



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 20 - julho de 2018**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p205-221>

## **Epígrafes bíblicas em Murilo Rubião**

### **Biblical epigraphs in Murilo Rubião**

*Eziel Belaparte Percino\**

#### **RESUMO**

Este artigo investiga o problema das epígrafes bíblicas nos contos de Murilo Rubião. Recuperando os percursos históricos das epígrafes em textos literários, considera e avalia as epígrafes rubianas em termos de ornamento, busca de autoridade, referência, espelho temático, síntese, protocolo, efeito-fratura e interrogação. Enfim, propõe que, nas relações entre epígrafes e narrativas, significado e não-significado são apenas decisões pragmáticas talhadas pela singularidade de um encontro entre texto e leitor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Murilo Rubião; Epígrafes bíblicas

#### **ABSTRACT**

This article aims at examining Biblical epigraphs in Murilo Rubião's short stories. Recovering the historical paths of epigraphs in literary texts, the article considers and evaluates the Rubian epigraphs in terms of ornament, search for authority, reference, thematic mirror, synthesis, protocol, effect-fracture and interrogation. Finally, the article proposes that concerning the relations between epigraphs and narratives, meaning and non-meaning are merely pragmatic decisions carved by the singularity of an encounter between text and reader.

**KEYWORDS:** Murilo Rubião; Biblical epigraphs

---

\* Universidade de São Paulo – USP; Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – São Paulo – Brasil – [belapartepercino@gmail.com](mailto:belapartepercino@gmail.com)

## Introdução

Murilo Rubião é visto como um caso raro na literatura brasileira: poucos autores produziram como ele uma ficção tão decididamente marcada por situações insólitas, eventos estranhos, cenas inusitadas. Escreveu pouco, apenas 33 contos, coroados por epígrafes bíblicas, reescritos muitas vezes: percíveis os títulos, os finais das histórias, os nomes das personagens, as soluções sintáticas. É uma narrativa simples e enxuta, levíssima, na maioria das vezes quase nômade entre a graça e a delicadeza, mas também uma fantasia poderosa. Dragões têm aparência dócil e meiga, chegam a conviver com os seres humanos; ninhadas de filhos ocupam totalmente o espaço de um quarto, do chão ao teto; à beira da praia, coelho conversa com homem. Essa fantasia reclama subtrações como adições, incoerentes; que aí se vê no seu desconcerto, pois efetua dissolução de significados gregários, indeterminações: aventuras que transitam deliciosamente entre enquadramentos adversos, situações que transgridem o convencional, narradores que sustentam o indizível, personagens que ultrapassam o explicável. Mesmo os elos que conciliam as disparidades entre o já-visto e o nunca-visto podem figurar como elementos subjacentes, escusos, interditos ao uso ordinário da linguagem; pandemônios, podem se arrumar na ficção numa constituição ambígua e relativa, de onde somente é possível acolher caracteres múltiplos, volúveis, declináveis – ou indeláveis. Essa fantasia se inclina a desenlaces quase cataclísmicos, desfechos implacáveis, como metáforas agudas, na criança encardida, sem dentes, em que Teleco enfim se transforma, em Alexandre Saldanha Ribeiro emparedado (um, 10, 100, 1000 anos), na nulidade última de Gérion, na bolinha negra rolando na mão de Roderico, mas evita iluminar a dimensão de seus efeitos. Talvez permita apenas um paradoxo: pulverizar-se em muitas parcelas de significados possíveis, inseguros, instáveis, provisórios, excessivos, ofertando-se, assim, ao extremo da superinterpretação, e, ao mesmo tempo, como um dito autônomo que se reveste de não dito, fechar-se absolutamente, nuclearizar-se, como um não significado (os significados inexistindo, nada sendo decidido como condição de verdade, nada além dela mesma, fantasia da fantasia da fantasia). O leitor começa a ler e cai no embuste, tom menor que se impõe aos poucos, por insidiosa sedução. Poderá, assim, conservar-se algum tempo sob a injunção bélica que é inerente ao seu ato (recusar, revolver, resistir), até que se entregue e se integre de vez à fantasia, à maquinaria, aos dispositivos, cujo colarinho, as epígrafes bíblicas que encimam todas as 33 narrativas, é um de seus estados mais notáveis.

## 1 As epígrafes bíblicas

Há, por exemplo, um sábio anônimo, que vê algo e diz. É uma voz, uma voz de infernos e céus abertos, Hades e Canaãs, o que está no topo do texto rubiano; voz que conforma e deforma a forma, pirueta, não elevada à condição de significação das significações (Ser, Ideia, Deus, Razão, Realidade). Posta nele, já não. Essencialmente, imagens – não discursos. Somente algum aparato interpretativo ulterior, muitas vezes no arbitrário que lhe será inerente, é que tentará tornar as epígrafes significadas, encadeadas, relacionais. Mas também é de bom tom que sejam lidas tais como são: imagens – como estrelas d'alva, assembleia de gigantes, dragões que zombam no mar, lodo do fundo de grandes águas etc. Para evocarem o solo figural no qual foram semeadas, permitem leituras que procedam apenas por experiências, em que se imagine o seguinte: são um inexpresso singular, medusais, dobradais, vernizais; imagens que são teofania – mas, sim, indizíveis, inefáveis, como são encontráveis em muitas teofanias bíblicas e semitismos (mas também, pode-se lembrar, em homerismos, greco-romanismos, gongorismos, paganismos, liturgias várias). Tal permissão de leituras visa sublinhar, talvez, como a sua não comunicação nos contos será um privilégio, à margem das relações significativas, como proclamações enigmáticas, pressupondo uma ruptura radical com as formas perceptivas do aqui-presente da leitura e com as tentativas universalizantes ou catolicizantes de qualquer explicação laboratorial – apenas figurando, aquém, além. Há sábios, profetas, visionários, apóstolos; o leitor de Rubião deve engolir de antemão o que esses anônimos veem e dizem (sapiências, profetismos, coisas apocalípticas, apostólicas), engolir sem colocar necessariamente o que é visto e dito na escala do discernível, apenas concordar imagetivamente com o que se propõe, deslizar, boiar e boiar novamente, na superfície, 70 vezes sete, não mergulhar, não teologizar: “E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela d'alva” (Jó 11.17, em “O pirotécnico Zacarias”); “O homem que se extraviar do caminho da doutrina terá por morada a assembleia dos gigantes” (Provérbios 21.16, em “Bárbara”); “Este mar amplo, largo de braços, nele sulcam as naus, o dragão que formaste para zombar no mar” (Salmos 103.25-26, em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”); “Tu abriste caminho aos teus cavalos no mar, através do lodo que se acha no fundo das grandes águas” (Habacuque 3.15, em “O lodo”); “E toda a ilha fugiu, e os montes não foram encontrados” (Apocalipse 16.20, em “Bruma”); “Porque se a trombeta der um som confuso, quem se preparará para a

batalha?” (I Coríntios 16.8, em “A armadilha”). Para triunfar, esse tipo de leitura deve, como em toda lógica alógica, imaginar. Mas se há ainda aqui irretocáveis dúvidas ou indubitáveis certezas, tome-se o caso como pergunta: a voz epigráfica o que diz?

De modo geral, uma epígrafe (escrita sobre ou escrita em) visa condensar significados, como as gravações de palavras numa ara votiva ou tumular, podendo se relacionar semanticamente com a ideia de sinopse, designação ou preceito. Antecedendo, porém, um texto literário, pode ser simples adereço ou conformar, a partir de uma citação relevante, uma legitimação cultural necessária. Também pode funcionar duplamente: como referência intertextual, que remete o texto literário a um regime discursivo determinado – no caso de Rubião, a Bíblia – e como protocolo de leitura, um índice programático para o leitor, indicando-lhe que a narrativa desenvolve a citação, é interpretável pela citação ou hospeda a citação. Uma epígrafe pouco ajustada às possibilidades narradas, mesmo às possibilidades mais amplas e flexíveis, pode explicitar fratura, violação ou disritmia entre discursos, destituídos de relações evidentes de causa e efeito, simetria, contrato: pode estar associada a uma estratégica falta de função, que opera como uma interrogação perene, frustrando a correlação com a narrativa, apartada propriamente da afirmação, da negação ou do comentário. Nos contos de Rubião, o leitor crítico talvez não conceda importância à presença da epígrafe bíblica, percebendo-a apenas como um índice de erudição capenga, impropriamente oriundo do universo religioso, avulso, não fluente, ou talvez se deixe perturbar pela voz epigráfica na narrativa, hesitando entre similitude e descontinuidade. Ficará, de qualquer forma, num interlúdio de indagações, pois não é o caso de apenas alguns contos apresentarem epígrafes; abarcando todos os contos, o colarinho talvez corresponda a um projeto artístico fundamental. Já no primeiro livro, *O ex-mágico* (1947), Rubião tornara a ideia um componente de sua obra, inserindo uma arquitepígrafe (Gênesis 9.14) para todo o conjunto de 15 contos, um grande bloco dividido em cinco partes de três contos, cada parte também encimada por uma epígrafe bíblica. A realização sugeriu a Schwartz (1981) uma leitura horizontal das epígrafes, relacionando-as umas com as outras, para propor que nesse livro elas constituem um universo narrativo completo, assim como um feixe gerador das epígrafes subsequentes, numa espécie de constelação epigráfica em que os significados-base se preservam e se disseminam pelo resto da obra. Nos livros posteriores, porém, todos os contos, inéditos ou reescritos, receberam epígrafes individuais, reforçando a ideia da relação de cada

epígrafe com o conto correspondente, cujo efeito sibilino, sabe-se, tornou-se uma das principais marcas rubianas.

Mas não é possível entender tal relação como processos facilmente computáveis ou discerníveis: um conto, como obra, é substancialmente um objeto definido, mas como texto, não possui fronteiras perenes nem se fecha num significado solene, aspecto que abre a epígrafe a diversas possibilidades (ornamento, busca de autoridade, referência, espelho temático, síntese, protocolo, efeito-fratura, interrogação). Qual é o problema epigráfico? Ficaria a cargo do leitor uma atribuição de pertinência ou a epígrafe representaria em si um apontamento monolítico, inconfundível? Embora sendo apenas “pedaços”, “versículos”, as epígrafes poderiam ser entendidas como unidades constitutivas de uma complexidade incessante, isto é, como argumentos em expansão? Poderiam gozar de um estatuto semântico especial, identificável somente por certa unidade sintática ou oracional, devendo quando muito funcionar como sinédoques do texto original, no jogo da parte pelo todo? Schwartz, ao propor que as epígrafes de Rubião “[...] se desdobram numa relação dicotômica epígrafe/conto (relação intertextual), e epígrafe/epígrafe (relação intratextual) [...]”, opta pela ideia de que “[...] constituem um paradoxo provocado pela tensão do seu próprio *status*, autônomo e ao mesmo tempo dependente, em relação ao texto-base (o conto).” (SCHWARTZ, 1983, p. 6). Seria, então, conveniente lê-las somente num sentido gramatical, desconectando-as completamente de sua fonte, o endereço primitivo? Decerto, ao serem extraídas do texto de origem, perderam a funcionalidade original, como todo fragmento peregrino, e se refuncionalizaram no novo ambiente, transitando agora entre a carga semântica do texto do qual vieram e a carga semântica proveniente de suas possíveis relações no novo contexto. Porém, subsiste ainda a dúvida a respeito dessa nova funcionalidade que, no limiar da intertextualidade e da interdiscursividade, não pode escusar o próprio berço nem o novo cômodo. Subsiste também um escrúpulo quanto à voz epigráfica e ao epigrafador: quem fala e quem epigrafa? Obviamente, essas (e outras) perguntas envolvem vários tipos de dificuldades. Eis o problema em Rubião.

Genette (2009), que a partir da noção de dialogismo (Bakhtin) e de intertextualidade (Kristeva) propõe “transtextualidade” como um termo mais amplo, define a epígrafe sob a categoria de *paratexte*, uma “[...] ‘zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto).” (GENETTE, 2009, p. 10). Os paratextos seriam “escritos” complementares, secundários ou subsidiários, inseridos ao lado, dentro ou fora do

espaço do texto principal (apresentação editorial, títulos, dedicatórias, prefácios, epígrafes, notas), cujo aspecto funcional não deveria ser desprezado: regulador das leituras, função privilegiada na dimensão pragmática. As obras literárias nunca teriam se apresentado como textos nus, já que sempre cercadas desse aparato, muitas vezes visível demais para ser percebido. A ideia é retrabalhada por alguns pensadores. Eco (2009, p. 24-26), por exemplo, utiliza o termo “paratexto” para discorrer sobre a intrincada rede que se estabelece entre autor, narrador e personagem em *O relato de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe (1838): o “Prefácio” e a “Nota ao leitor” seriam paratextos que visariam confundir o leitor sobre a verdadeira identidade do autor do relato. Observe-se, a propósito, tentando um diálogo com Genette e Eco, que noutras vezes o aparato se apresentou tanto visível pela “edição” do próprio autor quanto utilizado evidentemente como metáfora crítica. Oswald de Andrade, por exemplo, em *Serafim Ponte Grande* (1933), tenta constituir uma desarticulação da forma romanesca convencional já a partir do paratexto: no lugar previsto para as informações iniciais, onde comumente seria colocada uma lista de obras sob o título “Obras do autor”, Oswald preferiu o título “Obras renegadas”, incluindo na lista o próprio livro que o leitor está para ler; no lugar de *copyright*, que se relacionaria aos direitos autorais ou de propriedade literária, encontra-se a frase imprevista “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas” (2007, p. 54); nas páginas finais, uma “Errata”, deslocada da posição e do significado tradicionais, funciona na verdade como um capítulo autônomo; adiante, o que corresponderia a uma última página – onde seria natural aparecerem informações precisas sobre a data e o lugar da impressão, por exemplo – recebe um tratamento pouco usual: “Este livro foi escrito de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás” (2007, p. 235). Obviamente, esses paratextos oswaldianos, explícitos e deliberadamente marcados, além de apontarem para a natureza inusitada que se quer para a criação literária, pretendem autorizar tipos de leitura que, tendo como desautomatizada a materialidade do objeto, possam ser encaminhados também de forma desautomatizada. Não são paratextos convencionais: no artifício do livro, desdobram-se como elementos pseudo-paratextuais, hilários – construídos, talvez, ou é claro, sob o riso escarninho de Oswald. Têm, enfim, uma intenção estética que, na materialidade moderna de sua realização, excede os percursos sistematizáveis, articulando em si, e a partir de si, vicissitudes artísticas e críticas amplamente conectadas à natureza que se quer para a obra.

Em Rubião, o uso dos versos bíblicos, destacados na primeira página de cada conto, não pode remeter a outra coisa senão a algo que transcria, em sua modernidade, deliberações editoriais já conhecidas. Sobre o uso moderno das epígrafes, Genette (2009) observa que, no século XVIII, por exemplo, fora da *La Nouvelle Heloise* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, elas quase não aparecem nos grandes romances – exceto em alguns casos, como na abertura de *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, e de *Tristram Shandy* (1760-1767), de Laurence Sterne –, mas que, ao mesmo tempo, são introduzidas maciçamente no *roman noir*, o chamado romance “gótico” ou “frenético”, e na prosa narrativa de Walter Scott. Registre-se que, embora *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, ainda não apresentasse epígrafes, elas apareceram, uma em cada capítulo, em *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, em *The Monk* (1795), de Matthew Gregory Lewis, e em *Melmoth* (1820), de Charles Robert Maturin. Na obra de Walter Scott – autor que depois será fundamental para Victor Hugo, por exemplo –, as epígrafes frequentemente aparecem. Essa moda inglesa da epígrafe romanesca passou para a França no início do século XIX, via Charles Nodier e outros, quando a literatura francesa descobriu e difundiu, especialmente por Nodier, o *roman noir* do pré-romantismo inglês: Walpole, Radcliffe, Lewis, Maturin. Considere-se aqui, como parêntese, que é exatamente essa linha do “frenético” que Victor Hugo seguirá em seu primeiro romance, *Han D’Islande* (1823), onde a presença de Scott é marcada: aparecem como epígrafes uma citação de *Ivanhoé* (1819), no capítulo XXXIX, e um fragmento do poema *Harold l’Intrépide*, no capítulo XLV. A linha seguida por Hugo é uma das formas da narrativa fantástica que emanou da literatura romântica de evasão e prolongou a tendência do pré-romantismo inglês, conhecida como *roman noir* ou romance gótico. No *Han D’Islande*, a temática, a caracterização do espaço e a caracterização da personagem que dá nome ao livro confirmam essa correlação, bem como algumas das epígrafes que abrem os capítulos e dialogam diretamente com a tradição. Ademais, voltando a Genette, agora sobre o mesmo *Han D’Islande*, todos os 51 capítulos possuem pelo menos uma epígrafe, possivelmente oriundas de autores estrategicamente escolhidos. Na França, também Stendhal teria herdado de Scott o hábito das epígrafes; já Balzac, que nas obras de juventude e nas narrativas históricas de tipo scottiano tinha usado muitas epígrafes, teria repudiado o uso delas depois, à medida que abandonava “[...] o propósito da narrativa histórica, fantástica ou ‘filosófica’, em proveito do grande romance.” (GENETTE, 2009, p. 135).

Das mais arcaicas lápides, que remontam aproximadamente ao século VII a.C., construídas por frases sintéticas, graves e ordinárias, aos textos literários dos séculos XIX e XX, onde as epígrafes sobejam sobre, sob, ou em poemas, contos e romances, coloca-se em pauta uma indagação a respeito de sua função. Se no caso de Oswald há uma deliberação clara que por meio do livro problematiza a ideia “livro”, o que dizer dos casos em que a função dos paratextos não é evidente? Em qualquer texto, se houvesse uniformidade de uso, decerto o lugar da epígrafe acarretaria uma função exata: com relação ao leitor, a epígrafe no início anteciparia algum aspecto importante do texto, como possivelmente faz a epígrafe oriunda de Pierre-Jean De Béranger no conto “A queda da casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe; no meio ou ao lado, caminharia com o texto, exigindo uma dupla leitura, essencialmente importante para o entendimento do texto principal; no fim, numa espécie de “palavra final”, poderia ter uma significação conclusiva; no início e no fim, poderia indicar um significado reiterativo que apontaria para a necessidade de se repetir a leitura e descobrir outros significados, como o que parece ser possível deduzir pelas duas epígrafes de Schopenhauer em *Tutaméia* (1967), de Guimarães Rosa; em cinta, muito exposta, naquela espécie de “faixa” no terço inferior do livro – como apareceu, por exemplo, a epígrafe retirada de Sartre em *Politique de la prose* (1982), de Denis Hollier –, assumiria uma função estratégica que, como presença monumental, dificilmente poderia implicar outra coisa senão a aderência total do texto principal ao seu apontamento. Sendo variáveis a posição e a ocasião da epígrafe, declináveis seriam as funções; mas o leitor ainda teria uma direção razoavelmente sistemática para discernir a sua utilidade no arranjo. No caso de Rubião, em que as epígrafes coroam os contos, bastaria prever certa relação automática entre epígrafe e narrativa: a epígrafe funcionando como um “comentário” – da mesma forma que, como lembra Genette, uma citação de Píndaro abre “O cemitério marinho” (1922), de Paul Valéry, e uma de Céline, *A náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre.

Aqui, no entanto, a espécie do texto epigrafado, espécie bíblica, investiria certa carga problemática: mesmo que as exigências básicas fossem a de não confundir os textos do Livro com os textos e discursos que são feitos sobre o Livro e a de não confundir o uso literário do texto bíblico com o uso religioso do texto bíblico, subsistiria a hipótese da presença do ideário religioso na invenção, podendo o conto ser lido como *exempla*, isto é, como um caso exemplar da verdade contida na epígrafe, da mesma forma que se encontra na tradição patrística e medieval. Nesse caso, dever-se-ia

identificar se a epígrafe vem do Antigo ou do Novo Testamento, o que exigiria distinguir, por exemplo, os modos com que os dois testamentos se referem a Deus e ao ser humano. Poderia se tornar interessante considerar que a maior parte das 33 epígrafes vem da poesia veterotestamentária: 27 epígrafes do Antigo Testamento, com a predominância de seis epígrafes retiradas de Jó, que parece ter sido um dos livros preferenciais do autor, e seis epígrafes do Novo Testamento, das quais três retiradas do Apocalipse. O conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio” é o único que recebe duas epígrafes: um versículo (Jeremias 12.5) e uma frase retirada de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Se as preferências bíblicas de Rubião têm base num projeto literário, poderia se tornar relevante, nesse caso, consignar a predominância da escolha por “passagens poéticas”, cujas formulações mais significativas, segundo o sensível estudo de Robert Alter (1997), são encontradas exatamente em alguns livros do Antigo Testamento e no Apocalipse. Sob o fragmento cuja procedência é o Livro, dir-se-ia, nessa hipótese, que sempre há algo a ampliar, que o tênue se obriga ao grande, não é inexato nem efêmero: fragmento que deve levar ao não fragmento, “detalhe” que desabrocha o geral.

Todavia, advirta-se que, além de serem absolutamente plausíveis gratuidades em Rubião, quase sempre não é patente a relação da epígrafe com o conto correspondente. Restrita à correlação temática, por exemplo, frustra-se a leitura impregnada do método interpretativo tradicional comumente aplicado a inscrições, aquele que tateia um significado cristalino a partir do lugar da citação, aquele que dela requer límpida antecipação, resumo ou comentário. Certas epígrafes parecem reclamar autonomia, feito enunciações independentes. Que relação transparente seria possível assimilar entre o verso retirado da fala de Bildade (Jó 8.10), amigo de Jó, e a história de Pererico, em “A fila”? Em “Alfredo”, que pertença unívoca haveria entre a epígrafe, que é uma oração litúrgica, sálmica (Salmos 85.1), e as instâncias animais, lobisominiais, dromedarias, porcais, que ali aparecem? Essas epígrafes cabem em qualquer história – se trocadas, emprestadas, comercializadas. Uma leitura que, com negligência, conectasse simples expressões ou palavras da epígrafe com as do conto, ou que se limitasse à questão da “mensagem” ou ao “espírito da coisa”, procurando desvendar possíveis alianças entre uma comunicação epigráfica e uma comunicação narrativa, poderia incidir na soleira, no anteparo literário, particularizando quase sempre uma descoberta banal e restrita, satisfazendo-se apenas na semente, num raso “isto implica aquilo”, orientando-se pelas arestas, esbarrando, enfim, na polissemia das palavras, nas

armadilhas da linguagem: em última instância, restaria somente o esforço despendido nos frágeis laços das vãs deduções. As tentativas realizadas com esse propósito geralmente engatam as epígrafes às narrativas contorcendo distintos painéis semânticos, deliberadamente, entrando à força, até a monopolização de todos os supostos significados, transitando da indistinção entre texto bíblico e discursos históricos sobre o texto bíblico aos mais reconhecíveis anacronismos. Daí que, para Bastos, por exemplo, as epígrafes em Rubião “[...] não têm uma função primordial nos contos, ou, se têm, é para desdizerem e, assim, desdizerem a sua condição primordial.” (BASTOS, 2001, p. 17). De fato, algumas epígrafes parecem reclamar independência, como que regidas por leis próprias; ou no mínimo que pertencem mesmo a outro discurso, no qual permanecem, que intentam um “de passagem”, obtusas, escorregadias, não obstante o autor as tenha querido alçadas sobre um Xixiu, um Jadon, um Colebra, um Manfredo e outras estranhas personagens.

Sob o luxo da epígrafe, poderia o leitor, no entanto, entendê-la como ornamento ou adereço, deixando-a tanto exterior quanto seria aparentemente interior ao texto literário. Sobre *Sagarana*, de Guimarães Rosa, por exemplo, Nelly Novaes Coelho compreende que os versinhos populares à guisa de epígrafes não são funcionais, não estão ligados a algo essencial da narrativa; conclui, enfim, que as cantigas-epígrafes rosianas são gratuitas: “Valem por si, como ‘palavra poética’ que são, para comunicar ao leitor a beleza, a alegria ou a emoção dos gestos não pragmáticos e que visam espontaneamente à doação de si próprios.” (COELHO, 1975, p. 207). De fato, o grande consumo de epígrafes, em alguns escritores e em certos momentos, pode ser visto como que reduzido a um “efeito-epígrafe”, isto é, à simples presença da epígrafe – desde que oriunda de “autoridades”, como veículo de integração da nova obra numa tradição cultural de prestígio, como sinal de cultura e intelectualidade (o que não parece ser o caso em Rubião). Nesse sentido volátil, poder-se-ia perceber qualquer epígrafe como que desconectada do texto literário propriamente dito, isolada, cuja funcionalidade se abreviaria numa função de consumo, ou precisamente, quando trazendo uns bocados de palavras de um Mallarmé, de um Lautréamont, de um Blanchot, de um Proust ou de outro grande nome, numa tentativa de sorver algum crédito. O leitor de Rubião deveria, então, não prezar o eco, o rumor e as concernências julgadas possíveis: calcificados seriam os espinhos e urtigas junto ao moto perpétuo do enterrar e desenterrar Petúncias; mergulhada no silêncio e no valor reles seria a assembleia dos gigantes em “Bárbara”; do Botão-de-Rosa, apartado seria o aroma de mirra, de aloés e cássia. Entretanto, o que

dizer das epígrafes que parecem se ajustar perfeitamente à narrativa? Desnudas de intenções indecifráveis, têm-se como voz ativa do que lhes segue. Veja-se em “Aglaia” a ideia da multiplicação de trabalhos e partos afirmada explicitamente na epígrafe retirada do Gênesis (Gênesis 3.16), como uma senda a ser percorrida, um há-de-ser, e a sua efetivação, que não é comprovação literal da epígrafe, mas um já-é, que se dá na fantasia, no parir desmedido, na ideia de partos numericamente elevados que caracteriza o relato. É de Schwartz (1983, p. 7-8) a ideia de que na última fase de Rubião, que corresponderia, nesse ponto, basicamente à coletânea *O convidado* (1974), as epígrafes têm um “tom profético”, um “há-de-ser”, revelando todas um momento a ser alcançado ou um caminho a ser trilhado. Veja-se também em “Teleco, o coelhinho” que o verso bíblico (Provérbios 30.18,19), afirmando uma incompreensão sobre o “caminho do homem na sua mocidade”, pode estar relacionado à instabilidade existencial da personagem e às suas metamorfoses, insólitos movimentos de mudança (coelho, girafa, leão, tigre), que carecem de um agente propulsor definido, assim como de convergência: resumem-se a um simples desejo de agradar ao próximo. Mas também há epígrafes que parecem apenas tocar o título do conto, repetindo uma palavra, sem necessariamente adiantarem-se em assunto: epígrafes de “O lodo” (Hebreus 3.15), “O edifício” (Miquéias 7.11) e “Os dragões” (Jó 30.29), por exemplo. Perceba o leitor crítico (quando tentando conjugar, em termos de significado, epígrafes e narrativas) que a aparente contaminação vocabular não facilita a visualização de uma mínima interdependência entre título, epígrafe e conto: reduz-se à repetência. Uma interdependência, se cogitada assim, por meio de uma simples repetição de palavra, tornar-se-ia tão movediça quanto seria movediça uma interpretação que pretendesse estabelecer correspondências apenas no palco dos vocábulos. De fato, em algum momento seria necessário lidar com o problema de que, *stricto sensu*, os possíveis significados de “lodo”, “edifícios” ou “dragões” nos versos hebraicos dificilmente poderiam conduzir o leitor aos possíveis significados de “lodo”, “edifício” ou “dragões” nos contos rubianos. Pode-se pensar novamente: esse paratexto, então, quer-se livre; talvez se queira tão livre como deve ser livre a liberdade do leitor, desobrigado de levá-lo em conta; um versículo de Mateus em “A casa do girassol vermelho”, um verso dos Salmos em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, um provérbio em “Elisa” – e nada mais. Aqui, ou se entenderia que Rubião teria buscado nas epígrafes o mote para simplesmente embaralhar a sua criação, provocar dissonâncias e falsear instâncias inapreensíveis (vertente do hermetismo), ou como recurso para dar voz a fantasmas do

sujeito (vertente da psicanálise), ou como meros “enfeites” (vertente da decoração). Contudo, tal caráter irregular não impediria que esse leitor livre se deparasse e se perturbasse, conto a conto, com as epígrafes livres. Perturbando-o, pareceriam atreladas aos contos: em algum momento seria necessário lidar com o problema de que, *lato sensu*, algo poderia pertencer ou se relacionar com as narrativas. Em cada caso, a perturbação adquiriria as mesmas feições intransigentes: se uma solução convém, se é bem o caso, se alguma coisa é viável, se há o que se perturbar (no limite, toda a intransitividade como possibilidade e fantasma, toda a falta de jurisprudência do leitor). De fato, como em Scott, Nodier, Hugo e Stendhal, apreciadores de epígrafes decididamente enigmáticas, estranhas ou misteriosas, em Rubião quase sempre as epígrafes colocam à prova a capacidade de decidi-las em termos de significado.

## 2 Significado e não significado

O que é o que é? Não nuclearmente, ou seja, sem alguma noção de nuclearidade na epígrafe, pensa-se apenas em termos de significado: que as epígrafes criam instâncias de significação com os contos. Assim, é possível pensar, diretamente, pela epígrafe retirada do livro de Jó em “O pirotécnico Zacarias” (Jó 11.17), que a expressão epigráfica “quando te julgares consumido” reverbera a condição paradoxal do vivo-morto, isto é, a condição do morto que não foi totalmente consumido, que morreu e não morreu: “Em verdade morri [...] Por outro lado, também não estou morto” (2010, p. 14). É possível também pensar, diretamente, que as expressões epigráficas “uma luz como a do meio-dia” e “nascerás como a estrela d’alva” depõem o horizonte utópico no qual o narrador-protagonista pensa relativamente por uma disposição cromática: “[...] e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos” (2010, p. 20). O problema desse regime interpretante é que por vezes ele sonha visceralmente o fim do jogo, sonha os finais felizes em que todas as coisas se conectam, pensa em termos de “origem”, “função”, “lugar”, “relação”, “exempla”, “profundidade”, obcecado; mas o jogo é (ainda em significado) o passar, o atravessar, o articular, o pôr em movimento, o esburacado, como um vasto mar para a superinterpretação. Não se pode falar que o jogo exprime uma verdade, nem mesmo que ele tem uma verdade: as tentativas de pensar Rubião por meio das epígrafes encontram sempre um plural de mil faces que não permite o frear da mobilidade, turbilhão que se nutre cada vez mais de turbilhões, proposições que se nutrem de proposições. As epígrafes não se dão aos percursos

retilíneos, mas aos de curvatura, onde se evita o ângulo reto: têm um imenso grau de fluidez. Seu âmbito de significação é muitíssimo móvel, não porque o leitor pode fazê-las significar qualquer coisa, mas porque outras especificações são sempre razoáveis. Então, é possível pensar, por exemplo, diretamente, mas de outra forma, pela mesma epígrafe de “O pirotécnico Zacarias”, que as expressões epigráficas, ressignificadas agora com o humor que é próprio do conto, respondem às impropriedades das percepções metaforizadas, tanto às impropriedades ficcionais quanto às impropriedades epigráficas: na epígrafe, o nascer como a estrela d’alva; no pirotécnico, o renascer morto. No fundo, o âmbito de significação das epígrafes é muitíssimo vulnerável, o que permite dizer: todos os colarinhos rubianos facilmente se encaixariam em qualquer história, em qualquer obra literária, em qualquer invenção – sem pudores, com liberdade e libertinagem, qualquer um em qualquer uma, para inúmeras interpretações; assim, travestidamente, ainda pela epígrafe de “O pirotécnico Zacarias”, uma camoniada aqui, uma robinsonada lá ou uma rosianiada qualquer de “terceira margem”. Em Rubião ou em outros, jogo sem fim.

Mas talvez já não baste dizer que o jogo realmente não tem fim: ele não está só no corporal que é infinito e múltiplo como forma esponjosa, porosa e cavernosa (o âmbito do significado), mas também no incorporal sem janelas para fora, sem portas, sem frestas, o acontecimento em que nada vem de fora ou vai para fora, o deixado como tal, o fluxo visto pragmaticamente como autônomo, o x que só é x, o vazio, o simulacro não submetido às formas do inteligível, aquilo que exige certo não senso crítico quando tomado por intangível (o âmbito do não significado). Com efeito, significado e não significado são apenas decisões pragmáticas talhadas pela singularidade de um encontro entre texto e leitor, pois nada significa absolutamente em si e nada não significa absolutamente em si – como vários pensadores já exploraram, numa linha filosófica que se desenvolve, muito desigualmente, de Nietzsche a Deleuze ou Derrida. Enquanto certo texto pirotécnico ou certo arranjo pirotécnico num texto moderno se caracteriza por uma abertura (sempre potencializando significados, ao máximo grau), deve se encontrar também cada vez mais irredutivelmente fechado numa zona de invisibilidade que o faz diferir e se afastar da discursividade interpretante, fechado numa zona que não se deve significar – talvez, apenas “imaginar”. Não à toa o próprio âmbito do pensamento crítico tem se constituído em certos pensadores como uma efetiva escrita poético-teórica, inventiva, impregnada da inventividade do artístico, para justamente transitar nesses horizontes de pensamento, para justamente poder “falar melhor” ou

simplesmente “falar” de certas modalidades de pensamento potencializadas pelos objetos, para justamente tornar possível alguma aproximação ao poético indizível, como um novo tipo de discursividade, sem mais se obstruir em fronteiras ou paredes que tradicionalmente se colocariam entre abstração e concreção, imagem e conceito, particular e geral, literatura e filosofia. Para esses pensadores, a linguagem fria, cinzenta e tecnicista há tempos se tornou de certa forma inviável. Assim, se a primeira experiência nas epígrafes for a da interpretação relacional (a de não cogitar que o fragmento se cale, não designe e passe ao largo do significado) ou a indiferença (o despreendimento pelo não literário: uma epígrafe é somente editorialismo, sem maiores afetações, sem maior importância), a segunda experiência nelas pode ser a das imagens imaginadas num porão escuro, fantasiadas sob a penúria de uma vela (imaginação que já não é interpretação, mas apenas um indefinível sopro sigético – do alemão *sigetik*, a partir do grego *sigan* –, um permanecer em silêncio, um calar: o outro sendo visto essencialmente enquanto outro, sem relações demonstráveis, laboratoriais). Daí que seja possível afirmar, em *L'image-mouvement* (1983) e *L'image-temps* (1985), que as epígrafes bíblicas em Rubião não funcionam como “imagens-movimento” (tempo subordinado ao movimento), mas como “imagens-tempo” (movimento subordinado ao tempo), puras, desconectadas, intransitivas, podendo ser pragmaticamente decididas como um não significado (na epígrafe de “O pirotécnico Zacarias”, por exemplo, o caráter indizível da imagem bruta). Se têm um corporal de fluidez, têm também um enorme incorporal de dureza: um regime que não se deixa operar num “o que é x”. Quedam-se figurais, incomunicáveis, seja em contos em que pareça haver algum descompasso de significados entre a epígrafe e a narrativa (como em “Alfredo”, “A noiva da casa azul” ou “Epidólia”), seja em contos em que pareça haver alguma sintonia de significados entre a epígrafe e a narrativa (como em “Aglia” ou “Teleco, o coelhinho”).

Ao mesmo tempo em que se pode pensar que a indecidibilidade é, em significado, nos contos, um valor afirmativo, uma forma de afirmar a indecidibilidade do que será narrado (isto é, afirmar a sua mobilidade significativa), é possível pensar que a pirotecnia epigráfica é um não significado. Dela, agora, já será importante dizer: precisamente porque não significando, não sendo; precisamente porque não sendo, tornando-se irreduzível, contentando-se em sua extensão plana. Pensa-se, pois, nisso, que o que pode haver é o que é de superfície: vozes epigráficas que já não admitem mergulhadores ou exploradores de profundezas significativas; vozes que são uma

contraciência, um impermeável que finge ser permeável, um agnóstico que finge ser gnóstico. No pescoço dos contos, os sábios, os profetas, os visionários e os apóstolos já não trazem mensagens nem clichês: têm mãos anônimas. Não é muito recorrer ao contra-hermenêutico *Discours, figure* de Lyotard (2011), que entende (e generaliza) o “figural” como a transcendência do símbolo, algo que já não pode ser determinado pelo regime discursivo do intérprete. Para Lyotard, o figural é “[...] uma manifestação espacial que o espaço linguístico não pode incorporar sem ser abalado, uma exterioridade que ele não pode interiorizar como significação.” (LYOTARD, 2011, p. 7). No jogo que já não é simples jogo de significados, pode-se pensar que o que não é discursivo, as imagens epigráficas, não se dá ao regime discursivo; é possível entendê-las a partir de outra imagem do pensamento, dobrando-se numa filosofia de fantasma, de não significação. Dobrar-se que é diminuir-se, reduzir-se, fechar-se, emaranhar-se, encerrar-se, nuclearizar-se. A brutalidade, a pureza, a dureza ou a atonicidade de qualquer epígrafe permite agora uma intempérie de modos que já não a torna significada, apenas imaginada (despretensiosamente imaginada, 70 vezes sete alisada em sua superfície). E aí ela não detém, em sua rijeza, o que se imagina por ela – assim, como quando é possível imaginar pássaros, cavalos-marinhos, longas barbas ou monstros inexistentes nas nuvens, tudo o que se quiser. Seu aço aceita a delicadeza da imaginação, o algodão da flanela que o alisa, mil movimentos sejam, por mil maneiras, mas apenas no verniz das coisas – muito aquém ou além, portanto, da broca perfurante das significações que sempre quer aquele longo e profundo mergulho. O momento mais legítimo da imaginação é, pois, aquele em que o limite é pensado como dobra, onde a exterioridade e a interioridade inexistem, entre o pensável e o impensável, onde vale a fronteira embrulhada – no insistente, no subsistente. Num simples “Aroma de mirra, de aloés e cássia exala de tuas vestes, desde as casas de marfim” (Salmos 44.9, em “Botão-de-Rosa”) ou num “E vi um céu novo e uma terra nova; porque o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não é” (Apocalipse 21.1, em “Epidólia”) há essa dureza de que Rubião gostava. Aqui, não adianta dizer o que se vê, pois o que se vê não habita jamais o que se diz; ao abrir a letra, aparece a imagem, mas a imagem demanda algo que já não pode ser explicado pela letra. Sua autossuficiência não está em ser estranha em demasia para nunca dar conta do que se conta (como se viu, algumas epígrafes até têm bastante sintonia com o tema de seus respectivos contos), mas em ter uma dureza plástica que simplesmente transcende o que se conta, amassando-se, minorando-se em torno de si mesma (imagens brutas, puras, duras, atômicas): nesse

caso, para a imaginação do leitor, que ainda não as significa; nesse caso, enfim, para a não significação. Vê-se nisso como não é de bom tom o intento de torná-las absolutamente consoantes, casadas com os contos. E não há melhor forma, nenhuma linguagem objetiva e positivamente comportada que amplie tão severamente esse horizonte de pensamento: ao baterem no casco do barco, essas ondas móveis, moles e velozes se tornam tão duras quanto um muro de ferro.

### **Considerações finais**

É verdade que Rubião sentiu, viveu e pensou o âmbito religioso como muitos outros autores – podendo afirmar sobre si próprio: “Jamais consegui me livrar do problema da eternidade, chegando mesmo, na infância, a ser religioso e um tanto místico.” (PONCE, 1998, p. 4). Inspirou-se no vivido, partiu de estados perceptivos e afetivos; porém, para ultrapassá-los, para aceder a outros tipos de percepções e afecções, aqueles tipos outros que excedem todas as vivências, dando às sensações uma vida própria. Para além do que é ortopedia confessional, como a questão da “eternidade”, Rubião foi efetivamente um assíduo leitor da Bíblia, um leitor que aos poucos se descomprometeu do modo de leitura religiosa convencional para encontrar numa fantasia muito particular de leitura uma fantasia muito particular de escritura. As epígrafes bíblicas que encimam as 33 narrativas certamente constituem um estado bastante notável dessa fantasia de escritura: o laço de uma fantasia pirotécnica com aquele espaço inefável da própria fantasia, insistente, subsistente – uma espécie de fantasia quântica, que se faz no simultâneo, no incerto, no aleatório, no acaso, no impensável. O leitor crítico talvez não conceda importância à presença pirotécnica das epígrafes ou talvez se deixe perturbar por elas; mas ficará, de qualquer forma, num interlúdio de indagações, vacilando sobre o sistema de relações entre epígrafes e epígrafes ou epígrafes e narrativas, considerando-as indefinitivamente como ornamento, busca de autoridade, referência, espelho temático, síntese, protocolo, efeito-fratura e interrogação. Qual é o problema epigráfico? Do ponto de vista filosófico, o problema é que a fantasia rubiana, pensada em sentido amplo, talvez só permita um paradoxo: pulverizar-se em muitas parcelas de significados possíveis e, ao mesmo tempo, fechar-se absolutamente, como um não significado. No primeiro caso, tem-se a premissa de que mesmo uma fantasia pirotécnica é um signo e que, por essência, não pode haver signo sem significações, significante sem significados; no segundo caso, ao contrário,

tem-se a premissa de que uma fantasia pirotécnica pode ser absolutamente uma fantasia pirotécnica, nela, sem significação. Em última instância, o leitor decide conjuntamente com o texto: significado e não significado são apenas decisões pragmáticas talhadas pela singularidade de um encontro entre texto e leitor.

## REFERÊNCIAS

ALTER, R. As características da antiga poesia hebraica. In: ALTER, R.; KERMODE, F. (Org.). *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.

BASTOS, H. J. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Editora da UNB; Plano Editora, 2001.

COELHO, N. N. Guimarães Rosa e a tendência regionalista. In: ÁVILA, A. (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

LYOTARD, J-F. *Discourse, figure*. Trad. Antony Hudek e Mary Lydon. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

PONCE, J. A. de G. Entrevista – O fantástico Murilo Rubião. In: RUBIÃO, M. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1998.

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

SCHWARTZ, J. As epígrafes como programa textual. In: \_\_\_\_\_. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO, M. *O convidado: contos*. São Paulo: Ática, 1983.

*Data de submissão: 20/07/2017*

*Data de aprovação: 22/09/2017*