

A REVISITAÇÃO DO AMOR CORTÊS NO CONTO “BÁRBARA”, DE MURILO RUBIÃO

Eduíno José Orione

Prof. Doutor

FATEA

RESUMO:

Este artigo analisa como o fantástico, presente no conto “Bárbara”, de Murilo Rubião, é construído a partir de uma recriação da temática amorosa tradicional. Neste conto, existe uma recriação paródica do “amor cortês” medieval por meio dos elementos próprios ao fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico – amor cortês – paródia – história de amor

ABSTRACT:

This paper analyses how the fantastic, present in the short story “Bárbara”, by Murilo Rubião, is constructed from a re-creation of a traditional loving theme. In this short story, there is a parodical re-creation of the medieval “corteous love” through the own elements to a fantastic one.

KEYWORDS: Fantastic – corteous love – parody – love story

Os contos de Murilo Rubião têm sido lidos e estudados sempre a partir daquilo que é a sua característica mais reconhecível no que tange aos gêneros ficcionais: a filiação à literatura fantástica. Muito já se escreveu sobre o assunto. Contudo, algumas vezes, essa vinculação da ficção muriliana à narrativa fantástica tende a obscurecer a singularidade de cada texto, por homogeneizar um grupo de contos que, tendo o fantástico como ponto comum, é bem heterogêneo. Tais obras se valem de elementos ligados ao insólito, estranho, sobrenatural, paródico ou ao poético, mas todos esses traços são aglutinados na rubrica comum de fantástico.

Essa classificação única, que abarca os relatos murilianos, não pode obscurecer a singularidade de cada texto, porque em cada um deles o fantástico se apresenta de forma peculiar. Um exemplo disso pode ser percebido no conto “Bárbara”, da antologia **O pirotécnico Zacarias**. Em resumo, o que se encontra aqui é o relato absurdo do envolvimento de um casal, formado pelo narrador e pela personagem título. A relação conjugal é pontuada por uma enorme discrepância entre os sentimentos dele em relação a ela, pois existem imensas diferenças entre o que cada um sente pelo outro. O narrador passa o tempo todo demonstrando o seu amor por Bárbara, e ela raramente faz um gesto de afeto que corresponda aos anseios dele. Contudo, o mais inusitado do conto está em Bárbara nunca parar de engordar, até atingir dimensões gigantescas. E isso se faz acompanhar sempre de sua constante insatisfação, manifestada em seus incontáveis e esdrúxulos pedidos, sempre atendidos pelo marido, que se desdobra em mil para satisfazer os anseios da esposa. Apenas por essas sugestões, notamos na narrativa uma equação amorosa cuja origem histórico-literária não é difícil de ser localizada: o modelo amoroso estabelecido e fixado pela lírica provençal, em particular pelas cantigas de amor galego-portuguesas, pautadas pela ética e pela estética do amor cortês, criado nas cortes francesas do século XII, e que, desde então, dá a diretriz poética de quase toda a poesia de temática amorosa produzida no Ocidente. Genericamente falando, o amor cortês é a forma original pela qual o amor se diz na poesia. Logo, é conveniente, para entendermos como Murilo Rubião recria esse esquema retórico, rever alguns dos traços mais recorrentes da poética medieval ligada ao amor.

O primeiro deles tem a ver com a centralidade da voz masculina, pois é o homem quem declara o seu amor à mulher (objeto do discurso masculino). Dito de outro modo: na poesia amorosa, cujo modelo são os cantares pautados pelo amor cortês, o homem é o *sujeito* do amor, e a mulher é o *objeto* amado. Quem ama é o homem; a mulher é amada. O poema-cantiga de amor é a manifestação do amante masculino em relação à amada feminina. Mais que isso: na tradição literária pós-medieval, quem diz o amor é o homem, pois a mulher é o ouvinte dessa fala que lhe é dirigida, ainda que muitas vezes ela não passe de uma abstração. Isso porque o amor cortês é uma ficção poética que reproduz, em esquema erótico-sentimental, a relação de vassalagem existente entre o cavaleiro e o senhor feudal. Os termos dessa equação social hierárquica e imutável são

transpostos para a poesia sob a forma de uma relação erótica, na qual a mulher é a Dama inacessível (substituto poético do senhor medieval) e o poeta/cantor é o vassalo que lhe dirige juramentos de amor, como o fiel vassalo faria ao Rei.

Além dessas marcas, encontramos na retórica cortesã a impossibilidade radical de realização do amor que o súdito dirige à Dama, pois ela lhe é superior em tudo, seja no plano social, seja no moral. A mulher dos cantares de amor é inacessível, objeto de um desejo nunca realizado, e costuma não corresponder aos anseios e afetos do amante. Tampouco ocorre a posse sexual por ele tão almejada. Impossível de ser vivido na prática, esse amor alimenta-se da própria falta e de sua fatal impossibilidade. Detalhe: quanto mais impossível a realização amorosa, quanto mais distante, fria e cruel a mulher se mostra, mais aceso é o desejo do amante em dedicar-lhe sacrifícios. *Dizer o amor*, portanto, tornou-se, na poesia ocidental, *dizer a dor do amor*. Na verdade, não existe *poema de amor*, mas apenas *poema de dor de amor*. O discurso amoroso é sempre doloroso, e, como sabemos, tal feição foi mais reforçada na lírica portuguesa do que na provençal. Os cantares de amor acentuaram o tema da “coyta” amorosa, ou seja, da dor de amor, que transforma o poeta num “coitado”. Ora, ninguém assume melhor esse papel do que o narrador do conto “Bárbara”; e a personagem feminina encarna, de maneira exemplar, ainda que pelo viés paródico, a Dama inacessível e cruel a quem o vassalo dedica o seu amor não correspondido.

Em função disso, o conto se constrói a partir de uma revisitação ficcional, por meio do fantástico, desse padrão amoroso de origem medieval. A narrativa é uma paródia do amor cortês construída pela mediação do fantástico. A história de amor que envolve o narrador e Bárbara é uma representação paródica de um gênero poético tradicional. Entendemos aqui a paródia como *repetição com diferença crítica*, que marca uma distância em relação ao texto parodiado no próprio âmago da semelhança, pois a paródia é sempre uma espécie de “texto 2” que se remete (em paralelo) a um “texto 1”. Essa remissão se faz por meio de *repetição*, pois ela reproduz alguns elementos da camada formal (significante) do texto anterior, e de *diferença*, tanto na forma, que é alterada, mas sobretudo no conteúdo (significado). Basta seguir as ações do enredo para verificar que tais procedimentos são constitutivos do conto, e marcam sua relação, não com um texto anterior pontualmente identificável, mas com um gênero poético total: a poesia de amor trovadoresca. Isso começa pela discrepância total entre o marido, implorando a atenção da esposa e realizando-lhe os desejos absurdos, e a mulher, desdenhando do pobre coitado e indiferente aos seus anseios. Assim sendo, podemos dizer que o narrador, mesmo casado com Bárbara, parece antes um amante (alguém que anseia pela amada, mas não a possui) do que com um marido, supostamente ligado à esposa. O narrador seria, então, uma espécie de marido-amante: casado com Bárbara, é como se não o fosse. Ele a deseja, mas não a possui. Para tentar conseguir tal posse, ou melhor, para obter dela um mínimo de atenção e afeto, empreende esforços inacreditáveis. Aliás, não sabemos se o absurdo, no

conto, reside nos pedidos da esposa ou na tentativa do marido de atendê-los, ainda que este, por vezes, hesite em fazê-lo. Talvez possamos dizer que absurda é, na verdade, a cumplicidade amorosa do casal, pois os desejos de Bárbara tornam-se ordens para o esposo. Inequívoca a constatação de que é nessa dimensão absurda das ações do conto (as quais compõem uma sucessão ininterrupta de pedidos formulados e atendidos) que o fantástico surge na narrativa. É bom destacar que isso não ocorre, nesses termos, em outros textos do autor. Daí termos dito que tomar toda a obra muriliana sob a rubrica do fantástico é reduzi-la a uma espécie de mínimo múltiplo comum ficcional, que estabelece um pertencimento de todos os contos a um mesmo gênero e obscurece a singularidade poética de cada um deles. Em “Bárbara”, o fantástico se dá pelo absurdo, ou melhor, constrói-se parodiando o absurdo (levado ao excesso) presente na poética do amor cortês. É hora de detalharmos um pouco mais isso.

Outros sinais que mostram estarmos diante de uma paródia da lírica amorosa medieval são os pedidos de Bárbara e o fato de ela nunca parar de engordar, até ficar gigantesca. Encontramos essa indicação logo na frase que abre o conto: “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava”¹. Fora isso, os apelos da mulher, além de (cada vez mais) absurdos, só fazem, uma vez atendidos, ceder lugar a um novo desejo, ainda mais difícil que o anterior. Duas características da personagem se revelam dignas de nota: uma insatisfação constante, pois ela sempre quer mais; e uma crescente deformação física. Quanto mais ela tem, mais deseja – e mais engorda. Cômica, portanto, essa representação de um engordar incessante, de uma carência nunca suprida, pois crer-se-ia mais “lógico” que tal insatisfação seria melhor simbolizada por um emagrecimento contínuo, índice potencial de uma falta nunca preenchida.

O relato é, então, o registro dos intermináveis pedidos de Bárbara e dos sacrifícios que o marido faz para realizá-los, e organiza-se buscando gerar significados que diferenciam e organizam essas ações num sentido preciso. Senão, vejamos. O casal se conheceu ainda na infância. Noivaram e se casaram, ou melhor, tornaram-se “simples companheiros”, como tristemente confessa o marido-amante. Aliás, o nome da personagem feminina é uma marca paródica evidente, pois caracteriza-a como uma autêntica *damme sans merci*, como as muitas que habitam o universo poético trovadoresco. Ainda na meninice, os pedidos começaram: ele subia em árvores para buscar frutos que ela apenas vislumbrara; brigava com outros meninos apenas para satisfazê-la – o que evidencia que, desde cedo, ele assume uma postura masoquista diante dos pendoros sádicos dela, que ficava contente ao ver-lhe o rosto machucado, e feliz acariciando-lhe a face intumescida. As equimoses eram como presentes que ele tivesse dado a ela. Daí dizermos que as ações são como

¹ Todas as citações foram retiradas de **O pirotécnico Zacarias**. 8ed. São Paulo: Ática, 1981.

que o *amor cortês posto em prática*. Aquilo que nos cantares de amor é *discurso*, na obra de Murilo é *ação*, e não por estarmos diante de uma narrativa próxima das novelas de cavalaria, visto que esse pôr em ação o amor cortês é paródia, construída por meio do fantástico que pauta as ações do conto (vejam-se as transformações físicas da personagem). Engordar é sinal de desejo crescente, o qual, uma vez realizado, cede lugar a um outro desejo; emagrecer é sintoma de tristeza causada por um pedido não atendido.

Um momento importante da narrativa é o que mostra a gravidez e a maternidade de Bárbara, e isso por dois motivos. O primeiro deles tem a ver com ela revelar uma total indiferença pelo filho; a maternidade não a completa em nada. E o segundo, ligado a este, é a representação do bebê como uma criança raquítica (pesava apenas um quilo), e que, com o passar do tempo, não cresce, permanecendo sempre mirrada. Durante a gravidez da esposa, o marido temia que o filho fosse gigante como a mãe, e surpreendeu-se diante de um ser minúsculo. Eis aí mais outro componente dicotômico do relato (a mãe imensa que gera um filho pequeníssimo), desdobramento do engordar/emagrecer da protagonista. Podemos notar, portanto, que o conto é permeado por dicotomias: engordar/emagrecer; mãe gigante/filho pequeníssimo; amante subalterno/*damme sans merci*. Essas antíteses são desdobramentos ficcionais, pelo viés do fantástico, da dicotomia maior e paradigmática que é aquela criada pela retórica do amor cortês, a qual faz deste um sentimento impossível que, paradoxalmente, alimenta-se dessa impossibilidade. Isso gerou a maior das antíteses presente na representação literária do amor, que é aquela que aglutina *amor* e *dor* (“Tão contrário a si é o mesmo amor”...). Voltando ao texto, fixemos que a indiferença da mãe pela criança só tende a crescer, o que é explicado pelo narrador: “Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo, mas apenas por não o ter encomendado”. Em outros termos: a Bárbara, só lhe interessa o que ela própria deseja e pede. Daí podermos notar que o traço mais distintivo do caráter de Bárbara é o seu descomunal narcisismo, assim como o que a distingue fisicamente é o seu gigantismo.

Também digna de nota é a constatação do curioso simbolismo criado pela seqüência dos pedidos da mulher, dentre os quais se destacam os seguintes. Depois de casados, os seus desejos não têm mais a singeleza daqueles da infância, pois agora quer, por exemplo, o oceano. O marido viaja ao litoral e traz-lhe um pouco de água do mar numa garrafa, o que a deixou maravilhada: “Dormia com a garrafinha entre os braços e, quando acordada, colocava-o contra a luz, provava um pouco da água”. O absurdo do pedido (o oceano) beira o cômico; porém, a sua realização “possível” (a água do mar numa garrafa) é índice poético que sugere que Bárbara pede coisas em função não da utilidade delas, e sim do encantamento que elas lhe proporciona (por isso admira a beleza da água do mar e imagina como seria o oceano).

Os anseios de Bárbara parecem ser motivados pelo desejo de sair daqui, de evadir-se, de buscar felicidade em outro espaço, que não o da vida comum e mediana. Não por acaso, ela só pede

o inútil, como as cenas finais do conto evidenciarão melhor ainda. Logo depois, cansada do mar, pois ela sempre se cansa do objeto possuído, diz ao marido que quer o baobá do vizinho. Ele lhe traz um galho da árvore, como antes trouxera um pouco de água do mar; ou seja: atende-lhe na medida do possível. Mas ela quer o baobá inteiro, o que o obriga a comprar o terreno e a arrancar a árvore gigantesca para entregá-la à esposa: “Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava horas passeando sobre o tronco grosso”. Convém lembrar que é nessa passagem que ela esboça um pequeno gesto de reciprocidade em relação ao marido-amante, quando escreve o nome dele no casco da árvore, debaixo de um coração: “Este foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi”. Aquilo que mais se destaca nessa passagem é o explícito simbolismo fálico do tronco da árvore, com o qual a mulher se diverte o tempo todo, até cansar-se dele, como invariavelmente acontece.

Existem ainda os cômicos episódios que a mostram querendo a bola durante um jogo de futebol e a máquina de projeção em meio a uma sessão de cinema. O marido interrompe a partida e a projeção para satisfazê-la, causando tumulto geral (como se o mundo ao redor se apagasse também para ele, que só enxerga a amada). Todas essas cenas indicam que a mulher deseja aquilo que tem a ver com o lúdico, com o não necessário, e com a busca do prazer pelo prazer, quase sempre egoísta, pois ela não compartilha nada com o marido, no máximo esboça um pequeno gesto de afeto por ele. Portanto, convém salientar a sugestão simbólica dessas cenas, a qual apontará, no fim da narrativa, para um sentido preciso: aquilo que Bárbara deseja encaminha-a, a ela e ao amante, rumo ao sublime. É o que demonstram as cenas finais do conto, realçando outra dicotomia: o grotesco (presente pelo corpo exageradamente gordo da mulher) e o sublime (indicado pelo seu derradeiro pedido – signo de um anseio da alma e não do corpo). A narrativa é, toda ela, construída por dicotomias.

Os desejos finais de Bárbara são particularmente ricos em significados simbólicos. Quer um navio, o que obriga o marido a transportar as partes de um transatlântico do litoral até a cidade onde moram. Uma vez montado, ela, de tão feliz, passa a viver nele isolada e alheia a tudo (ao esposo, ao filho, ao mundo). Mais uma vez temos o desejo de *evasão*, pois ela abandona o universo comum e adota uma existência paralela num espaço particular que é só dela. Em suma: seus desejos são a expressão de querer viver o impossível, ou pelo menos de habitar um espaço paralelo (como o do lúdico), e de trocar o real pelo sonho, o possível pelo impossível. Entretanto, é a bela cena final que demonstra o quão simbólico pode ser o fantástico no conto (por meio das ações absurdas), e isso porque o pedido final de Bárbara (uma estrela) e a decisão do narrador de atendê-la mostram que aqui tudo se dirige para o sublime. Querer uma estrela (da parte dela) e ir buscá-la (da parte dele) é sinal inequívoco de que o amor do casal constrói uma espécie de movimento dialético ascendente, oriundo da filosofia platônica do amor, uma das raízes do amor cortês.

Cumpra-se, por fim, o sentido, indicado também pela lírica trovadoresca, de que o amor é desejo do além, é caminho para o transcendente, no qual cada um dos amantes gozará – sozinho – da contemplação final do Bem. E podemos concluir dizendo que a paródia, nesta obra, não esvazia, ao revisita-los, os sentidos da retórica amorosa medieval; ao contrário, ela explicita o significado último do amor cortês (falta que se alimenta de si mesma), pois faz perceber que o amor é uma experiência humana essencialmente paradoxal, pois nasce da contemplação do objeto amado, mas encaminha-nos para um Além nunca atingido. Não por acaso, o amor (só na literatura?) é desejo nunca realizado; é busca incessante do que nos falta, mesmo quando possuímos o objeto amado; é procurar o que nunca pode ser encontrado. Isso revela que ele parece ser uma ponte para o que nos supera. Amar é, desde Platão, almejar o Além, simbolizado pela estrela que encerra o conto, nossa pátria celeste original, também segundo o filósofo. Amar é tentar voltar para o lugar de onde viemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. **A dialética do desejo em Camões**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- DUBY, Georges. **Idade Média, Idade dos homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama**. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PLATÃO. **O Banquete**. 2ed. Belém: UFPA, 2001.
- ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.
- RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. 8ed. São Paulo: Ática, 1981.
- SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP, 1991.