qua chi di là, cercando di sfuggire ai fuochi e ai lampi. E mentre si affannano verso un nascondiglio, una membrana si stende tra i loro arti rimpiccioliti e imprigiona le braccia in un tenue velo. Le tenebre non permettono di capire in che modo abbiamo perduto la figura di prima. Non si librano su penne, ma si sostengono ugualmente su ali trasparenti, e quando tentano di parlare emettono una voce sottilissima, proporzionata al corpo, e si lamentano tra loro con sommessi squittii. abitano in luoghi coperti, non nei boschi; e poiché detestano la luce, volano di notte, e prendono il nome dalla tarda sera, dall'ora vespertina.

Mas não é só à personagem da mãe que podemos ligar à narrativa das *Metamorfoses* de Ovídio. Entre as histórias contadas pelas Mineides, observamos uma especialmente que nos retoma o conto aqui discutido. É a narrativa de Píramo e Tisbe, em que vemos dois amantes que, desejando ficar sempre juntos, terminam por se unir na morte. Diferente da narrativa de Rubião, devemos atentar nessa história não para o belo caso de amor entre os jovens, mesmo que este tenha também um fim trágico, mas para a forma como é descrita a morte de Píramo. Ao pensar em sua amada morta, Píramo decide se unir a ela. No momento em que crava no ventre sua espada,

O sangue esguichou tão alto como quando chumbo desgastado, quando um tubo se rompe e por um fino assobio um longo jato de água, que corta o ar com violência. As frutas da planta, aspergidas de sangue, tomaram uma coloração escura, e a raiz encharcada continua a tingir de vermelho os cachos sombrios de baga.⁸
(OVÍDIO, 1983. p. 71)

A descrição feita da morte de Píramo nos remete ao conto em que também o sangue derramado deixa seu rastro no espaço que o cerca. Ao morrer, também Cacilda deixa um rastro de sangue e este rastro termina por germinar novas flores negras. No conto de Rubião, no entanto, as flores surgem da própria Cacilda e jamais deixam de crescer. Na continuação do mito, conta a filha de Mínia que Tisbe, ao ver seu amante morto, decide segui-lo na morte e, antes de seu fim, fala aos pais e à árvore em que seu corpo repousará:

[...] Esta oração, no entanto, os transformaram os dois, infelizes, meu pai e seu pai a não nos negar estarmos em um mesmo sepulcro, nós que fomos unidos por um amor verdadeiro, que estávamos unidos no momento extremo. E tu, árvore, que agora recobre com teus galhos com um corpo de um miserável, e em breve cobrirá o corpo dos dois, conservando um sinal desta tragédia e tendo sempre frutas escuras como um luto, em memória pelo sangue derramado dos dois.” Assim disse, e apontando o punhal sobre o peito, se curvou sobre a lamina que ainda estava quente de sangue. A oração, então, chegando aos deuses e aos pais, os comoveu. E por isto a cor dos cachos, quando estão maduros são escuros, e aquele que sobrou descansa em uma única urna.⁹ (OVÍDIO, 1983. p. 71)

⁸ Il sangue sprizzò in alto come quando, logoratosi il piombo, un tubo si fende e da um sottile foro esce sibilando un lungo getto d'acqua, che taglia l'aria com violenza. I frutti della pianta, spruzzati di sangue, devengono scuri, e la radice inzuppata continua a tingire di rosso cupo i grappoli di bacche.

⁹ Questa preghiera tuttavia vi rivolgiamo ambedue, o infelicissimi padre mio e padre suo, di non negarci di essere composti in uno stesso sepulcro, noi che siamo stati uniti da un amore vero, che siamo stati uniti nell'estremo istante. E tu, albetto che ora copri con i rami il misero corpo di uno, e presto coprirai i corpi di due, serba un segno di questa tragedia e abbi sempre i frutti cupi, come a lutto, a ricordo del sangue da due insieme versato'. Così disse, e puntatoso il pugnale sotto il petto, si curvo sulla lama che ancora era clada di sangue. La preghiera però raggiunse e commosse gli dei, raggiunse e commosse i genitori. E per questo il colore delle bacche, quando sono mature, è nero, e cio che è avanzato dal rogo riposa in un'unica urna.”

Tanto o sangue, citado anteriormente, como o resultado desse sangue, os frutos negros no mito, nos recordam as cenas finais em que encontramos Éolo. A tragédia dos amantes na mitologia e a do casal do conto que estudamos parecem conversar e fazem com que apenas com o nome de dona Mineides novas possibilidades sejam mostradas. Esta narrativa, então, termina por ser uma importante chave interpretativa do conto, ajudando a contribuir para a leitura deste, nos levando a outras leituras e referências externas que serão posteriormente abordadas por nós.

3.2 O convidado

O conto que dá nome ao livro será publicado quatro outras vezes, em 1982 no estudo realizado por Jorge Schwartz para a coleção *Literatura Comparada*, em 1990 na obra *O homem do boné cinzento*, em 1998 no livro *Contos Reunidos* e em 2010 em *Murilo Rubião: obra completa*. Em nota Schwartz já refere sobre o conto “O convidado” que a personagem Faetonte é coincidente à personagem homônima da mitologia grega de modo a fazer que o leitor atente para este fato e guie sua leitura considerando esse um dos caminhos a seguir na interpretação desse conto.

A epígrafe do conto é tirada, segundo o autor, do livro de *Jó*, capítulo XVI, versículo 23: “Vê pois que passam os meus breves anos, e eu caminho por uma vereda, pela qual não voltarei.” O versículo apresenta Jó em meio à provação que Deus faz passar sua fé. Nota-se que a passagem pertence ao versículo 22 do capítulo XVI do livro de *Jó*. Não existe um vigésimo terceiro versículo neste livro. A passagem nos remete a um cenário de desespero que parece conduzir a um julgamento antes do final da vida de Jó, o que nos incita a pensar que é um caminho final de morte que José Alferes percorre.

“O convidado” traz a história de José Alferes, que um dia recebe o convite para uma festa, neste não havia referência a uma data, local ou horário. Como é obrigatório o uso de fantasia, ele consegue uma de acordo com o pedido e, encontrando pessoas na loja buscando fantasias no mesmo dia, percebe que a festa se daria naquela noite. Ele consegue um chofer de táxi, de nome Faetonte, que o leva para o local onde se daria a festa. Lá chegando, o convite é observado pela comissão responsável pela festa, assim como a fantasia, e ele é aceito na festa, mesmo que a comissão considere que ele não é o verdadeiro convidado. Os demais participantes tentam integrá-lo às conversas, mas, por essas só girarem em torno de cavalos e hipódromos, terminam por desinteressar a José Alferes. Mais tarde, ele conhece uma mulher de nome Astérope que inicialmente o encanta. Esta o informa de que todos aguardam a chegada do

verdadeiro convidado e que, mesmo sem conhecê-lo, ela estava lá naquela noite para dormir com ele. José Alferes se indigna e resolve ir embora da festa. Faetonte se recusa a levá-lo para casa antes da chegada do verdadeiro convidado. Ele tenta ir embora por conta própria, perde-se entre o matagal, arranhando-se nos arbustos. Por fim, termina onde começou, em frente à entrada da casa, com suas roupas agora esfarrapadas e todo machucado pela tentativa de fuga. Ele ainda tenta subornar Faetonte, que resolutamente se recusa. Surge então Astérope que diz saber o caminho. Sem ter alternativa, ele apenas deixa-se levar.

No conto “O convidado”, o caráter mórbido da história é acentuado pelas imagens apresentadas. O chofer que guia José Alferes se apresenta como Faetonte, o mesmo nome do filho do deus Apolo que quase queima todo o mundo ao conduzir o carro do sol de seu pai muito próximo da terra (OVÍDIO, 1983. p.30). Já essa personagem nos mostra o caráter trágico da condução a essa festa. Apenas por relacionar sua personagem a um dos filhos mais desafortunados de Apolo, o autor nos remete ao caráter terrível desse deus que, ao mesmo tempo em que responsável pela luz e pela vida, se torna, em ordem inversa, o detentor das trevas da morte.

Astérope também é uma personagem apontada em ligação ao deus Apolo. É igualmente um astro, só que noturno. Novamente o caráter duplo dos astros, mitos e personagens é ressaltado, pois, ao mesmo tempo em que ela serve ao fim do conto como guia, dizendo saber o caminho, leva José Alferes rumo ao desconhecido, o conto acaba em uma dúvida, não sabemos ao certo o que acontecerá ao convidado. Além disso, a personagem presa entre a festa e os arredores da casa nos remete ao tema do labirinto. Entre os mitos gregos mais conhecidos, contados e reconstruídos por tantos autores, como Monteiro Lobato, por exemplo, está o mito do labirinto do minotauro, onde observamos o herói Teseu preso no labirinto do rei Minos, esse habitado por um monstro metade homem metade touro, é salvo por Ariadne, princesa de Creta, que o auxilia em sua fuga, modo semelhante à tentativa de fuga de José Alferes da festa junto a Astérope.

3.2.1 *Faetonte*

O texto de Rubião nos apresenta a um personagem que aparentemente não é tão importante para a narrativa, por apenas conduzir José Alferes seu destino, mas, considerando a mitologia que cerca o nome de tal personagem, nos esclarece muito do que pode significar o conto.

A personagem Faetonte surge na narrativa, ao conversar com o senhor idoso, empregado da loja de fantasias à qual José Alferes irá para conseguir seu traje para a festa à qual foi convidado. O empregado diz não saber o lugar em que será realizada a festa misteriosa, mas acredita que um taxista que conhece pode saber: o narrador fala que o empregado “[...] Aconselhava-o a procurar Faetonte, o motorista de táxi do posto da esquina que era, no setor hoteleiro, o condutor habitual dos que procuravam divertimentos noturnos na cidade.” (RUBIÃO, 2010, p. 198). Esta é a forma com que somos introduzidos ao personagem que, mais tarde, será encontrado e descrito por José Alferes:

[...] Não saberia explicar por que entre vários táxis no estacionamento escolhera exatamente o de Faetonte. Seria pelo uniforme incomum que envergava – uma túnica azul com alamares dourados e a calça vermelha? – Isso pouco importava. Já se acomodara no banco traseiro do carro. (RUBIÃO, 2010, p.200)

Estas são as descrições da personagem que será responsável por conduzir o narrador do conto até a festa de que aparentemente ele jamais sairá. Esta personagem, no entanto, compartilha o nome com outro condutor, este responsável por uma gama de desastres, o que nos prepararia para as ocorrências que se seguirão na noite deste convidado.

Faetonte surge na Mitologia grega como filho de Apolo. Apollodoro sobre ele escreve apenas sua linhagem, mas é em Ovídio que temos sua aparição plenamente descrita em dois livros distintos. No livro I, como último relato, temos o de Faetonte. Este será envergonhado pela dúvida que é posta por sua paternidade e suplica à mãe que se for realmente filho de Febo, Apolo entre os gregos, que seja dado um sinal provando sua origem. Sua mãe Clíname, então, diz:

"Por este esplendido fulgor intermitente nos raios, que nos vê e nos ouve, eu juro a você, meu filho, que você nasceu do Sol, que está voltado para você deste Sol que rege a vida na Terra. Se o que eu digo é uma mentira, que ele nunca mais me permita olhar para ele e que para meus olhos este seja o último dia. De resto, você não demorará muito para encontrar a casa de seu pai. O lugar de habitação, e onde ele está localizado, é vizinho à nossa região. Se assim for e te agradar, vai, e informa-o diretamente." ¹⁰(OVÍDIO, 1983. p. 31)

¹⁰ “Per questo fulgor esplendido di raggi balenanti, che ci vede e ci ode, io ti giuro, o figlio, che tu sei nato questo Sole che ti sta di fronte, da questo Sole che regola la vita sulla terra. Se quel che dico è menzogna, mai piú egli mi consenta di guardarlo e sia questo per i miei occhi l’ultimo giorno del resto, non ti vorrà molto trovare la casa di tuo padre. Il luogo dove dimora, e da dove sorge, è vicino alla nostra regione. Se cosí ti aggrada, vai, e infómati da lui direttamente”.

Dito isto, Clineme termina por revelar ao filho a localização de seu pai e este decide ir até sua morada, já com um exacerbado orgulho. A narrativa diz que “Precipitou-se satisfeito Faetonte, depois destas palavras de sua mãe, tornou-se tomado da ideia do céu. Deixando a Etiópia, atravessando a Índia, que se encontra abaixo das chamas solaris, e rapidamente chega onde está seu pai.”¹¹ (OVIDIO, 1977, p. 43) O trecho mostra como os planos do filho de Febo já se dirigem para a exibição de sua origem divina. Tal ousadia normalmente recebe punição na mitologia, tanto a dúvida do deus, quanto o desejo de tomar uma posição que não lhe cabia, e isso será demonstrado na primeira narrativa do livro II.

Faetonte agora busca a casa de seu pai e, chegando lá, recebe a confirmação de sua paternidade e a promessa de que o que ele pedisse seu pai lhe concederia. Rapidamente ele manifesta o desejo de guiar o carro do Sol. Febo tenta de todas as formas demovê-lo e aconselhá-lo a não desejar o que não cabe a ele como mortal, mas Faetonte é irredutível e mantém sua vontade. E, ao conduzir a carruagem de seu pai, não segue as suas indicações e larga as rédeas em um momento de temor, perdendo o controle dos cavalos. A cena que se segue é de grande desgraça para o filho de Clíneme e para toda a Terra.

Quando o menino o vê exalando a veneno negro e ameaçando bater-lhe com a ponta do gancho, ele, perdido e gelado de medo, soltou as rédeas; e estas, estando afrouxas, caíram pelas costas dos cavalos, que correm ao redor de forma aleatória, sem ninguém para impedi-los de ir para regiões desconhecidas do ar e onde o calor leva a apressá-los, se chocam com estrelas postas no firmamento do céu, arrastando a carroça para lugares remotos. Ora correm para cima, ora se lançam precipício a baixo para andar em declive, aproximando-se da terra. Com espanto a Lua vê os corcéis de seu irmão passar abaixo dele. E borbulhando nuvens e fumaça. Os pontos mais altos da terra começaram a tomar fogo, o solo perde os humores, secam e se racham, as pastagens se empalideceram, as plantas queimaram, as folhas da colheita murcharam como isca para o flagelo que a devora.¹² (OVIDIO, 1983. p. 33)

¹¹ Balza su lieto Faetonte, dopo queste parole della madre, tutto preso dall'idea del cielo Lascia la sua Etiopia, traversa l'India che si stende sotto Le vampe Solari, e prestamente arriva dove sorge suo padre.

¹² Quando il fanciullo lo vede che tutto trasuda di nero veleno e minaccia di colpirlo con la punta ad uncino, smarrito e gelato dallo spavento lascia andare Le briglie; e appena queste, allentandosi, sfiorano la groppa ai Cavalli, e Cavalli si mettono a correre a caso, e, non impedendoglielo nessuno, vanno per sconosciute regioni dell'aria e per dove li spinge la foga per li si precipitano, cozzano contro Le stelle infisse nella volta del cielo, trascinano il carro per luoghi sperduti. E ora si slanciano verso l'alto, ora si buttano a precipizio giù per cammini in declivio, riavvicinandosi alla terra. Com stupore la Luna vede i destrieri del fratello passare al di sotto dei suoi. E Le nuvole ribollono e fumano. I punti più alti della terra cominciano a prendere fuoco, il suolo perde gli umori, si secca e si fende, i pascoli si sbiancano, alle piante si bruciano Le fronde, e la messe inaridita fa da esca al flagello che la divora.

O desejo de assumir um lugar que não lhe cabia, o lugar de um deus que jamais caberia a um mortal, termina por castigar toda a Terra que quase é totalmente destruída. Apenas devido à interferência de Júpiter, Zeus, o senhor dos deuses, o carro irá parar ao ser o cocheiro Faetonte dizimado com um raio enviado pelo deus, o que ocasiona a queda dos cavalos e o cessar de toda esta destruição. Quanto a Faetonte, a história nos narra que:

Faetonte, com a chama que lhe devora os cabelos avermelhados, corre girando sobre si mesmo e deixa no ar uma longa trilha, como às vezes uma estrela pode parecer a caia, embora não caia, no céu sereno. Ele acaba longe de casa, em outra parte do mundo, no grande Po, que limpa a face fumegante. As Náiades Ocidentais enterram o corpo incinerado por raios de três pontas, e até mesmo escreveram versos sobre a lápide: "Aqui jaz Faetonte, condutor do carro de seu pai; não soube dirigi-lo e caiu, mas foi um grande feito."¹³(OVÍDIO, 1983. p. 35)

O término da narrativa de Faetonte nos evoca uma personagem ligada a uma sina de coragem e tragédia. Entretanto, diferente do dos mitos, Rubião nos apresenta um condutor mais submisso a uma vontade maior e se recusa a desafiar a atribuição que lhe foi posta. Quando José Alferes tenta fugir da festa e entra no taxi de Faetonte pedindo que este o levasse de lá ele responde que lamenta, mas não pode fazê-lo, pois, como os outros, precisa aguardar a chegada do convidado. Nada pode demovê-lo de sua missão, nem a pena, nem suborno, ele permanece firme com seu propósito, de modo semelhante à decisão de condução do Faetonte mítico, mas agora mais submetido a um jugo superior a ele, talvez como o de Ovídio após perceber seu lugar no mundo.

Mas uma coisa é certa. Ambos os Faetontes nos evocam a figura de uma viagem fadada ao desastre e que conduzirá a todos os envolvidos aos mais terríveis temores.

3.2.2 *Labirintos*

A narrativa de “O convidado” já parece nos enredar em um labirinto sem fim, mas é José Alferes que nos parece constantemente perdido em meio ao cenário que o cerca.

São várias as narrativas de labirinto nos mitos gregos. Se não labirintos físicos, situações labirínticas que parecem indissolúveis até que se encontra o fio condutor para a saída.

¹³ Fetonte, com la fiamma che gli divora i capelli rossegianti, precipita girando su se stesso e lascia per l'aria una lunga scia, come a volte una Stella può sembrare che cada, anche se non cadê, gipu dal cielo sereno. Finisce lontano dalla pátria, in un'altra parte del mondo, nel grandíssimo Po, che gli deterge il viso fumante. Le Nàiadi d'Occidente seppelliscono il corpo incenerito dalla folgore a ter punte, e sulla lapide scrivono anche dei versi:” Qui giace Fetonte, auriga del cocchio di suo padre; non seppe guidarlo e cadde, ma fu impresa grandiosa.”

E com esta referência gostaríamos de aludir à figura daquele que é entre os labirintos míticos tido como o mais famoso dele, o labirinto do Minotauro.

Este dito labirinto na verdade ganha esse nome devido à figura que instiga sua criação. O livro VIII das *Metamorfoses* relata o mito do labirinto e da coroa de Ariadne. O mito conta que Midas, rei de Creta, envergonhado do adultério da mãe que teria gerado um “monstro biforme”, manda construir um labirinto para encerrar o monstro. O encarregado de tal feito é Dédalo, conhecido na mitologia grega como o maior construtor de seu tempo. Este constrói um labirinto que tem por missão ser impossível de ser desvendado, que quem nele entrasse jamais descobrisse a saída. O mito descreve o labirinto deste modo:

Dédalo, famosíssimo por sua arte na arquitetura, confunde neste trabalho os pontos de referencia e induz ao erro ao olhar em reversões com desvios de muitas maneiras. Como nas campanhas da Frígia o límpido meandro se diverte rolando para cima e para baixo com as curvas que confundem, e de volta para si mesmo vê as águas ainda estão por vir, e ora na direção de origem, ora em direção ao mar aberto, que acaba fadigando que não sabe por qual caminho a percorrer: assim Dédalo dissemina incerteza de inúmeras vias, e quase não consegue voltar ao porto, para que haja perdido naquela casa.¹⁴ (Ovidio, 1983. p. 146)

O labirinto descrito na obra de Ovídio nos mostra como impossível é a pretensão de sua resolução, já eu necessita de um artifício externo para que se possa sair dele com vida. Vencer o labirinto é tarefa quase impossível. Ele foi construído para jamais ser desvendado e dessa maneira seria se um dos jovens que tiveram de passar por este desafio não tivesse a ajuda de alguém. Retomaremos essa ajuda logo a diante.

De modo semelhante, vemos José Alferes preso na festa misteriosa. Enquanto espera por um convidado que ninguém sabe ao certo como é nem quando chegará, ele se observa perdido entre os outros convivas e, por medo do pressentimento que tem ao mirar o brilho no olhar de Astéropé, decide fugir. Faetonte se recusa a levá-lo embora, restando à personagem ou aguardar o fim da festa ou buscar sua saída de lá. José Alferes foge de lá, buscando uma parte mais habitada, onde poderia encontrar condução que o leve a seu hotel.

Alferes desceu do carro resmungando, disposto a enfrentar a cerração. Pelos seus cálculos, bastaria caminhar um quilômetro para chegar à parte mais habitada do bairro, onde encontraria condução fácil. Mal andara cem metros, as dificuldades começaram a surgir. Tropeçou no meio-fio, indo chocar-se contra o muro. Seguiu encostado a este

¹⁴ Dédalo, famosíssimo per il suo taçento nell'arte dell'architettura, esegne quest'opera scompigliando i punti di riferimento e inducendo l'occhio in errore com rigiri tortuosi di molte vie. Come nelle campagne di Frigia il límpido Meandro si diverte a scorrere in su e in giù con curve che confondono, e tornando incontro a se stesso vede Le acque che devono ancora arrivare, e rivolto ora verso la sorgente, ora verso il maré aperto, affatica la própria corrente che non as da che parte andare: così Dédalo dissemina d'incertezza Le innumerevoli vie, e a stento perfino lui riesce a tornare alla porta, tanto c'è da snarrirsi in quella dimora

durante curto espaço de tempo e logo as mãos feriram-se numa cerca de arame farpado. Afastando-se dela, teve a impressão de que se embrenhara num matagal daí por diante, perdeu-se ia da direita para a esquerda, avançava, retrocedia, arranhando-se nos arbustos. (RUBIÃO, 2010, p.205)

Ele calcula, pelo que viu, o tempo que levaria e a distância a que estaria de outra parte mais habitada, mas seus cálculos estão errados. Então, começa a tomar uma atitude comum de alguém perdido em um labirinto, tenta guiar-se encostado ao muro, mas este torna-se rapidamente arame farpado, levando-o a afastar-se. Nada do que faz o ajuda a sair de lá e ele termina por retornar ao início. Agora machucado, sangrando e fatigado, tenta de todos os modos convencer seu condutor a levá-lo de lá, tudo em vão. Já desistindo de uma fuga, quando lhe aparece uma possível solução.

No mito recontado por Ovídio, Teseu, o terceiro jovem a entrar no labirinto, tinha tantas chances quanto os outros de resolvê-lo, entretanto, este consegue fugir auxiliado pela virgem Ariadne. Conta o mito:

Aqui, então, foi preso o monstro de figura dupla, touro e homem, que saciou atenienses duas vezes escolhidos por sorteio a cada nove anos, o terceiro foi morto pelo filho do Egeu. Estes, com a ajuda da filha de Minos, enrolando um fio, ele conseguiu recuperar a saída, que ninguém antes dele já tinham sido encontrados, e imediatamente sequestrado a menina e navegou em um momento de dia. (OVÍDIO, 1983. p. 146)

O ateniense Teseu só consegue sair do labirinto impossível graças a um fio dado pela princesa Ariadne. Esta sabia o modo de vencer o desafio e o ensina ao herói. De modo semelhante, observamos o desfecho da narrativa de Rubião.

Curvado, no seu desconsolo, já aceitava a idéia de retornar ao parque, quando lhe tocaram no braço. Assustou-se: era Astélope. Ela fingiu não perceber o temor estampado no rosto dele arrastou-o consigo:
- Sei o caminho.
Saberia? – dos olhos de Alferes emergiu avassaladora dúvida. Mas deixou-se levar.
(RUBIÃO, 2010, p. 2016)

Astélope surge aqui semelhante a Ariadne, ela parece saber como fugir daquele lugar, ou ao menos o caminho que Alferes deveria seguir, mas a narrativa não nos dá respostas quanto ao futuro desta personagem. Ao mesmo tempo que Astélope pode ser como Ariadne e conduzir Alferes à saída, esta saída pode não ser a esperada por ele. Astélope surge no conto como uma estrela no meio da noite. Seu nome pode ser ligado à palavra grega *asteropé*; relâmpago, raio; e a *asteropós*; brilhante como uma estrela. (ISIDORO PEREIRA, 1998, p. 87)

Ambas as conotações nos denotam sua qualidade de brilho e, na primeira possibilidade, lembramos ainda o raio, o fim da personagem Faetonte anteriormente citada. Sua descrição inicial já nos exorta a pensá-lo com ligação astral:

Acabara de repelir a investida de uns poucos inconformados com o seu isolamento, quando viu caminhar na sua direção uma bela mulher. Alta, vestida de veludo escuro, o rosto muito claro, o cabelo entre o negro e o castanho, parecia nascer da noite. Vinha sorrindo, o copo de uísque na mão. Os seus olhos brilhavam como se umedecidos pela neblina que começava a cair. (RUBIÃO, 2010, p. 203)

Os olhos de Astéropo vão, mais tarde, assustar José Alferes, mas ela parece ser a única que pode auxiliá-lo neste momento. Confiando em sua Ariadne, a personagem seguirá por um caminho que só nos cabe supor qual será, mas que parece coberto de trevas, incertezas e, se considerarmos os condutores que Alferes encontra, provavelmente terríveis e sem volta.

3.3 O lodo

Este conto parece ser um dos menos revistos por Rubião que o publica apenas em *O Convidado*, em 1974. Ele sairá mais tarde, em 1998, nos *Contos Reunidos* e em 2010 na *Obra Completa*. O interessante deste conto é a forma como o mito surge em meio ao texto, não apenas para evocar a narrativa antiga, mas também para discutir uma interessante forma de análise destes mitos, a análise psicológica.

Em sua epígrafe, temos *Habacuc* capítulo III, versículo 15. Ele diz: “Tu abriste caminho aos teus cavalos no mar, através do lodo que se acha no fundo das grandes águas.” A passagem está situada no capítulo III, em que temos salmos que exortam as vitórias de Deus no passado e a confiança de que estas se realizarão também no futuro. No versículo 15 há especificamente a exortação das vitórias passadas de Javé. Além do contraste que a passagem isolada exorta, o caminho aberto em meio ao lodo, é apresentado no conto de modo adverso, enquanto o caminho parece ter sido alcançado como vitória no salmo bíblico, esta vitória só é conseguida em meio à destruição feita no caminho.

Em “O lodo”, observamos a história de Galateu, funcionário de uma firma de seguros, que, após uma crise depressiva, é levado a consultar um analista. O dito analista, Dr. Pink, submete-o a um interrogatório que lhe desagrade e termina por dizer a Galateu que este carregava um lodaçal dentro de si. Galateu prossegue com sua vida, mas é constantemente perturbado por telefonemas da parte do analista cobrando visitas e os honorários das consultas. Transtornado, sem conseguir trabalhar direito ou mesmo dormir, termina por tomar remédios

para a insônia. Em seu sono, ele começa a ter pesadelos em que “Uma faca penetrava-lhe a carne, escarrafunchava os tecidos, à procura de um segredo. Sua irmã Epsila e o analista, debruçados sobre seu corpo, acompanhavam atentos os movimentos irregulares da lâmina.” (RUBIÃO, 2010, p. 69)

Ao despertar, ele percebe que no lugar de seu mamilo havia nascido “uma ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates.” (RUBIÃO, 2010, p. 69). A partir desse ponto, seu pesadelo começa a tornar-se realidade. Sua irmã Epsila surge em sua casa junto de seu filho, sobrinho de Galateu, de nome Zeus, descrito como um debiloide, e torna o irmão prisioneiro em sua própria casa. Zeus insiste em chamar Galateu de pai e, enfraquecido cada vez mais pela doença, só resta a Galateu ir definhando aos poucos às vistas de Epsila e do Dr. Pink, este, por fim, é chamado a sua casa e retira pétala por pétala da flor sangrenta nascida no peito de Galateu.

O Autor cria em “O lodo” uma história repleta de intertextualidade. As referências feitas a personagens mitológicos não devem ser deixadas de lado. Galateu é um nome utilizado na mitologia e pode ter sido inspirado tanto pela ninfa marinha Galateia, que é conhecida por ter sido amada pelo ciclope Polifemo, quanto à Galatea, estátua feminina criada e amada pelo escultor Pigmaleão que posteriormente vem a se transformar em humana através da interferência da deusa Vênus (OVÍDEO, 1979, p. 399). A interferência de Vênus, Afrodite para os gregos, já nos remete ao universo das paixões carnis, comuns ao personagem central do conto. É por causa dessas paixões que se infere o motivo da tragédia de Galateu, o incesto que ele teria cometido com sua irmã Epsila.

O Zeus construído por Rubião, longe do deus dos deuses da mitologia, é mostrado como um debiloide, mas é nele que está a resposta por trás da verdade buscada por Galateu e que o assombra em sonhos e no pesadelo que se torna sua vida real, ele seria a prova do incesto cometido por ele e Epsila. Se tomarmos o deus grego como a referência, este mesmo é ligado por suas origens à destruição do pai. Temos então sua chegada na vida de Galateu como o símbolo de uma destruição que esta personagem passará irremediavelmente ao término da narrativa.

3.3.1 Galateu e Afrodite

A personagem principal do conto, e também seu narrador, traz em seu nome uma importante referência à mitologia grega que apontará também para interessantes características do caráter de tal personagem. Galateu, ao aparecer pela primeira vez, nos remete diretamente a

uma personagem feminina da mitologia grega bastante conhecida por sua criação: Galatea. Ovídio a traz no livro X das *Metamorfoses*, na narrativa de Pigmalião.

O texto nos conta como Pigmalião, horrorizado pela visão devassa das Propétidas, história contada anteriormente nas *Metamorfoses*, e acreditando ser essa devassidão da natureza feminina, decide-se por uma vida celibatária e esculpe uma figura feminina dotada de belezas que este acredita não serem possíveis a nenhuma mulher conseguir. Nos festejos de Vênus, ele pede à deusa uma esposa semelhante à donzela de marfim que este esculpira. Seu desejo real era que a própria estátua pudesse se tornar sua esposa, mas ele não ousa tanto e é recompensado por sua humildade perante a deusa, com seu maior pedido realizado.

A áurea Venus, que estava presente em sua própria festa, capta o sentido daquela oração, e - em sinal de que a divindade é propícia - uma chama tremula com a ponta do ar. De volta a sua casa, Pigmalião vai imediatamente para ver a estimada estátua da jovem, inclinando-se sobre a cama e a beija. Pareceu-lhe quente. Novamente se aproxima de sua boca, e com as mãos apalpou-lhe seus seios. O marfim apalrado amolece a desinfla e perde dureza rompendo-se sob os dedos, como a cera de Hymettus no sol retorna com dúctil e pavimentada com o polegar se inclina para assumir várias formas e muito mais é tratada, torna-se mais acessível [...] em seguida, o cipriota endereçam às palavras a Venus transbordando de felicidade para agradecer-la e, finalmente, com seus lábios os lábios comprimidos que não mais são falsos. E a virgem sente aqueles beijos, e ruboriza-se, e timidamente levantando os olhos para a luz, olham juntos para o céu, aquele que a ama. A deusa vê no casamento, possível mérito seu. E quando por nove vezes a lua crescente se fechado em disco em completo, a noiva gera Pafos, a partir do qual a ilha é também chamada Pafos.¹⁵ (OVÍDIO, 1983. p. 190)

A tradição nos conta que Pigmalião chama de Galatea a mulher criada por ele e esta mostra-se muito mais viva e humana que outras semelhantes às Propétidas que quase seriam feitas de pedra de tão frias devido a sua índole. Não pelas qualidades louvadas por Pigmalião, mas sim devido a sua ligação com Vênus, que podemos observar uma ligação entre a personagem dos mitos e a do conto.

Afrodite é a deusa grega responsável pelo amor, mais especificamente o amor carnal. Sua geração já nos remete a sua ligação com a fertilidade e ao ato sexual. Na *Teogonia*, temos, como resultado da castração do Céu por seu filho Crono, o surgimento de divindades

¹⁵ L'aurea Venere, presente alla propria festa, coglie il senso do quella preghiera, e - segno che la divinità è propizia - una fiamma ter volve palpita e com la punta guizza su per l'aria. Tornato a casa, Pigmalione subito va a trovare la cara statua della fanciulla, e curvandosi sul letto la bacia. Gli pare di avvertire un tepore. Di nuovo accosta la bocca, e com Le mani Le palpa anche il seno. L'avorio palpano si ammorbisisce a perduta la durezza s'incava e cede sotto Le dita, come l cera dell'Imetto al sole torna duttile e plamata col Pollice si piega ad assumere varie forme e più è trattata, più trattabile diventa [...] Allora il cipriota rivolge a Venere parole traboccanti di gioia per ringraziarla, e finalmente com le sue labbra comprime labbra che non sono più finte. E la vergine sente quei baci, e arrossisce, e levando timidamente gli occhi verso la luce, vede assieme al cielo, colui che la ama. La dea assiste alle nozze, possibili per mérito suo. E quando per nove volte la falce della luna si è richiusa in um disco pieno, la sposa genera Pafò, dalla quale l'isola anche Pafò è data.

ligadas ao sangue da vingança, as Heríncias, mas também ligadas à semente caída do Céu, a deusa Afrodite.

Os genitais, quando primeiro os cortou com adamantos,
lançou-os para baixo, da costa ao mar mui escapelado,
levou-os o pélagos muito tempo, e em volta, branca
espuma lançou-se da carne imortal; e nela moça
foi criada. Primeiro da numiosa Citera achegou-se,
e então de lá atingiu o oceânico Chipre.
E saiu a respeitada, bela deusa, e grama em volta
crescia sob os pés esbeltos; a ela Afrodite
espumogênita e Citeraia bela-coroa
chamam deuses e varões, porque na espuma
foi criada; Citeraia, pois alcançou Citera;
cipriogênita, pois nasceu em Chipre cercado-de-mar;
e ama-sorriso, pois da genitália surgiu.
Eros acompanha-a e Desejo a seguiu, belo,
quando ela nasceu e dirigiu-se à tribo dos deuses.
Esta honra desde o início tem e gracejou
quinhão entre homens e deuses imortais,
palavreado de meninas, sorrisos e farsas,
delicioso prazer, amor e afeto.
(HESÍODO, 2013, p. 44-45, vv.188-206)

O nascimento de Afrodite já nos remete a uma deusa de clara conotação à união dos seres, mesmo Eros, deus primordial que tem em si esta função, segue-a desde seu nascimento. Mas, diferente de Eros, sua união é especialmente de natureza sexual. Ela une homens e mulheres e muitas vezes torna-se responsável pelos piores desastres ocasionados por essa união. É o caso de Helena e Paris, casal formado devido a uma recompensa que a deusa teria dado ao príncipe troiano Paris, por este tê-la escolhido como a mais bela dentre todas as deusas. Afrodite teria prometido a ele a mais bela mortal, mas esta já estava casada com Menelau, rei dos atreus. A deusa auxilia seu protegido no encanto à mortal que nada pode fazer diante de seu poder. Na *Ilíada* observamos a hesitação da mortal em permanecer com Paris, mas nada pode ela fazer diante dos poderes de Afrodite.

“Deusa surpreendente! Por que deste modo queres me enganar?
Na verdade me lavarás para mais longe, para uma das cidades
bem habitadas da Frígia ou da agradável Meônia,
se também lá existir algum homem mortal que te é caro,
visto que Menelau venceu o divino Alexandre e agora
intenta levar para casa a mulher detestável que eu sou.
Por isso agora aqui vieste como urdidora de enganos.
Vai tu sentar-te ao lado dele, abjura os caminhos dos deuses
e que não te levem mais teus pés ao Olimpo!
Em vez disso estima-o sempre e olha por ele,
até que ele te faça sua mulher, ou até sua escrava!
Mas eu para lá não irei – seria coisa desavergonhada –
Tratar do leito àquele homem no futuro as Troianas
Todas me censurariam. Tenho no peito dores desmedidas.”
Encolerizada lhe respondeu a divina Afrodite:

“Não me enfureças, desgraçada!, para que eu não te abandone e deteste do modo como agora maravilhosamente te amo; e para que eu não invente detestáveis inimizades entre Troianos e Dânaos: então morrerias de morte maligna.” Assim falou; e amedrontou-se Helena, filha de Zeus Caminhou em silêncio, cobrindo-se com um véu brilhante e reluzente, passando despercebida a todas as Troianas: pois era a deusa que ia à frente, indicando o caminho. (HOMERO, 2013, p. 176. vv. 399-421)

Helena, que durante todo o terceiro canto recorda seu esposo e sua vida na Grécia, termina por revoltar-se pelo destino que lhe impõe a deusa. Afrodite, após salvar Paris à morte certa pela espada de Menelau, deseja conduzir Helena a seu leito, mas esta inicialmente recusa a ordem. Entretanto, não cabe à mortal esse direito e ela acaba por seguir ao leito de seu amante como é do desejo de Afrodite.

Afrodite conduz os mortais devido a seus apetites sexuais e de modo semelhante são esses apetites que conduzem a vida de Galateu. A personagem do conto várias vezes mostra que são seus excessos sexuais que regem sua vida. Na consulta ao analista ele já o deixa perceber ao discutir com o médico sobre o preço da consulta. Ele diz ao doutor Pink: “- É bom pegar o dinheiro agora, caso contrário darei melhor destino a ele: mulheres.”(RUBIÃO, 2010, p. 67) Mas a perseguição prossegue e novamente vemos seus interesses sexuais à mostra logo a seguir: “Dois dias após, atendeu a um telefonema. A voz macia lhe agradou desde logo. Só não contava com o recado:” (RUBIÃO, 2010, p. 67) A personagem parece sempre ter seus apetites sexuais dispostos e mesmo suas relações no trabalho dependem deles quando ele, já atormentado pelas lembranças, observa mais à frente: “Aproximava-se a hora de encontrar-se com a mulher de seu chefe e relutava em ir ou não. Resolveu cancelar o encontro: aos diabos com a promoção!” (RUBIÃO, 2010, p. 69) Cada relação travada por Galateu parece ter seus desejos sexuais e mesmo o problema que o aflige no conto parece ser resultado da desmedida de tais desejos. O filho de sua irmã o chama de pai e não é desmentido em momento nenhum por ela o que nos faz crer que tenha havido uma relação incestuosa entre eles. Então, a afirmação do doutor Pink sobre Galateu, “Você não compreende que seu inconsciente é lodo puro?” (RUBIÃO, 2010, p. 68) estaria diretamente ligada aos problemas que sua desmedida sexual causava em sua vida e mesmo a forma como essa desmedida começava a atormentá-lo com lembranças que parecem ser as responsáveis por sua doença física posterior.

3.3.2 Zeus

Por fim, gostaríamos de chamar pontuar a interessante escolha feita pelo autor para nomear o dito filho da personagem principal.

Zeus, de modo algum, pode ser entendido como uma escolha ao acaso neste conto. A personagem evoca com seu nome os mitos ligados à construção da humanidade civilizada, à divindade de maior poder no panteão grego, pai de deuses e homens, dos que vieram antes e depois dele, já que por simbolizar a ordem, mesmo temporal, é ele que define o passado, presente e futuro. Um deus com tamanho poder e tão extensa gama de mitos a seu redor é posto como homônimo no conto de Rubião a uma personagem aparentemente fraca e visto como inferior por Galateu, que o descreve em seu primeiro encontro como “um menino com a aparência de retardado mental” (RUBIÃO, 2010, p. 72) e mais tarde o chama de “debiloide” (RUBIÃO, 2010, p. 72). Mas, semelhante ao deus, é nele que repousa tanto o conhecimento do que nem mesmo a personagem percebe que o aflige quanto ao término decadente que aguarda Galateu.

Entre os mitos ligados à sabedoria de Zeus observamos na *Teogonia* o momento em que Zeus adquire a sabedoria proveniente da deusa Astúcia.

Zeus, rei dos deuses, fez de Astúcia a primeira esposa
a mais inteligente entre os deuses e homens mortais.
Mas quando iria à deusa, Atena olhos-de-coruja,
parir, nisso, com um truque, enganou seu juízo
e com contos solertes depositou-a em seu ventre
graças ao conselho de Terra e do estrelado Ceu:
assim lhe aconselharam, para a honraria real
outro dos deuses sempiternos, salvo Zeus, não ter.
Pois dela foi-lhe destinado gerar filhos bem ajuizados:
primeiro a filha olhos-de-coruja, a Tritogênia,
com ímpeto igual ao pai e refletida decisão,
e eis que então um filho, rei dos deuses e varões,
possuindo brutal coração, iria gerar:
mas Zeus depositou-a antes em seu ventre
para a deusa lhe aconselhar o bem e o mal.
(HESÍODO, 2013, p. 93, vv. 886-900)

Percebendo a iminência de seu destronamento, assim como já tinha acontecido com seu pai Crono e seu avô Céu, Zeus demonstra maior astúcia e engole a deusa de mesmo nome, contendo agora em si toda a astúcia para que nenhum outro anteceda-o em nenhuma circunstância. Este episódio nos mostra a natureza deste deus que, prevendo o que acontecerá, age de maneira a ter sempre poder sobre os demais. De modo semelhante parece ser e agir o filho de Galateu. O Zeus de Rubião aparentemente é mais fraco, mas esta fraqueza é apenas um engano. Inicialmente ele chega como a resposta à ignorância dos problemas que afligem o inconsciente e as memórias de Galateu. Seu tormento começa e a ferida fica ainda mais evidente com os “cuidados” de Epsila, irmã de Galateu, e de Zeus. A personagem foge o máximo

possível da verdade, mas a verdade vem a sua porta na figura de sua irmã e filho, que terminam por expor o incesto cometido no passado da personagem.

Por outro lado, percebemos que esta verdade trará a destruição de Galateu, que se debilita cada vez mais com a proximidade de seu filho. De modo semelhante observamos o mito de destronamento de Crono por Zeus como relevante a esta parte. Narra Hesíodo:

E Reia, subjugada por Crono, pariu filhos insignes,
[...]
A esses engolia o grande Crono, quando cada um
do sacro ventre aos joelhos da mãe se dirigisse,
pensando isso para nenhum ilustre celeste,
um outro entre os imortais, ter a honraria real.
Pois escutara de Terra e do estrelado Céu
que lhe estava destinado ser subjugado por seu filho –
embora mais poderoso, pelos planos do grande Zeus.
(HESÍODO, 2013, p. 65, vv. 453e 459-465)

Com o auxílio de seus pais, a Terra e o Céu, Réia trama para que Zeus seja criado escondido e nutrido até que chegue o dia em que este poderá se levantar contra Crono. E quando pronto este retorna para junto de seus pais para destronar o então senhor dos deuses Crono e assumir a liderança.

Eis que celeremente ímpeto e membros insignes
do senhor cresceram; após um ano passar,
pela sugestão mui refletida de Terra ludibriado,
sua prole regurgitou o grande Crono curva-astúcia,
vencido pela arte e força do próprio filho.
Primeiro vomitou a pedra, que por último engolira;
e ela Zeus fixou na Terra largas-rotas,
na mui sacra Pitó, embaixo nas reentrâncias do Parnaso,
sinal aos vindouros, assombro aos homens mortais.
(HESÍODO, 2013, p. 67, vv. 492-500)

Assim Hesíodo nos conta como Zeus chega ao trono divino ao destronar seu pai, assim como seu pai tinha feito ao destronar o Céu antes dele. Zeus surge para assumir o lugar de seu pai e só pode fazê-lo vencendo-o pela força e engenho, ele então consegue poder sobre este e se coroa rei dos deuses e homens.

De modo semelhante observamos Zeus, filho de Galateu, ele entra na casa de seu suposto pai e o domina, aproveitando-se de sua enfermidade. A dominação total sobre seu pai surge quando o conto nos narra a tentativa de fuga de Galateu.

Tateando no escuro, conseguiu localizar a porta, mas não encontrou a chave na fechadura. Novamente de rastros, dirigiu-se à cozinha, pretendendo alcançar a área de serviço. Arfava, o pijama molhado de suor cobria a sua pele. Para recobrar o fôlego sentou-se no chão. Começava a recuperar-se quando acenderam a luz. Trêmulo, a

visão turvada pela luminosidade, encolheu-se. Acomodada a vista à claridade, viu Zeus que, de cima de um tamborete, apertava o interruptor. Sorria. Um sorriso torto:
- As chaves. A mãe escondeu. (RUBIÃO, 2010, p.74)

O trecho nos apresenta a debilidade de Galateu e a figura de Zeus mostrada aqui como superior e dominando o pai. Galateu já não pode fugir de sua irmã Epsila nem do filho desta. Sua fraqueza não lhe permite se levantar contra eles e mesmo fugir para longe. Ele está totalmente dominado por sua irmã, seu filho e em especial por sua doença que o debilita a ponto de quase matá-lo ao fim da narrativa. É interessante ainda observar como a personagem de Zeus parece mostrar-se ao sorrir nesta cena e na seguinte, quando Galateu já parece perto de sua morte, brinca pelo quarto fétido.

4 TECENDO O CONTO DE RUBIÃO: ENTRE O MITO E O REAL

No capítulo primeiro, apresentamos as questões a serem abordadas em nossa pesquisa. Delimitamos nosso objeto de estudo, três contos do livro *O Convidado*, de Murilo Rubião, e discutimos as origens e influências do mito para a sociedade grega e suas relações com os contos de Rubião. No segundo capítulo, delimitamos os mitos a serem emparelhados com os contos e começamos a mostrar sentidos para estes contos

Nesse terceiro capítulo, iniciaremos o trabalho de emparelhar e diferenciar os mitos trabalhados por nosso autor. Utilizaremos os conceitos abordados por Genette já aqui discutidos e observaremos como Rubião utiliza o mito na criação de sua obra. Por fim, apontaremos leituras possíveis para a releitura desses contos.

Todos os 33 contos publicados por Rubião tem em comum o uso, logo após o título, de epígrafes bíblicas. Cada epígrafe nos leva para um texto bíblico o que já nos deixa de sobreaviso da comunicação entre textos que podemos encontrar em seus contos. Sobre o uso destes textos paralelos, Genette irá enquadrá-lo como *paratexto* que ele considera uma forma mais distante de relação textual. Então, quando Rubião utiliza-se das epígrafes, ele já nos aponta, de modo indireto, para a presença e o diálogo de outros textos diversos a seu conto. Na epígrafe do conto Petúnia, somos levados ao livro de *Isaias*, na de “O convidado” o livro de *Jó* e na de “O lodo” para *Habacuc*. São três leituras bíblicas que não usaremos aqui pelo simples fato de que estas leituras não pertencem ao nosso objeto de estudo, o conto e sua relação com a mitologia grega. Muito poderíamos apreender de um estudo do conto levando em consideração esse paratexto, mas o que pretendemos fazer aqui é analisar o conto apenas com seu hipotexto e as relações destes com os textos referidos e aludidos por este.

Considerando a Intertextualidade, abordaremos nesta etapa a alusão, parte, segundo Genette, da Intertextualidade. Ele fala sobre esse tipo de processo textual: “sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (Genette 2010, p. 14). Ao falar de alusão, o autor nos conduz ao terreno não apenas do texto referido em si, mas a toda comunicação intertextual do conto referido aos diversos outros textos que o leitor seja capaz de alcançar. Falamos então aqui não apenas de um texto diretamente, mas diversas fontes que possamos listar a partir da alusão referida. Isso nos será útil para analisarmos logo em seguida o que apreendemos dos contos aqui trabalhados. O que faremos a seguir é analisar como as diferentes alusões textuais contribuirão para a construção do texto de Rubião.

4.1 As personagens de “Petúnia”

Em “Petúnia”, encontramos várias referências mitológicas gregas que já foram aqui listadas no capítulo anterior. Temos Éolo, Titãs, Proteu e Mineides. Em “O convidado” temos Faetonte e Estéropo. “O lodo” nos traz Galateu e Zeus. Cada uma dessas personagens mitológicas foi aqui listada e observamos suas características e seus referenciais nos textos mitológicos (de modo a ligá-los aos mitos gregos). Nesta etapa do trabalho, nos cabe analisar como o texto de Rubião vai dialogar com os textos míticos e em que aspectos esse diálogo irá assemelhá-lo e diferenciá-lo deste texto, assemelhá-lo observando suas características para criar um conto em que a leitura do mito vá de encontro ao texto mitológico e diferenciá-lo expandindo a leitura do conto e do mito para criar um texto terceiro impar a partir de sua influência. O que o texto do contista mineiro nos pede é que para que bem façamos a leitura nós nos comprometamos com o fato de que aquele texto nos levará para muito além daquelas páginas. Samoyault (2008) nos fala sobre o signo em recorte:

A presença de documentos não gráficos ou heterográfico conduz evidentemente o livro para o lado da enciclopédia, de um discurso de saber diretamente referencial, mas não é certo que transforme profundamente o estatuto da ficção na qual esses objetos se inserem. Os espaços que isolam a colagem estão aí para atestá-lo: separam os dois tipos de enunciados e obrigam o leitor a suspender sua leitura e a projetar-se num outro espaço, numa outra modalidade de discurso.
(SAMOYAULT, 2008. p. 106)

E é de modo semelhante que devemos chegar a um texto de Rubião, preparados para pausar nossas leituras e buscar em outros textos respostas para as perguntas que ele nos faz e acabamos por encontrar também mais perguntas que nem sempre serão respondidas pelo texto original ou por nosso autor.

Rubião escolhe no conto narrar a história de uma personagem que terá sua vida marcada por forte presença feminina. O narrador do conto mostra-se uma personagem infantil em suas ações, facilmente manipulado pela mãe, esposa e termina sua vida a servir à memória da mãe e aos cadáveres das próprias filhas. É com essa personagem que temos de encarar no conto e é essa a personagem que Rubião escolhe chamar de Éolo.

O personagem Éolo mostra-se, como já dissemos, infantil e devotado a seus amores o que o leva a seu destino final. Vamos, por partes, apontar cada característica. O autor nos apresenta a personagem como infantil tanto no modo fantasioso, ao enxergar a vida, como quando a mãe o chama por seu nome no diminutivo: “O diminutivo era o bastante para enfurecê-

lo. Saía batendo portas até o quarto.” (RUBIÃO, 184). Também antes de ser apresentado a Cacilda: “Estava Éolo, uma tarde, a soltar bolhas de sabão, quando ouviu sua mãe a berrar” (RUBIÃO, 185). Ambas as narrativas nos mostram a intenção do autor de descrever de modo infantil o comportamento da personagem que permanece sem idade certa no conto. Ele mostra-se devotado a seus amores, esses sempre figuras femininas, em toda a trama. Temporalmente, começando com sua mãe, ele, mesmo contrariado, tenta fazer suas vontades, por exemplo, ao ir para as festas que a mãe faz para tentar casá-lo, quanto ao casamento, mesmo ao aceitar a moça trazida pala mãe deste, ele faz novamente sua vontade e neste momento ocorre uma transferência de sua afeição, da figura da mãe, passa à esposa: “Dominado pela sensualidade que aquele corpo lhe provocava, esqueceu-se da mãe.” (RUBIÃO, 185) Ao terminar esse período dessa forma, o autor nos transmite o quão importante e representativo será Cacilda para essa personagem. Ele, de início, a chama de Petúnia e a ama como Petúnia: “Éolo ignorou a pergunta já convencido de que sempre amara Petúnia, porque na sua frente estava Petúnia” (RUBIÃO, p.185). Este amor por Petúnia, não Cacilda, passará a suas filhas, todas chamadas por ele Petúnia, mas segundo Cacilda não se chamavam dessa forma. Ele ama e se devota a sua esposa, mas logo que a mãe morre, sua devoção passa à memória da mãe na figura do retrato que, noite após noite, exige dele contínuo cuidado, mostrando como a presença da mãe ainda é forte, mesmo em seu leito conjugal. De modo semelhante ocorre após a morte das filhas, que passam a, depois de mortas, depender dele e de seu zelo para suas danças noturnas. Por fim, após a morte de Cacilda, as flores que brotam de seu túmulo o prendem também ao zelo dela, prendendo Éolo eternamente às três gerações femininas.

Caracterizamos a personagem de Éolo para observar aqui sua relação com a personagem do mito grego Éolo. Já falamos anteriormente sobre a dupla possibilidade que esse nome nos dá. Tanto o Éolo responsável pelos ventos pode ser aproximado do Éolo de Rubião quanto o Éolo pai de Sísifo. Por alusão, Rubião nos entrega a uma dupla leitura de sua personagem. Por um lado ele pode ser aproximado de Éolo deus dos ventos, ele vê pássaros que não existiriam, brinca com bolhas de sabão, o que nos remete a domínios dos ventos. Por outro lado, Rubião nos fornece uma ainda mais rica leitura, ao nos aproximá-lo do pai de Sísifo, devido à história deste e em especial a seu fim, também o fim de Éolo.

O conto nos apresenta na personagem nomeada Dona Mineides, uma matriarca, o núcleo de sua família, controladora da vida de seu filho antes e depois de morrer. Ela é a regra e a lei e seus desejos são sempre cumpridos. Ao escolher para ela o nome de Mineides, Rubião acaba por ligá-la, acreditamos, ao mito das filhas de Mínia, já citadas anteriormente. Estas, cultuando Minerva, a razão, esquecem-se de Baco, e desprezam seu culto. As orgias báquicas,

celebrações mais carnais e momento em que a razão deveria ser deixada de lado, lhes parecem erradas e elas, desprezando o culto ao deus, prendem-se ao tear e às histórias noturnas. Para além de comparar Dona Mineides aos morcegos que seria o fim das personagens do mito segundo Ovídio; já que estes, assim como o retrato da mãe, tem como lugar de domínio a noite; temos que destacar o lugar de uma das histórias contadas por elas que se liga, segundo nossa leitura, diretamente ao mito. O romance de seu filho, Éolo, é semelhante diretamente segundo o texto, com o fim da primeira das histórias contadas por uma das filhas de Míneas, a narrativa de Píramo e Tisbe. Não podemos chegar a essa narrativa se não por alusão feita principalmente pela referência a Dona Mineides, que nos leva às narrativas mitológicas de Ovídio. Anteriormente, falamos sobre os trechos da narrativa de Píramo e Tísbe e apenas apontamos as semelhanças com Rubião. Vamos então analisar o trecho citado para uma melhor compreensão de como a alusão feita por Rubião ao mito nos leva a uma nova leitura do conto.

Temos em Petúnia, a narração do fim de Cacilda, assassinada por seu marido, Éolo, e que mantém sua memória eternizada através das flores. Rubião nos traz a seguinte narrativa:

Mesmo contra a sua vontade, não conseguia abandonar o leito sem descobrir o corpo da esposa, muito menos desviar os olhos da flor. Na impossibilidade de livrar-se daquela presença obcecante, procurou a faca com que decepara a flor negra da primeira vez e enterrou-a em Cacilda.

(RUBIÃO, 2010. p. 188)

A flor negra citada no texto nascia a cada noite do ventre de Cacilda e esta flor perturbava. Era uma “flor negra e viscosa” (RUBIÃO, 2010. p. 188) que nascia a cada noite e inervava-o. Primeiramente, ele a arranca com a faca, depois apenas a puxa e por fim termina por assassinar a responsável pela flor, o que produz a cena que mais nos recorda o mito de Píramo e Tisbe. O conto diz:

O sangue ainda escorria da ferida, quando multiplicaram as flores no ventre de Cacilda. Carregou-a nos braços até o quintal. Depois de alguma hesitação quanto à escolha do local onde abriria a cova, optou por um canteiro de couves. Cavou um buraco fundo, jogando nele o corpo. Mal o cobrira com terra, da improvisada sepultura emergiram pétalas viscosas e pretas. Maquinalmente foi arrancando uma a uma.[...] Sobressaltado, viu o aposento atapetado de rosas negras. Urgia destruí-las, senão passariam a outra dependência, chegariam às casas mais próximas, levando consigo a prova do crime.(RUBIÃO, 2010. p. 189)

A partir da narrativa do conto podemos perceber certas semelhanças e diferenças com o mito contado pelas Mineides. Na narrativa de Píramo e Tisbe o que encontramos é um casal apaixonado e um duplo suicídio, não um assassinato como no conto de Rubião. Píramo, como já aqui relatamos, se desespera ao pensar que Tisbe foi morta por um leão e, sentindo-se culpado, tira a própria vida sob uma árvore. Tisbe, encontrando o amado morto, faz o mesmo e roga, antes de morrer, à árvore e a seus pais e aos deuses que, em sinal de luto pelo duplo sacrifício, tornem-se negros os frutos daquela árvore. E os deuses e a natureza concedem isso aos amantes. No texto de Rubião temos um constante contato com a natureza, desde o título em que temos o nome de uma flor, a citação bíblica na figura da epígrafe, onde “espinhos e urtigas” nascem nas casas e “azevinhos” das fortalezas. Rubião inicia seu conto com um cenário de natureza hostil, assim como a narrativa de Isaias.

Em Isaias XXXIV temos a narração da ira de Javé sendo mostrada no cenário, na natureza e nos seus moradores. O que temos é uma narrativa em que o sangue cobre todo o cenário e que nada de bom cresce. Isso é importante para que quando nos debruçarmos sobre o conto, já estejamos preparados para o cenário que nos será apresentado. As Petúnias estão mortas e precisam diariamente serem desenterradas para dançar por alguns minutos antes de voltarem a seu repouso. Dona Mineides continua a atormentar seu filho, necessitando de contínua manutenção, mesmo depois de morte através de seu quadro. Cacilda, mesmo morta, cobre a casa de sangue, através das flores negras que continuam a nascer. E nessas flores negras voltamos ao mito de Píramo e Tisbe. O negro do fruto que para o casal representava o luto por seu sacrifício foi em Rubião o símbolo da culpa de Éolo. Mais uma vez a natureza prossegue se mostrando terrível ao personagem central do conto e o mito grego através da figura de Dona Mineides e as narrativas das filhas de Mínia aparece para reforçar esse caráter devastador da natureza. O sangue, que no texto bíblico cobrirá a terra, cobre metaforicamente a casa de Éolo através das flores escuras e viscosas. As flores escuras nos trazem para o mito de Píramo e Tisbe que cobrem de sangue a árvore enquanto rogam que seu amor não seja esquecido. Entre os textos, três deles, o bíblico citado diretamente na epígrafe e o mito grego apenas aludido através da figura de Dona Mineides, nos carregam para o cenário de desolação criado por Rubião. Entre a mitologia bíblica, do texto da epígrafe de *Isaias*, e a mitologia grega nos encontramos na possibilidade de uma nova leitura do conto de Rubião. Ele não escolhe esses textos levemente e suas escolhas nos trazem para um cenário que torna mais claro o fim da personagem, que desde o início já vinha sendo traçado.

Através do diálogo entre o texto de Rubião e o texto mitológico de Ovídio, percebemos o aspecto desastroso que liga tanto os casais das narrativas noturnas das Mineides,

quanto o casal formado pelo filho e a nora de Dona Mineides. A partir da alusão feita às personagens míticas, as filhas de Míneas, o autor mineiro cria um laço desde a apresentação do casal por Dona Mineides até o fim desses. Murilo Rubião utiliza-se do mito para contar a sua maneira uma narrativa semelhante a Ovídio, e semelhante às feitas pelas Mineides, ele faz com que Dona Mineides tenha em seu poder também uma narrativa de desastre entre amantes, cercada por transformações fantásticas que as assemelham aos mitos de Ovídio. Tudo feito a partir de uma alusão que nos conduz ao texto mitológico.

Este é apenas um ponto a analisar no conto “Petúnia”. O que faremos a seguir é analisar como, a partir do diálogo dos textos de Rubião com os textos da Mitologia grega, o diálogo nos permite entrever possíveis leituras para os contos aqui estudados.

4.2 Convite ao fim

Temos em “O convidado” uma construção textual diferente da de “Petúnia” no que diz respeito ao término das personagens, enquanto em “Petúnia” sabemos no princípio o fim das personagens, “O convidado” nos entrega uma situação sem fim determinado. O que faremos neste tópico é, a partir de referências mitológicas, encontrar indícios de um fim possível a esses textos e a esses personagens.

José Alferes, para chegar ao lugar da misteriosa festa, escolhe ao azar o táxi de um chofer de nome Faetonte. No capítulo segundo, discorreremos como a escolha desse nome nos coloca frente ao mito grego do filho de Apolo e como se dá o desenrolar deste mito na obra clássica *As Metamorfoses*. O que faremos nesta etapa é, observando a personagem Faetonte de Rubião, aproximá-la ao Faetonte do mito grego e, a partir dessa aproximação, sugerir uma leitura para do conto.

Faetonte surge no conto de Rubião como um chofer escolhido aleatoriamente por José Alferes. Este se encontrava vestido para a recepção misteriosa do convite que recebera e precisava ir ao local onde seria realizada a festividade.

Não saberia explicar por que entre vários táxis no estacionamento escolhera exatamente o de Faetonte. Seria pelo uniforme incomum que envergava – uma túnica azul com alamares dourados e a calça vermelha? – Isso pouco - importava. Já se acomodara no banco traseiro do carro.

(RUBIÃO, p. 200)

O taxista Faetonte surge no conto trajando uma vestimenta estranha para José Alferes. Mas como ele mesmo já usa uma roupa incomum, devido a festa à fantasia, torna a

roupa do taxista mais aceitável para a personagem do conto e nos apontaria uma possível ligação entre este táxi e a festa do convite. Entretanto, para nós, já temos um primeiro indício da participação deste mito nas cores das roupas do chofer que nos remetem ao fogo que consome o mítico filho de Apolo. Este é o primeiro, mas não o único indício da ligação dessa personagem com seu homônimo mítico. José Alferes recebera um convite, mas não sabia o lugar em que se daria a festa. Mas, no dia em que esperava que fosse se dar a realização, decide tomar o taxi de Faetonte sem saber para qual local deveria ir, entretanto, misteriosamente, seu taxista sabia.

- Calculo que o nosso destino é o bairro de Stericon, na parte nobre da cidade.
 - Não estou certo, respondeu Alferes -, apenas sei que devo ir a uma recepção, para a qual exigem uma roupa igual a esta.
 - Então é lá mesmo – retrucou o chofer, pondo o veículo em movimento.
- Rodaram durante meia hora, passando por residências ricas de arquitetura requintada ou de mau gosto. Detiveram-se ao deparar um sobrado Mac iluminado e meio escondido por muros altos.
- Tem certeza que é neste lugar, Faetonte? – A ausência de outros automóveis em frente à casa e sua minguada iluminação justificavam seu ceticismo.
- (p. 200)

Já no primeiro momento observamos o conhecimento de Faetonte que supera o do próprio convidado, mas esse conhecimento pode dar-se ao fato de o taxista, como se comprovará mais adiante no conto, já ter levado outros convidados naquela noite. José Alferes encontra-se sem saber para onde ir e confia seu destino nas mãos de Faetonte que o conduz para um sobrado no bairro chamado Stericon, parte nobre da cidade. Lá chegando, iniciam-se os problemas de José Alferes que se vê preso a um lugar desconhecido, refém da chegada de um convidado que lhe parece inexistente e termina por tentar fugir, contrariando as regras impostas na recepção. Ao tentar fugir, ele se volta a Faetonte, tentando conseguir ajuda deste para deixar a festa.

- Cauteloso no pisar, dirigiu-se a um automóvel estacionado nas imediações, por sorte o de Faetonte.
- Depressa, ao hotel
 - Lamento, pediram-me que aguardasse o convidado. Depois dele levarei os membros da Comissão, cabendo ao senhor a última viagem, entendido?
 - Seu hipócrita! Você e essa corja de simuladores sabem que o convidado não virá nunca!
- O chofer ignorou o desabafo do passageiro retrucando delicadamente:
- Tenha paciência, estamos próximos ao acontecimento.
- (p. 204-205)

O acontecimento parece nunca chegar e Faetonte não parece querer ajudar o convidado. Desesperado foge a pé daquele lugar, mesmo assim, após muito tempo de caminhada que termina por deixar José Alferes exausto, esfarrapado e já sem esperança, ocorre

a cena final do conto. Tendo ao fim voltado para o local de início, ele desiste e senta-se sem saber o que fazer. É quando surge Astéropo e o leva, dizendo saber o caminho. Assim se encerra o conto “O convidado”, deixando mais perguntas que respostas as quais proporemos aqui, a partir das referências dadas no texto.

Faetonte, como já dissemos, é uma figura que surge no conto trazendo maus presságios à viagem empreendida por José Alferes. Discorremos no capítulo segundo sobre os aspectos do mito narrados por Ovídio que tornam ambos os condutores, o do mito e o do conto, figuras funestas. Observaremos agora semelhanças e diferenças entre o Faetonte apresentado por Ovídio e o de Murilo Rubião. O Faetonte mítico necessita da ligação com seu pai. Apolo, ou Hélios, entre os romanos, precisa ser considerado quando observarmos seu filho. Faetonte se liga a seu pai e a partir desta ligação podemos melhor caracterizar a personagem. O mito de Faetonte é diretamente ligado ao mito de Apolo e à caracterização desse deus. Junito de Souza Brandão nos fala sobre esta ligação e sobre o desejo de se aproximar do deus que termina por ser a ruína de Faetonte:

O *sol* prodigaliza à terra a fertilidade e a luz, donde, para o herói – filho de uma divindade solar -, fecundar e iluminar o mundo são um desejo natural, mas que não pode ser exaltado. Segundo a dimensão natural de suas qualidades, o filho de Hélios se julga fadado a ser portador da iluminação espiritual. Mas, pelo fato mesmo de ser mortal, ele próprio terá necessidade de receber primeiro a luz, símbolo da verdade. Seu espírito seria, por assim dizer, apenas um espelho da verdade, apto a captar-lhe, quando muito, os raios esparsos, a fim de concentrá-los e refleti-los, isto é, tornar-se fecundo dentro das limitações de seus próprios atributos.
(BRANDÃO, 2010. p. 239)

O problema de Faetonte e que o condenará a seu desastroso fim é o desejo de se igualar a seu pai. Sendo apenas um mortal, ele jamais conseguiria tornar-se igual ao deus. O que lhe cabe é ser, como disse Brandão, um “espelho” do deus, nunca o verdadeiro e por ser apenas a imagem de seu pai ele não pode controlar como ele a carruagem do sol, o que termina por condená-lo a seu terrível fim. A personagem da narrativa de Ovídio encontra-se pela primeira vez com seu pai e o faz prometer realizar seu desejo, não importando qual fosse, o filho de Apolo deseja, para mostrar-se verdadeiramente filho do deus, realizar uma função que cabia ao deus, que é pilotar o carro do sol. Mas ele não pode fazê-lo. Mesmo sendo parte divino ele ainda é parte mortal, por isso está acima de suas capacidades pilotar o carro de seu pai. É realmente esse desejo que o destrói e é exatamente por querer assumir uma função que não é sua, exceder seu *metron*, palavra grega para a justa medida que é o que cabe a cada um, deus e mortal, que teremos a triste narrativa de Faetonte.

Com o desejo de igualar-se ao pai vem também a *hybris* de Faetonte. *Hybris* é a palavra grega para desmedida, excesso, é a característica que vemos responsável pelos males das personagens das tragédias gregas, por exemplo. Sobre a *hybris*, nesta narrativa, Junito de Souza Brandão nos fala: “O mito de Faetonte talvez possa servir de padrão significativo para as terríveis conseqüências da *hybris* descontrolada, da suprema *démeseure*, da perigosa ultrapassagem do *métron*” (BRANDÃO, 2010. p 237). É por desejar assumir o papel de um deus, mesmo esse deus sendo seu pai, que Faetonte termina em *hybris*, ele não compreende por mais avisos que sejam dados por Apolo, que não cabe a ele a função daquele deus, seu lugar não era o mesmo de Apolo e ele, em sua impetuosidade juvenil, termina por desejar algo que não lhe cabe, morrendo ao fim da narrativa.

Por fim, podemos observar nele também a característica da culpa que cerca a personagem ao perceber suas limitações e o poder excessivo que tinha em mãos. Esta culpa não castigará apenas a personagem do mito, mas também as pessoas que morrerão quando o carro do sol destruir tudo em sua passagem. Sobre a parte final da narrativa de Ovídio Brandão escreve:

No mito do filho de Hélio, cujo tema, consoante seu sentido oculto, é a elaboração vaidosa, que transforma a verdade em erro, o culpado não é o único a ser punido. A chama devoradora se espalha e atinge todos os mortais. Esse simbolismo realça um aspecto capital da perversão do espírito. O fogo destruidor traduz o castigo que é inevitavelmente inerente à corrupção vaidosa da verdade, ao delito culposo. O que na realidade se difunde é a culpa; (BRANDÃO, 2010. p. 241)

A vaidade de Faetonte termina por castigar a ele e a todos os demais mortais; o que resta ao fim é a culpa que como a chama se espalha por todos os mortais e termina por puni-los com a morte.

Caracterizamos o Faetonte do mito como um mortal que deseja se igualar a seu pai, um deus, um *hybriste*, alguém que comete uma *hybris*, que ultrapassa o *métron* e que será castigado por sua culpa. Todas essas características cercam o Faetonte mítico e muito diferem da personagem criada por Rubião, mais contido e a serviço de alguém que não se revê-la na história.

As decisões de Rubião ao criar seu Faetonte para o conto nos entregam ao mesmo tempo uma personagem ligada ao erro, à desmedida, mas também alguém que já passou por tudo isso e aprendeu com seus erros. Ao aludir a Faetonte, Rubião cria uma personagem diferente do Faetonte mítico, acreditamos que seria algo como um Faetonte após o mito, mais humano e, principalmente, ligado à morte.

Murilo Rubião nos entrega um Faetonte ligado ao Hades, ao pós-vida, desde o primeiro momento em que a personagem aparece. Ele surge da noite, domínio não de Apolo, o sol. E passa todo o conto sob domínio noturno. Suas atitudes são mais sóbrias e comedidas. Ele tem, assim como o pai, um saber a mais. Esta sabedoria liga-o a Apolo, deus que ensina a profecia a Hermes. Faetonte tem o saber no conto “O Convidado”. Ele sabe sobre o verdadeiro convidado, sobre como se dará o encerramento do evento que a personagem central, José Alferes, ignora completamente. Por fim, ele é o único chofer, aparentemente, que pode levar José Alferes da recepção. Sua função se assemelha muito mais a Caronte do que a Apolo neste conto. Ele é um chofer sem o ímpeto da juventude do Faetonte mítico nem seus desejos de grandeza. Ele age apenas como um condutor e, mesmo sabendo mais que o convidado, não o revela, não se comove com sua situação. Ele tem uma tarefa e a cumpre, simplesmente. Ele é o condutor que leva José Alferes ao desconhecido.

O conto será enriquecido pelas escolhas tomadas por Rubião ao escrever o seu Faetonte, teremos uma condução desastrosa que pode ser entendida como o fim da linha para o convidado. Rubião escolhe aludir a este mito e sua escolha nos coloca frente a uma figura bem diferente da do mito, mas que sempre guardará em si as características que o levam a seu fim. O mito é também enriquecido por uma visão de um Faetonte após o desastre que o leva à morte. Temos um Faetonte sombrio, ligado ao Hades, seu lugar de repouso, um condutor de almas, função ligada à morte, como tal extremamente oposta a Apolo e, por isso, próxima por oposição a ele. O mito é revisado por Rubião que propõe um personagem diferente, mais sóbrio e sábio que o Faetonte mítico, mesmo que mais sério e experiente. Teríamos então uma atualização do mito que nos propõe também uma possível “continuação” para a história graga, a construção de um Faetonte que assume uma função no mundo dos mortos e, por isso, terminando por ser um condutor para este e também para o convidado. O texto de Rubião nos sugere uma nova leitura para o mito e cria, em sua mitologia, entrelaçamentos com a mitologia grega, além de uma expansão da leitura do conto muriliano e do mito grego.

4.3 Entre o excesso e o castigo

Temos em “O Lodo” um conto que se utiliza da alusão a personagens míticas gregas para sugerir a história de um homem que, devido às faltas em seu passado, comprometerá sua saúde e seu futuro, terminando por convalescer em uma cama, sendo assistido por pessoas que abomina, entre elas o analista que insiste em dizer que seu mal está ligado a seu interior, pois dentro dele teria um “imenso lodaçal” (RUBIÃO, 2010. p. 67). O que seria esse lodo permanece

um mistério por todo o conto, mas os sonhos e falas das diversas personagens durante o conto nos fornecem pistas para desvendar esse mistério.

O que pretendemos fazer nesta etapa é observar como os mitos gregos aludidos neste conto corroboram uma possível leitura do que seria o lodaçal que habitaria a personagem e o que teria levado ao seu fim, quais as motivações e justificativas das personagens que terminam por selar o destino de Galateu.

Samoyault ao falar sobre a intertextualidade com os mitos dá uma interessante contribuição a nossa análise, ela nos fala que

Nem estudo de influência nem simples identificação do hipotexto, a análise do mito pode tornar-se estudo intertextual completo na medida em que o interesse consista em situar circulações de sentido, transportes de temas e de figuras. Não basta à atualização adaptar uma história a um novo contexto, ela se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente.
(SAMOYAULT, 2008. p. 118)

É desta forma também que encontraremos o texto de Rubião. Ele irá representar para o mito uma nova gama de significados e uma nova página em sua história. Quando falarmos a seguir do significado do conto, considerando o mito, não podemos deixar de observar o que significa para o mito ter-se re-escrito no conto moderno brasileiro.

Inicialmente, observamos, no capítulo anterior, as aproximações possíveis entre a personagem de Galateu e da deusa grega Afrodite, ou Vênus entre os romanos. Discorremos sobre os poderes da deusa sobre os mortais, usando como exemplo o caso de Helena e a ligação da deusa com Galatea, estátua transformada em mulher para Pigmalião devido a suas preces à deusa do amor. Mas, diferente de Pigmalião, um homem prudente na sua devoção à Afrodite, Galateu tem em si a marca da imprudência. Citamos também no capítulo anterior os excessos em Afrodite cometidos pela personagem que teria mesmo, segundo nossa leitura, cometido incesto com sua irmã, o que geraria Zeus, filho de ambos.

Se temos em Pigmalião um bom devoto da deusa do amor, temos em Galateu um *hybriste*, um homem que teria excedido o que lhe é devido, seu *metron*, e cometeria excessos em Afrodite. Lendo o conto de Rubião pelos mitos gregos nos é possível apontar os excessos responsáveis pela destruição de Galateu, mas podemos fazer essa leitura apenas devido às escolhas de Rubião ao construir esse mito. Ao fazer alusão a Galatea, através do nome Galateu, o autor mineiro nos põe diante de uma tradição que reconhece em Galatea uma ligação direta entre devoção e recompensa da deusa grega. Pigmalião foi prudente em sua prece e, como recompensa, recebe seu mais caro desejo atendido, a amada estátua se torna em mulher e Pigmalião pode então amá-la como tal. A tradição conta no trecho das *Metamorfoses* uma bela

estória de devoção em que o lugar do homem em relação à divindade é respeitado e recompensado por isso. Já Rubião escolhe reler esse mito e mostrar o excesso em Afrodite de outro homem, Galateu, que longe de respeitar seu lugar de mortal e os limites que este lugar impõe, se excede ao colocar os desejos da carne sempre em primeiro lugar. Primeiro, vemos isso quando, no princípio do conto, ele fala ao doutor Pink que poderia dar um destino melhor ao dinheiro das consultas, mulher. Depois ao mostrar-se interessado na voz que liga para ele do escritório do doutor Pink apenas por ser uma bela voz feminina, também ao relatar que não poderia ir ao encontro da esposa de seu chefe, deixando entendido que se envolvia intimamente com ela para conseguir vantagens no trabalho. Por fim o possível incesto que teria havido entre ele e sua irmã. As escolhas feitas por Rubião para descrever essa personagem estão sempre ligadas ao erotismo ou a uma ira voltada a qualquer um que tente mexer nas suas relações íntimas, como é o caso de doutor Pink e de sua irmã Epsila. Para Galateu, o encontro com o doutor Pink leva a sonhos que o recordam de sua irmã e lhe parecem terríveis. Ele foge aos encontros com o médico “receoso que o médico pressentisse a verdade toda” (RUBIÃO, 2010. p. 69) e prossegue na fuga até não ser mais capaz de mover-se, que é quando o médico vai a sua casa e temos a cena final, sem saber o que teria acontecido a Galateu e que era segredo ele escondia do médico e de todos. Como mortal, é esperado que ele tenha uma atitude moderada com relação a todas as suas paixões, entre elas as ligadas a seus desejos carnis, mas não nos parece Galateu uma personagem que tenha esses desejos sob controle. O *metron* é algo importante a ser buscado e no caso deste conto não vemos a busca pelo *metron* na personagem central que persiste no erro e na tentativa de fugir de seu passado.

Observamos em Galateu um excesso de Afrodite que gera um castigo mais adiante devido ao excesso que foge ao *metron* e gera a *hybris* dessa personagem. Pigmalião surge como o exemplo a seguir no culto à deusa. Sua prudência o premia com seu desejo mais profundo sendo realizado. O inverso completo a ele surge com Hipólito que por desprezar a deusa Afrodite, termina sendo castigado por ela. O mito de Hipólito é belamente contado em Eurípedes que narra a tragédia da *hybris* do jovem que por muito adorar a deusa Ártemis, despreza Afrodite. A deusa então, no prólogo da tragédia grega, nos conta o que fará a tal jovem:

O filho de Teseu, nascido da Amazona e criado pelo casto Piteu, Hipólito, é o único que, entre os cidadãos desta terra de Tessena, diz ser eu a pior das deusas – desdenha as delícias do amor e afasta as legítimas uniões.

Venera a Ártemis, irmã de Febo e filha de Zeus, como a maior entre as deusas.

Tendo-a sempre por companheira, convívio incomum por um mortal alcançado, pelos bosques verdejantes, com seus cães rapidíssimos, extermina os animais ferozes de toda a terra.

Não invejo isto. Porque o faria? Mas, hoje ainda, às faltas contra mim cometidas, punirei Hipólito. O meu plano fiz progredir desde há muito; necessito agora de pouco esforço.

(EURÍPIDES, 1997p. 21-22, vv.8-22)

Hipólito comete a grande ofensa de amar demasiadamente uma deusa e desprezar seu oposto, ele ama a casta Ártemis e despreza a lasciva Afrodite e as mulheres em geral. Ele será então castigado com o amor de sua madrasta, que acabará por levá-lo à difamação e à morte. Hipólito errou por desprezar completamente Afrodite, Galateu errou por se entregar totalmente a ela. Pigmaleão está novamente no meio, no *metro*, ele sabe a justa medida e acerta por isso. Ele sabe o que lhe cabe e é recompensado com mais do que esperava. Rubião cria em Galateu uma personagem cheia de Afrodite, mas ainda humana e com falhas. Ele revisa o mito o refaz construindo um Galateu que apenas poderia ser castigado através de suas culpas, e essas culpas só seriam visíveis se, através de um analista, como é o caso de doutor Pink, que será quem terá poder, através dos segredos que ele esconde e que não deseja que ninguém conheça. Esse segredo pode ter sido escondido até mesmo de si próprio, enterrado em seu subconsciente.

Neste ponto, acreditamos que o segredo seja ligado a um suposto incesto que ele teria cometido com sua irmã Epsila e que o atormentaria primeiro em sonhos, depois de modo físico através da ferida sangrenta que sai de seu peito após um sonho em que o analista e sua irmã buscam desvendar o segredo que ele busca esconder. Por fim, também consideramos como uma forma física de confirmar esse segredo a aparição do filho de Epsila e, possivelmente, seu, Zeus.

A escolha de Rubião para a nomeação do filho de Epsila é bem inusitada, tendo em vista que fisicamente este jovem em nada se assemelha ao deus grego dos raios e trovões, senhor dos deuses. Na primeira aparição da personagem, temos uma visão de Galateu do jovem: “Na soleira da porta estavam a irmã e um menino com a aparência de retardado mental.” (RUBIÃO, 2010. p. 72). Sua primeira visão do garoto o inferioriza e não nos diz muito sobre ele. Até aí não temos muitas informações e nem o nome dele nos é dado. Só teremos mais o que analisar mais à frente quando teremos o primeiro diálogo entre as personagens:

Ao acordar viu o debiloide sentado na beirada da cama:

- Eu, Zeus – e apontava o polegar para o seu próprio rosto.

Tinha urgência de ver-me livre dele. Sua cara de idiota e a maneira de expressar-se causavam-lhe mal-estar.

- Fale com a empregada para vir aqui

- Pai, a mãe mandou ela embora.

- Quem disse que sou seu pai? – Além da repugnância que lhe provocavam os esgares do pequeno mentecapto, ficara desconcertado com a revelação:

(RUBIÃO, 2010. p. 72-73)

A apresentação do garoto confirma para Galateu que esse devia ser algum retardo mental. Por outro lado, ele fica enfurecido quando este diz a ele ser seu filho. Ele mostrava-se enojado com a simples presença dele e a visão do garoto permanece para ele causando mal-estar. Mas, em nenhum momento ele nega ser pai do garoto, ele apenas pergunta quem teria dito aquilo ao jovem. Por fim há a opção do autor mineiro ao escolher a palavra “revelação” para o que tinha sido dito. Tudo isso nos leva a crer que o dito segredo de Galateu teria ligação com esta revelação, e que este seria a que houvera um incesto entre os irmãos e o fruto deste incesto, a prova deste ato, seria o próprio Zeus.

O último diálogo entre Galateu e Zeus se dá rapidamente após a tentativa de fuga derradeira deste. Ao se aproximar da porta ele encontra-se com Zeus mais uma vez que lhe nega passagem:

Começava a recuperar-se quando acenderam a luz. Trêmulo, a visão turvada pela luminosidade, encolheu-se. Acomodada a vista à claridade, viu Zeus que, de cima de um tamborete, apertava o interruptor. Sorria. Um sorriso torto:
- As chaves. A mãe escondeu.
(RUBIÃO, 2010. p. 74)

Zeus continua a mostrar-se ante a personagem como uma lembrança constante e parece debochar de sua condição e de seu sofrimento ou que ao menos não compreende o que está acontecendo. Mas o que sempre observamos é a contradição entre o nome escolhido para o garoto e o mito a que este se refere.

Se por um lado temos um garoto com retardo, que parece pouco compreender o que acontece e que depende sempre da presença da mãe como características que nos afastam da referência divina, por outro a alusão ao mito de Zeus nos traz a ele em sua origem e em sua relação com seu pai. Já aqui observamos através da *Teogonia* que o mito do nascimento de Zeus o inscreve em uma lista de nascimentos de filhos que terminaram por encerrar o governo de seus pais, estabelecendo-se como novo governante. Foi assim com Cronos e Céu, Foi assim com Zeus e Cronos e seria da mesma forma com Zeus e o filho que geraria Astúcia, a mãe de Atena. Mas Zeus, avisado por sua mãe, teria absorvido Astúcia e por isso teria toda a astúcia para não permitir-se ser subjugado em seu poder. Ao aludir a Zeus, Rubião o circunscreve em um patamar de filhos que tem por missão tirar o poder de seus pais. E é isso que indiretamente faz o Zeus do contista. A chegada e presença de Zeus significaria a culpa de Galateu. A culpa seria o lodaçal que a personagem carregaria em seu interior e que seria o segredo que ele esconde e tenta evitar que seja descoberto por doutor Pink, segredo este que seria o incesto que ele teria cometido e que o atormentava constantemente em sonho, através do ferimento que não poderia ser curado, apenas amenizada a dor, e que com a chegada de Epsila e Zeus estaria

constantemente a sua frente, restando apenas ao médico e a Epsila, assim como em sonho, dissecar a ferida sangrenta e descobrir o que mais temia ser descoberto que estaria sendo escondido por Galateu.

Considerando os mitos que cercar Zeus, o deus grego, é pertinente analisar o que se refere à luta contra Tifão para observarmos que, em alguns aspectos, também podemos entender um pouco mais das escolhas do autor para sua personagem ter esse nome. Antes de se instalar como o rei dos deuses gregos, Zeus luta contra seu mais forte adversário, Tifão. Hesíodo trata deste mito na sua *Teogonia* brevemente se referindo a Tifão como a mistura entre um homem e um monstro:

Mas depois eu Zeus expulsou os Titãs do céu,
pariu Tifeu, o filho mais novo, a portentosa Terra
em amor por Tartaro através da dourada Afrodite:
dele, os braços façanhas seguram sobre a energia,
e são incansáveis os pés do deus brutal; de seus ombros
havia cem cabeças de cobra, brutal serpente,
movendo escuras línguas; de sus olhos,
nas cabeças prodigiosas, fogo sob as celhas luzia,
e de toda cabeça fogo queimava ao fixar o olhar.
(HESÍODO, 2013. p. 89 vss. 820-828)

Essa figura monstruosa descrita por Hesíodo será responsável por uma derrota de Zeus em batalha. Ele subjuga o deus o ferindo com uma foice de sílex com a qual termina por cortar os tendões de Zeus e prendê-lo numa gruta na Cilícia. Este episódio que nos é relevante quando tratamos da personagem Zeus do conto de Rubião. Segundo Junito de Souza Brandão, 2010, este fato é de grande importância para os mitos de origem de Zeus. A caverna Corícia, na Cilícia, onde este ficou preso representaria o renascimento do deus e um mito de iniciação. E, mais especificamente a mutilação sofrida pelo deus figura como mutilação ritual. Neste ponto ele separa a mutilação social da mutilação ritual, sendo que esta representa uma incapacitação do homem já que não poderia trabalhar para se sustentar, enquanto a mutilação ritual assume um aspecto bem diferente, diz Brandão:

O sentido ritual da mutilação é bem outro. Para se penetrar nesse símbolo é bom lembrar que a ordem da "cidade" é *par*: o homem se põe de pé, apoiando-se em suas *duas pernas*, trabalha com seus *dois braços*, olha a realidade com seus *dois olhos*. Ao contrário da ordem humana ou *diurna*, que é par, a ordem oculta, *noturna*, transcendental é UM, é ímpar. O disforme e o mutilado têm em comum o fato de estarem à margem da sociedade humana ou *diurna*, uma vez que neles a paridade foi prejudicada. *Numero deus impari gaudet*, o número ímpar agrada ao deus, diz o provérbio, mas *an odd number* significa também em inglês um "tipo estranho, um tipo incomum", e a expressão francesa *il a commis un impair* significa que alguém "cometeu uma inconveniência", "fez asneira", transgredindo, por leve que seja, a ordem humana. O criminoso "comete uma terrível inconveniência", transgredindo gravemente a ordem social; o herói se "singulariza perigosamente". Ambos realçam o sagrado e só se distinguem pela orientação vetorial do herói: *sagrado-esquerdo* e *sagrado-direito*. O vidente, como Tirésias, é *cego*; o gênio da eloquência é *gago*. . . a

mutilação tem pois dois lados, revestindo-se também da *complexio oppositorum*, possuindo, assim, valor iniciático e contra-iniciático.

(BRANDÃO, 2010, p. 357)

A mutilação ritual, diferente de incapacitar, representa, segundo o estudo do autor, uma abertura para uma virtude. Assim como Tirésias, o grande adivinho da antiguidade clássica grega, é cego, de modo semelhante Zeus estaria incapacitado para a sociedade mas ritualisticamente seria símbolo de sua ascensão a rei dos deuses: “A mutilação de Zeus é partícipe do "sagrado-direito": visa em última análise, a prepará-lo para ser Um, para ser o rei, para ser ímpar, para ser o soberano, para ser o senhor.” (BRANDÃO, 2010. p. 358).

De maneira semelhante colocamos aqui a escolha de Rubião por um Zeus que aparenta ser menos inteligente que as outras personagens. Sua escolha estaria ligada à mutilação sofrida por Zeus, o deus grego, antes de tornar-se soberano dos deuses. Zeus, personagem de Rubião, é mentalmente desfavorecido por ser ímpar, ele vem para aniquilar o poder de seu pai e trazer um grande conhecimento a Galateu. Ele tem em si esse conhecimento, ele representa-o, daí um dos motivos para a escolha do autor. Se para a sociedade ele é visto como desfavorecido, em uma análise mais profunda ele é a fonte de grande conhecimento para se descobrir o segredo que tanto Galateu deseja, mesmo eu inconscientemente, ocultar, o incesto cometido por ele e sua irmã e o fruto deste ato.

O conto “O lodo” tem sua narrativa independente de um texto externo, por ser uma obra completa em si mesmo, mas ao buscarmos as referências e nos atentarmos às alusões feitas, ganhamos material para possíveis leituras, o que torna o conto mais rico devido às escolhas feitas pelo autor. Mas não apenas o conto ganha através dessas escolhas. O mito também é revisto e complementado ao ser usado como referência e termina por conseguir ser revisto por nossa cultura que o conhece ou reconhece a partir do conto de Rubião podendo integrá-lo numa tradição moderna. Pode ainda ser relido em suas semelhanças e diferenças com o “original” o que nos acrescenta não apenas para o conto como ainda nos ajuda a repensar o mito grego em suas complexidades mostrando que os mitos podem ser lidos em várias vertentes e que os personagens destes, deuses, heróis e mortais traduzem em suas complexidades as complexidades humanas.

4.4 O homem e a liberdade

Não poderíamos terminar essa análise sem tratar de um aspecto fundamental no conto de Murilo Rubião que é a discussão feita pelo autor, em sua obra, de aspectos da vida

moderna e como o homem reage a estes. Entendemos que, por mais que estejamos focando na influência da mitologia grega nesses contos, não podemos terminá-lo sem ressaltar os pontos que a leitura de sua obra vem levantar sobre o lugar do homem, na sociedade moderna em que ele estava inserido no momento da construção dos contos murilianos, e que ainda são pertinentes para pensar no homem e seu lugar no mundo nos dias atuais.

As questões que cercam a interpretação da obra de Rubião se inscrevem em um contexto de discussão do momento histórico em que elas se enquadram. Desse modo, ao abordar a repetição na vida de Éolo, mais do que apenas aludir ao mito grego, o autor também abre lugar para a revisão da ideia de destino e do sentido da liberdade para o homem moderno. Abordamos este assunto sobre dois pontos de vista. No primeiro, observamos a discussão que Rubião levanta à cerca da liberdade de suas personagens e do destino em seu conto, no segundo, sua análise a partir da abordagem dos mitos escolhidos para discutir ainda seu lugar no destino e a liberdade do homem antigo no mito grego, que pode ser também revisto no homem moderno.

Em “Petunia”, temos um conto cíclico que, como já discutimos, termina por nos levar a uma construção circular. Éolo está fadado a repetir eternamente a rotina de deflorar os vestígios do sangue de sua esposa, desenterrar as Petúnias, vê-las dançar e enterrá-las novamente, noite após noite. Mas, antes mesmo de tomar a decisão de matar a esposa, ele já havia iniciado o ciclo de, durante o sono de sua esposa, desenterrar e voltar a enterrar as filhas. E, antes disso, de refazer a maquiagem do quadro da mãe a cada noite. A partir da morte da mãe, ele passa a engajar-se em rotinas circulares e, antes disso, tudo o que ele fazia era por ordem de sua mãe. Temos Éolo em três momentos, então: no primeiro, ao princípio do conto, ele apenas seguia as ordens que lhe eram dadas por Dona Mineides; no segundo, após a morte da mãe, ele continua a seguir as ordens dela ao permitir que seu quadro permaneça no quarto do casal, mas agora decide refazer a maquiagem da mãe, como uma tentativa vã de mantê-la ainda presente em sua vida; no terceiro, ele decide desenterrar e enterrar as filhas, agora mortas, para vê-las dançar durante a noite; e, por fim, no quarto momento, Éolo escolhe matar a esposa, terminando por arrancar as flores nascidas de seu sangue dia e noite, terminando por fechar sua vida e seus dias eternamente. Éolo sempre parece regido em suas ações por ordens de outros e, quando decide por fazer algo, termina preso em uma rotina da qual não consegue sair e parece nem desejar fazê-lo. Éolo não conhece a liberdade. Ele sempre foi regido, primeiro por sua mãe, depois por sua esposa e, finalmente, ele coloca-se em uma situação em que não pode tomar suas próprias decisões, apenas seguir uma rotina eterna. Através da situação de Éolo, ao refletir o mito de Sísifo, Rubião discute sobre a liberdade do homem moderno e a escolha que muitos fazem de não exercer a função de tomada de decisão em sua própria vida. Em *Modernidade*

Líquida, Zygmunt Bauman, ao discorrer sobre o que cerca a vida do homem moderno, aponta as escolhas que este faz sobre a liberdade. Ele discute, a partir de diversos discursos filosóficos e literários, sobre a liberdade e se pergunta:

A liberdade é uma benção ou uma maldição? Uma maldição disfarçada de benção, ou uma benção temida como maldição? Tais pensamentos assombavam os pensadores durante a maior parte da era moderna que punham a “libertação” no topo da agenda da reforma política e a liberdade no alto da lista de valores
(BAUMAN, 2001. p. 28)

Este tópico constantemente revisto em nossos tempos nos leva a pensar no homem em sua condição de escolha. Se a liberdade pode ser uma maldição, então o homem deveria poder escolher tê-la ou passa-la a outro para que este tome as decisões por si. É isso que faz Éolo ao passar as decisões para sua mãe e esposa. Ele escolhe não ter que sofrer com os males que podem advir de suas escolhas e decide não fazê-las. O que nos restas como leitores é questionar se ele estaria certo ou errado em fazê-lo. Aliás, podemos culpa-lo por sua decisão? Podemos julgar alguém que tome essa decisão?

Bauman (2001) continua sua reflexão sobre liberdade levantando exatamente essa questão. Qual nossa posição perante essa escolha de liberdade? Ele discute com relação aos que escolhem a primeira resposta, aos que decidem por ceder a sua liberdade e suas escolhas a outro,

Respostas do primeiro tipo inspiram, intermitentemente, compaixão pelo “povo” desorientado, enganado e levado a desistir de sua chance de liberdade, ou desprezo e ultraje contra a “massa” que não quer assumir os riscos e responsabilidades que acompanham a autonomia e a autoafirmação genuína.
(BAUMAN, 2001. p. 28-29)

Se decidimos por ter pena ou desprezo por essas pessoas é escolha nossa, mas o que o conto de Rubião faz é nos mostrar o ponto de vista de um homem que escolhe ceder sua liberdade e, talvez por isso, termine envolto em uma interminável rotina que o aprisiona e tenta dar sentido a sua vida, como por termina por ser sua prisão.

Éolo nos faz refletir sobre a liberdade e suas escolhas acerca dessa, mas também nos traz uma reflexão sobre a liberdade que existe no mito. Em um mundo que se acreditava que tudo era decidido pelo tear de três deusas, as parcas, também nos vemos diante de um povo que escolhe ceder a essa responsabilidade. O destino é posto a cargo de outro, considerado melhor e mais sábio, o que tira das costas dos mortais essa responsabilidade. Mas, se no mundo antigo já faziam-se reflexões sobre o lugar da liberdade na sociedade, como vemos por exemplo em tragédias gregas como *Édipo Rei*, também os gregos já consideravam seu lugar como

homem perante suas escolhas e sua liberdade. Édipo não pode fugir de seu destino e suas decisões, que ele fazia pensando estar fugindo do que o oráculo tinha designado como seu futuro, terminam por levá-lo a este. Seria, então, o homem moderno tão diferente deste homem da antiguidade clássica, do mito e, mais tarde, do século IV a.C.? Ele tem ao fim as mesmas dúvidas e toma as mesmas decisões, escolhe entregar a decisão para que outro a tome e vive segundo as consequências dessa escolha.

Rubião constrói, nesse conto, um homem que muito se assemelha ao grego clássico dos mitos mas que é ainda o homem moderno, com suas fraquezas e suas escolhas. Ele traz então, ao discutir o mito e o conto, a discussão tão antiga, porém sempre atual da liberdade e aponta em seu Éolo uma resposta para essa questão. Mas não é apenas em “Petúnia” que ele traça essa discussão.

Temos em “O lodo” a mesma questão sendo posta em voga. A liberdade de Galateu é também discutida. Este, diferente de Éolo, luta para ter de volta essa liberdade, mas esta lhe é tirada por sua irmã, seu sobrinho e, em última instância, doutor Pink. Galateu tenta de todas as formas fugir para reavê-la, mas não consegue terminando cada vez mais enclausurado.

Entretanto, esta não é a única forma que o contista escolhe para discutir a liberdade no conto, temos também a liberdade do conhecimento. Galateu, antes de estar preso por sua irmã, encontra-se preso em si mesmo por negar-se a revelar, até para ele, o segredo que torna seu inconsciente, nas palavras do doutor Pink, um lodaçal. Esta verdade poderia libertá-lo, mas é tão terrível que este prefere ignorá-la o que só piora seu estado, terminando por incapacita-lo. Bauman (2001) discute a ideia de liberdade não apenas em seu aspecto positivo, mas também em seu lado negativo, ele diz: “Respostas da segunda espécie sugerem que o tipo de liberdade louvada pelos libertários não é, ao contrário do que eles dizem, uma garantia de felicidade. Vai trazer mais tristeza que alegria.” (BAUMAN, 2001. p. 29). É o caso da liberdade de Galateu. Se este escolher se libertar desse segredo, e com isso de seus três carcereiros, ele não estará frente a uma alegria, ao contrário, ele se verá com uma terrível tristeza que a verdade trará. Galateu escolhe fugir, de sua irmã e também da verdade que seu subconsciente esconde. Ele nos coloca frente a uma segunda ideia de liberdade, que é o desejo de consegui-la, mas o medo de ter à frente o que esta liberdade pode acarretar.

Temos, finalmente em “O convidado”, José Alferes, que busca desesperadamente por sua liberdade, mas não percebe que não pode mais tê-la. Ele procura seu condutor para levá-lo livre, tenta libertar-se sozinho e, por fim, confia em Astélope. Mas, parece não entender que no mundo que está, a regra é que não pode fugir, não se pode fugir da festa como não se pode fugir de seu fim.

A liberdade e todas as questões que a cercam continuam a serem atuais para nós. A sociedade impõem limites na nossa liberdade como vemos em Bauman:

A coerção social e, nessa filosofia, a força emancipadora e a única esperança de liberdade a que um humano pode razoavelmente aspirar. (...) Não só não há contradição entre dependência e libertação: não há outro caminho para buscar a libertação senão “submeter-se à sociedade” e seguir suas normas. A liberdade não pode ser ganha contra a sociedade. (BAUMAN, 2001. p. 30)

José Alferes deve submeter-se à sociedade em que está inserido naquela festa dobrando-se à sua vontade e nisso está sua liberdade, em depender desta sociedade pois dela não se pode ganhar. Ele deve seguir suas regras e só aí terá liberdade, mas, o que ele considera liberdade pode não ser o mesmo que a sociedade considera como tal. Deveria então ele apenas se submeter e esperar que esta sociedade saiba melhor do que ele o que ele deve fazer? Bauman continua sobre a liberdade através da sociedade dizendo que

graças à monotonia e à regularidade de modos de conduta recomendados, para os quais foram treinados e a que podem ser obrigados, os homens sabem como proceder na maior parte do tempo e raramente se encontram em situações sem sinalização, aquelas situações em que as decisões devem ser tomadas com a própria responsabilidade sem o conhecimento tranquilizante de suas consequências, fazendo com que cada movimento seja impregnado de riscos difíceis de calcular. (BAUMAN, 2001. p. 31)

O homem insere-se em sociedade de tal maneira a não precisar tomar todas as decisões difíceis. Ele pode deixar a maior parte delas a cargo da sociedade e, desta maneira, viver no chamado cotidiano. Esta é uma escolha que pode ser feita e é a que José Alferes não deseja fazer. Ele luta desesperadamente contra esta sociedade e termina machucado, esfarrapado e frustrado voltando à sociedade que ele tanto tenta fugir. Com este conto Rubião vai refletir sobre esta terceira forma de liberdade, a que não pode ser evitada mesmo que muito combativa. O homem pode tentar fugir, mas certas escolhas não cabem a ele e, se é o caso de ser da morte que José Alferes está fugindo, sabemos que não há escapatória e liberdade para este caso. Basta ao homem conformar-se e deixar-se conduzir, pelo menos até os dias atuais.

Vemos nestes três contos a liberdade humana sendo posta em questão. Pode o homem moderno ser livre? O autor nos coloca frente a três propostas diferentes que terminam por ser falhas sempre. O homem de Rubião parece ser sempre preso por amarras que está além dele o motivo e a forma de romper. Talvez, por tratar de contos tão ligados ao homem mitológico temos esta situação. Daí poderíamos indagar: pode o homem mítico desfrutar de liberdade? Um homem tão ligado ao destino eu coloca-o nas mãos de três deusas cegas para julgá-lo. No fim das contas, o homem moderno ou o mitológico são os mesmos, com os mesmo

questionamentos e as mesmas preocupações e que só busca uma forma de viver a vida sendo tomando as rédeas de seu destino ou deixando para outro esta missão. Resta a nós apenas perguntas: o que o homem pode fazer se, por mais que lute, de certas coisas não se pode fugir? Deve-se conformar com a falta de liberdade e procurar viver mesmo com esta limitação? Buscar desesperadamente sem nunca se conformar com este fim? Rubião não dá respostas em seus contos, apenas levanta questões que são tão eternas como a existência da humanidade e que eram atuais para os gregos que criaram os mitos assim como para o homem de meados do século XX e ainda para nós no século XXI.

5 CONCLUSÃO

Ao término deste trabalho chegamos a conclusões esperadas por nós e listadas em nossas hipóteses em um primeiro momento, mas também terminamos por encontrar gratas surpresas ao fim de nossos estudos.

Em primeiro lugar, iniciamos este trabalho com a percepção de que nosso autor se utilizava de certos mitos para criar seus contos. Os mitos que encontramos foram sim o ponto de partida de nossa investigação, mas durante nossas leituras percebemos que Rubião foi mais sutil ao pensar no uso da mitologia do que as referências óbvias mostravam. Ele utiliza um Éolo, mas este não é apenas o deus dos ventos. Seu Faetonte não significa apenas o que esperamos, o uso de Mineides para o nome da personagem de “Petúnia” não é apenas uma referência às filhas de Mínia. Nada do que ele usa é em vão e tudo tem mais de um significado obvio em seus trabalhos. Não percebemos isso num primeiro momento, mas saímos deste trabalho mais alertas ao fato.

Os mitos utilizados modificam os contos, transformam histórias enigmáticas dando significados diferentes dos vistos em primeiro lugar. Isso nós prevemos, só não esperávamos o tanto que pequenas referências, sutis escolhas, fossem modificar nossa percepção da obra deste autor.

Finalmente, ainda quanto a nossas expectativas iniciais, o conto modificou mesmo o mito. Ele não apenas se utilizou dos mitos, mas permitiu que houvesse novas escolhas às personagens míticas, novas leituras aos seus destinos. Há uma troca entre o conto e o mito, há um processo que permite ao conto sair ganhando com a tradição que percorre o mito, mas que também ajuda o mito a ser revisto pela modernidade e o enche de novos significados ajudando na manutenção da tradição.

Primeiramente em “Petúnia” encontramos ao analisar o Éolo trazido por Rubião e os Éolos do mito muitas distinções. Nos pareceu que Rubião por um lado quis utilizar-se do Éolo, deus dos ventos, mas, ao fim prevaleceu em seu conto o Éolo que carrega ainda a marca de Sísifo, o eterno tormento. Considerando todas as personagens utilizadas e todas as referências feitas, Éolo foi talvez a personagem menos trabalhada por ele. Assim como no conto ele parece quase sempre alguém que aguarda a ação ser feita e que pouco a faz. Muito distinto de um Sísifo que “busca” por seu destino ao agir contra os deuses, o Éolo de Rubião parece que por acomodar-se com seu destino termina por tê-lo. As repetições aqui das ações pela personagem só parecem ser para ele uma rotina. Ele já estava acostumado antes com esta rotina e só continua por cumpri-la. De modo distinto vemos a personagem de Dona Mineides. Se, em

um primeiro momento, era apenas uma personagem que traça a vida de seu filho, vemos que mesmo após sua morte ela ficará marcada como alguém que irá ditar até o fim o que ocorrerá no conto. Semelhante às Mineides do mito narrado por Ovídio, a Mineides de Rubião escolhe o que será da vida de seu filho e mesmo depois de morta interfere na vida do casal e mais tarde no repetitivo destino do filho. As histórias contadas pelas Mineides não são histórias felizes. São sempre tragédias de amor e semelhante a elas será a vivida por Éolo. A escolha de Rubião por usar o nome Mineides tanto foi propício pelo destino a que estas parecem estar ligadas, tragédias de amor e tragédias para elas mesmas, como nos conduz direto ao mito de Píramo e Tisbe, que vai nos entregar a cena final do conto e o destino de Éolo e Cacilda. Rubião, neste caso, nos conduz através de uma referência um tanto obscura a uma nova tragédia amorosa e a uma nova forma de ver este conto, agora sob os olhos do mito. As escolhas do autor neste caso foram propícias ao mito que foi revisto a partir desta obra, mas principalmente valorizou o conto que se enriqueceu com as referências mitológicas.

Temos em “O convidado” uma interessante escolha do autor. O conto, em uma primeira leitura, nos parece enigmático e só nos fornece incertezas, essas que acompanham a festa que não compreendemos, as motivações das personagens e o destino de José Alferes. Muito ainda está para ser dito sobre este conto e não consideramos que apenas nossa leitura servirá para esclarecer todos os pontos obscuros construídos pelo contista. Para nossa leitura, nos ocupamos principalmente de uma única referência à mitologia grega feita aqui, a de Faetonte. Poderíamos ter nos ocupado mais de Astérope, que também conta na mitologia grega entre as filhas de Atlas e Plêione, uma das Plêiades, mas escolhemos nos deter na personagem que nos pareceu mais significativa para este estudo que foi a de Faetonte. Após analisarmos as semelhanças e diferenças entre o Faetonte do mito e o de Rubião o que nos saltou a vista foi a maneira como Rubião escolhem usar seu Faetonte, aparentemente apenas um taxista escolhido ao acaso, como significativo à compreensão do conto. Ele dá um tom sombrio para seu Faetonte, recolhido e sóbrio, ele o pinta com cores escuras, tornando-o muito diferente do observado no mito, ele em nada se parece com a criança que insiste com o pai em usar o carro do sol. O contista ao escolher Faetonte nos lembra sim de sua viagem desastrosa, mas nas demais escolhas feitas a essa personagem parece que ele nos dá algo mais próximo de um condutor dos mortos, ou como dissemos no capítulo terceiro, um Caronte. Neste caso, tanto seu conto ganha com a escolha, como ganha principalmente o mito que agora conhece através da ficção do contista mineiro uma personagem que já passou pelo desastre, já aprendeu seu lugar, e agora conduziria, talvez, outros para o Hades.

“O lodo” nos parece uma novela policial, à primeira lida. Sabemos que existe um segredo, a personagem confessa isso constantemente e sabemos como é possível desvendar este segredo, através da análise psicanalítica feita pelo doutor Pink na consulta que este fez, mas o conto não nos entrega facilmente seus segredos. Neste caso, Rubião deixa por entender mais do que diz. Ele é menos revelador que “Petúnia” que já no início nos entrega qual será o final da personagem, e mais revelador que “O convidado” que até o fim deixa apenas a supor o que estaria acontecendo. Em “O lodo”, nos encontramos no meio do caminho, existe um mistério, um segredo a ser revelado, o que seria esse lodaçal que a personagem carrega? Que segredo ele esconderia? Novamente, através da mitologia grega pudemos supor um final possível para esses mistérios. Inicialmente, o nome da personagem escolhida por Rubião para ser a principal aqui já nos leva diretamente ao mito. Galateu tem a marca de Afrodite e isso já nos diz muito sobre esta personagem. As semelhanças entre a Galatea do mito e o do conto são poucas, mas é nos excessos do Galateu de Rubião que encontramos a marca da deusa. Mas o que nos revela mais sobre este conto é a personagem de Zeus, tão diferente do deus do Olimpo do mito, ele nos direciona para uma visão de conflito parental que cerca o mito da idéia da destruição, se não física, psicológica de Galateu. Ele não pode continuar como está, o lodaçal o está matando se o doutor Pink estiver certo, e apenas cuidar desta ferida pode representar para ele uma vida.

Por fim, analisados os contos e os mitos, observamos que para o conto de Rubião a escolha da mitologia grega irá nos auxiliar e nos dar mais indícios para a leitura que podemos fazer destas obras. Todos os contos, é claro, podem ser lidos independentemente dos mitos, mas, quando emparelhamos mitos e contos, o resultado é uma compreensão maior e mesmo uma diferente leitura do conto. O conto mostra-se de uma maneira nova e, em alguns aspectos pela semelhança nos ajudam a desvendar os segredos escondidos em suas linhas pelo autor, em outros pelas diferenças nos surpreendem mostrando que não apenas podemos apreender mais com a leitura dos mitos como os textos mitológicos podem ser relidos de modo mais profundo nas diferenciações feitas por Rubião. Mesmo que não seja imprescindível a leitura dos mitos para se ler o conto, percebemos claramente que ela é recomendável. Podemos entender melhor a relação entre as personagens, os destinos das mesmas e os segredos que o autor esconde ao lermos os mitos por ele referidos. Saímos após uma leitura dos contos de Rubião necessitando buscar as fontes em que ele foi buscar inspiração para suas personagens, o que eram antes de sua escrita e no que se tornaram depois desta.

Quanto aos mitos, mesmo presos a uma cultura e a uma tradição é importante para eles considerar a leitura dos povos através dos séculos. Samouault nos fala sobre a re-escritura dos mitos:

A re-escritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana.

(SAMOYAULT, 2008. p. 117)

Eles só se mantêm e se renovam desta forma e, ao chegar a nossos tempos se atualizam. Se, em alguns aspectos, Rubião utilizou o mito e o manteve igual ele nos levou até suas fontes, até suas leituras para tanto. Ele deu continuidade na memória humana dessas narrativas e, porque não dizer, desses contos, através de seus contos. Ele constrói sua mitologia a partir da reescrita dessa mitologia greco-romana. Se, em outros aspectos, ele modificou o mito, por um lado, temos a re-escritura do mito e uma nova possibilidade de leitura; por outro temos ao contrastar com o mito, uma versão que o questiona, mostra com a criatividade do autor uma possível solução ao problema da personagem do mito. Ele as atualiza e dá interpretações dos mitos através da leitura de seus contos. De toda forma, é no espaço criado entre a leitura do mito e do conto que teremos sempre uma leitura rica e uma preservação da tradição enquanto se busca a modernidade.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joaquim Alves de. e SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião*: seleção de textos, notas, estudos bibliográficos, histórico e crítico e exercícios; Panorama da Época (Literatura Comentada). São Paulo: Abril Educação, 1982.
- APOLLODORO. *Biblioteca*. Trad. Arnaldo Mondadori. Milano: Editore S.p.A, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *A Poética Clássica*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. (5ª ed.) São Paulo: Cultrix, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Barcelona: Editora Sol90, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- Bíblia Sagrada*. Tradução: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balacin. São Paulo: Editora Paulus, 1990.
- BLOOM, Harold. *A angústia da Influência*: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”, In *Outras inquisições. Obras completas*. (vol. 2) São Paulo, Globo, 1999, pp. 96-98.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, volumes 1, 2 e 3.. 22 ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986. Série Princípios. nº 58.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo. Perspectiva. 1980.
- EURÍPEDES. *Clássicos gregos: Hipólito*. Brasília: UNB- Universidade de Brasília, 1997.
- FURUZATO, Fábio Dobashi. *A transgressão do fantástico em Murilo Rubião*. 2002. 182 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Curso de Teoria Literária, Unicamp, São Paulo, 2002.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*; Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversas com Cortázar/ Ernesto González Bermejo*. Prefácio e tradução Luís Carlos Cabral; prefácio à edição brasileira Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GRIMAL, Pierre. *Mitologia Grega*. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. 7 ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. E intro. Christian Werner. – São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO, *Iliada*: tradução Manuel Odorico Mendes, prefácio e notas verso a verso Sálvio Nienkötter. Cotia SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.

_____. *Iliada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones; introdução à edição de 1950 E. V. Rieu – 1 ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. *Odisseia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editora Atena, 2009

_____. *Odisseia*. Tradução e introdução: Christian Werner. 1 ed., São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário Grego-Português e Português Grego*. (8ª ed.) Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

JOZEF, Bella Karacuchansky. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

KRISTEVA, Júlia. *Le Texte Du Roman*. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. Paris: Mouton Publishers, 1970.

LOBATO, Monteiro. In: Monteiro Lobato. 2. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1988. P 116-117.

MELETÍNSKI, E. M. *A Estrutura do conto de magia: ensaios sobre mito e conto de magia*/ E. M. Meletínski...[et al.]; organização Autora Fornoni Bernardini, S. I. Nekliúdob; tradução Autora Fornoni Bernardini...[et al]. – Florianópolis: Ed, da UFSC, 2015.

MORAES, Marco Antonio de (org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz* (cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião). Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: IEB/USP. São Paulo: Editora Giordano. 1985.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 2010.

OVÍDIO, P. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint (Ediouro), 1983.

OVÍDIO, Públio Nasone. *Metamorfosi*. Torino: Giulio Einaudi, 1979.

ROMILLY, Jacqueline. *Fundamentos de Literatura Grega*. Trad. M.G. Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

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

RUBIÃO, Murilo. *O Convidado*. São Paulo: Quíron, 1974.

RUTHVEN, K. K. *O Mito*. Tradução: Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia paráfrase & Cia*. 4 edição. São Paulo: Editora Ática, 1991.

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

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Donaldo Schüler. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SEBASTIÃO, Walter. "Sedutora poesia do contemporâneo. *Jornal Tribuna de Minas*, 03 de Junho de 1988. <http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/imprensa.aspx?id=8> acessado em: 01 de Março de 2015. 01:10h