

**AS CINZAS E A POÉTICA DO FANTÁSTICO
OBSESSIVO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O
CONTO “O HOMEM DO BONÉ CINZENTO”,
DE MURILO RUBIÃO**

**THE ASHES AND THE POETICS OF OBSESSIVE
FANTASTIC: CONSIDERATIONS ON THE
SHORT STORY "O HOMEM DO BONÉ
CINZENTO", BY MURILO RUBIÃO**

**LASCENIZAS Y LAPOÉTICA DE LO
FANTÁSTICO OBSESIVO: REFLEXIONES
SOBRE EL CUENTO “EL HOMBRE DE LA
GORRA GRIS”, DE MURILO RUBIÃO**

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos ¹

RESUMO: Considerado precursor da narrativa fantástica no Brasil, o escritor Murilo Rubião (1916-1991), de Minas Gerais, declara que todos os seus contos estão intimamente ligados às histórias lidas e ouvidas na infância, as quais, recriadas e contadas pela babá, apresentavam aspectos do estranho.

¹ Doutora em Literatura (UnB); Mestre em Letras: Estudos Literários (UFMG). Professora da Graduação em Letras e dos Programas de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários e Mestrado Profissional em Letras da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL.

Este artigo apresenta uma análise da narrativa “O homem do boné cinzento”, em seus aspectos estéticos e semânticos, na perspectiva do que consideramos como uma poética do fantástico obsessivo: a constante e excessiva preocupação de um personagem em observar, sem o devido consentimento, um vizinho em sua doentia privacidade, e a forma como essa prática contamina o observador, a ponto de transformar-lhe, radicalmente, a natureza.

ABSTRACT: Considered the precursor of the fantastic narrative in Brazil, the writer Murilo Rubião (1916-1991), from Minas Gerais, states that all his tales are closely linked to stories read and listened in his childhood, which, re-created and told by his babysitter, had aspects of the strange. This article presents an analysis of the narrative "O homem do boné cinzento" on their aesthetic and semantic aspects in the perspective of what we consider as poetics of the obsessive fantastic: the constant and excessive concern of a character to observe, without consent, a neighbor in his unsound privacy, and the way how this practice pollutes the viewer, about to transform, radically, his the nature.

RESUMEN: Considerado precursor de la narrativa fantástica en Brasil, el escritor Murilo Rubião (1916-1991) declara que todos sus cuentos están entrañablemente relacionados a las historias leídas y oídas en la niñez, cuando su niñera se las recreaba y contaba, agregándole aspectos de lo insólito. Este texto presenta un análisis de la narrativa “El hombre de la gorra gris”, en lo que concierne a sus aspectos estéticos y semánticos, en la perspectiva de la poética de lo fantástico obsesivo: la constante y excesiva preocupación de un personaje por observar, sin permiso, a un vecino en su enfermiza privacidad, y la forma como esa práctica contamina al observador, a punto de convertirle radicalmente su naturaleza.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião; O homem do boné cinzento; fantástico obsessivo.

KEYWORDS: Murilo Rubião; O homem o boné cinzento; obsessive fantastic.

PALABRAS CLAVE: Murilo Rubião; El hombre de la gorra gris; fantástico obsesivo.

"A metamorfose é uma das coisas mais antigas que há. Eu cheguei à metamorfose através das histórias de feiticeiras, capazes de transformar as pessoas, de que está plena a nossa tradição oral..."

Murilo Rubião

Em entrevista concedida a Manoel Lobato, em 1940, Murilo Rubião (Minas Gerais, 1916-1991) declara que todos os seus contos estão intimamente ligados às histórias lidas e ouvidas na infância, as quais, recriadas e contadas pela babá, apresentavam aspectos do estranho – entre os quais se destaca a metamorfose², como declarado pelo autor no texto em epígrafe.

Considerado precursor da narrativa fantástica no Brasil – pela “forma insólita da sua ficção” (ARRIGUCCI, 1999, p. 52) e por ter instaurado no Brasil a ficção do insólito absurdo (CANDIDO, 2011, p. 251) – o escritor mineiro, como um mágico da criação contística, tira da sua cartola literária e faz marchar em filas uma sucessão de personagens e eventos estranhos, inaugurando, em suas narrativas, uma lógica do absurdo. Contudo, esse caráter inusitado de seus textos configura-se exatamente porque o que se apresenta diante de nós, leitores, não é a transformação fantástica. Ao contrário, parece tratar-se de uma melancolia ante a frustração da inconveniente mágica mal realizada: um homem comum, uma mulher comum, que se evidencia em suas múltiplas identidades

(como, por exemplo, o personagem do conto “Teleco, o coelhinho”), mas cujas ações de *magia não* produzem encanto ou deslumbramento.

²Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

Assente-se que, na literatura brasileira, antes de Murilo Rubião, registravam-se outras imersões em águas do fantástico e do insólito. Contudo, conforme afirma Antonio Candido:

Com o livro de contos *O ex-mágico* (1947), [Murilo Rubião] instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo. Havia exemplos anteriores de outros tipos de insólito, sobretudo de cunho lírico, haja vista o admirável conto "O iniciado do vento", de Aníbal Machado, um dos escritores mais finos da nossa literatura moderna, formado no Modernismo e se expandindo a partir dos anos 40. Mas de absurdo havia casos limitados e de caráter cômico, sobretudo na poesia, como as décimas de um poeta popular do começo do século XIX, o Sapateiro Silva; ou, no decênio de 1840, a "poesia pantagruélica" de alguns românticos boêmios. Com segurança meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram. Na meia penumbra ficou ele até a reedição modificada e aumentada daquele livro em 1966 (*Os dragões e outros contos*). Já então a voga de Borges e o começo da de Cortázar, logo seguida pela divulgação no Brasil de livros como *Cien anos de soledad*, de García Márquez, fizeram a crítica e os leitores atentarem para este discreto precursor local, que todavia precisou esperar os anos 70 para atingir plenamente o público e ver reconhecida a sua importância. Entrementes a ficção tinha-se transformado e, de exceção, ele passava quase a uma alta regra. (CANDIDO, 2011, p. 251)

Conforme Hermenegildo José Bastos, em seu livro *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião* (2001), a ficção do escritor mineiro segue a tendência da literatura brasileira proposta na segunda metade do século, apresentando-se, todavia, como um avanço:

Não se trata, entretanto, de encontrar os "precursores" da literatura fantástica, os autores que teriam conseguido furar o bloqueio da verossimilhança realista preparando o caminho para a obra de Murilo. Trata-se, sim, de demonstrar duas

coisas: 1ª) que a matéria brasileira está presente e, mais do que isso, enforma a ficção fantástica de Murilo Rubião; 2ª) que, considerando a evolução da ficção brasileira dos anos 30 e 40, a ficção muriliana deve ser considerada como ruptura, sim, mas também como continuidade, e que, sendo assim, a leitura do conto fantástico de Murilo Rubião pode contribuir para o entendimento das mudanças por que passa o realismo na literatura brasileira das décadas citadas (BASTOS, 2001, p. 49).

Para Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2010), o fantástico fundamenta-se, essencialmente, em uma hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho, contrário a tudo que pertence ao real. Essa hesitação resolver-se-ia seja pela admissão de que o acontecimento pertença à realidade; seja porque se decida que esse evento seja produto da imaginação ou resultado de uma ilusão. Em outros termos, poder-se-ia decidir se o acontecimento é ou não é. Por outro lado, o fantástico exige certo tipo de leitura: sem o que se poderia arriscar a resvalar ou para alegoria ou para a poesia. Todorov declara que, na obra fantástica, surgem propriedades que, sem serem obrigatórias, aparecem com uma frequência suficientemente significativa – as quais [propriedades] “se deixaram dividir segundo os três aspectos da obra literária: verbal, sintático, e semântico (ou temático)” (TODOROV, 2010, p. 166). Consoante Todorov, o fantástico reveste-se de uma reação diante do sobrenatural, permitindo franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre, constituindo, assim, um meio de combate contra uma e outra censura: a função do sobrenatural seria subtrair o texto à ação da lei e com isso mesmo transgredi-la, (TODOROV, 2010, p. 168).

Essa conceituação do fantástico vê-se, contemporaneamente, ampliada, conforme elaborado por Cristina Batalha em seu texto “Literatura fantástica: aproximações teóricas” (2012). Para Batalha, entre as múltiplas questões de ordem teórica que cercam essa modalidade narrativa particular, está a dúvida se esta se configuraria como um gênero ou se seria um simples modo de narrar. Batalha afirma que a sensação de incompletude e de ambiguidade são pertinentes ao gênero e que ele a traduz pela impressão de “sonho” e de “melancolia” que algumas obras suscitam no leitor (BATALHA in: SENA, 2012, p. 14). Assim, afirma a estudiosa, o “fantástico” caracteriza-se por:

[...] [um] modo específico de narrar, com raízes históricas claras, e que se realiza através de temas e procedimentos retóricos emprestados a outros gêneros e subgêneros, impondo-se como uma forma genérica nova a partir da metade do século XVIII. Sabemos que não há uma unanimidade entre os teóricos do assunto quanto às classificações de “modo” e “gênero”. Entretanto, como nosso propósito não é o de redefinir o fantástico, tomamos emprestado as duas designações por considerar que estabelecer esta distinção não seria relevante para cernir a peculiaridade desse modelo de ficção. Por esse motivo, em nossas aproximações teóricas em torno do conceito, utilizamos, indiscriminadamente, também a categoria de gênero em relação à literatura fantástica, por entender que esse modo particular que caracteriza o tipo de texto ao qual estamos nos referindo acaba por constituir também um gênero em si mesmo, tornando impertinente a oposição entre “modo” e “gênero”. (BATALHA in: SENA, 2012, p. 12)

No fantástico, declara Cristina Batalha, o leitor é conduzido à hesitação porque, diferentemente do pacto com esse leitor estabelecido pela fórmula “Era uma vez...”, por exemplo, o fantástico

caracteriza-se, por um lado, pela verossimilhança, o que garante as condições de leitura aceitáveis pela cultura, mas, por outro, essa narrativa também provoca, no desenvolvimento da leitura, um deslocamento na expectativa do leitor. Nesse sentido, independentemente das categorias de modo ou de gênero, o fantástico funda-se na impossibilidade de solução, seja ela da ordem do “natural”, ou da ordem do “sobrenatural” (BATALHA in: SENA, 2012, p.19-20).

Nesse panorama de acepções sobre o fantástico – e conformando-nos às “aproximações teóricas” apresentadas por Batalha, especialmente no que se refere à declaração de que o fantástico se institui na impossibilidade de solução (do natural ou do sobrenatural) – é que se apresentam estas nossas considerações sobre o conto “O homem do boné cinzento”, de Murilo Rubião (*Obras completas*, Companhia das Letras, 2010, p. 151-155).

Encimada por uma epígrafe bíblica, extraída do livro profético de Daniel, a citação “Eu, Nabucodonosor, estava sossegado em minha casa e florescente em meu palácio”, que é exatamente a expressão inicial do relato do segundo sonho do Rei da Babilônia (aproximadamente século VI a.C.), apresenta-se como um instigante índice do que o autor propõe na narrativa: uma história assentada sobre aspectos naturais e sobrenaturais, coerentes ou não, os quais se alternam, e estariam no intervalo das representações mentais que ocorrem enquanto dormimos, ou imaginação sem correspondência real com aquilo se pode experimentar pelos sentidos (MICHAELIS, 1998, p. 1971). Isso se comprova pela frase que se segue [na narrativa bíblica]: “Tive um sonho, que me espantou; e quando estava no meu leito, os pensamentos e as visões da minha cabeça me turbaram” (BÍBLIA SAGRADA, 2009, p. 1097).

A breve narrativa muriliana inicia-se com uma súbita e áspera acusação: a culpa é do “homem do boné cinzento”. “Antes da sua vinda, a nossa rua era o trecho mais sossegado da cidade. Tinha um largo passeio, onde brincavam crianças. Travessas crianças. Enchiam de doce alarido as enevoadas noites de inverno, cantando de mãos dadas ou correndo de uma árvore a outra.” (RUBIÃO, 2010, p. 151).

Descortina-se, então, um cenário que nos apresenta um local tranquilo e provavelmente seguro, posto que se encontravam, ali, crianças que se divertiam nas noites de inverno. Contudo, ante à acusação que o narrador faz ao homem do boné cinzento, somos, imediatamente, levados a nos fazer algumas perguntas: a que culpa se referira o narrador? E por quê? Quem seria o homem do boné cinzento? Teria ele cometido algum crime?

A seguir, informa-nos o narrador sobre a intranquilidade que os moradores daquela localidade passaram a experimentar a partir de uma madrugada em que foram “despertados pelo desusado movimento de caminhões, a despejarem pesados caixotes no prédio do antigo hotel”:

Disseram-nos, posteriormente, tratar-se da mobília de um rico celibatário, que passaria a residir ali. Achei leviana a informação. Além de ser demasiado grande para uma só pessoa, a casa estava caindo aos pedaços. A quantidade de volumes, empilhada na espaçosa varanda do edifício, permitia suposições menos inverossímeis. Possivelmente a casa havia sido alugada para depósito de algum estabelecimento comercial. (RUBIÃO, 2010, p. 151)

Contudo, essas conclusões do narrador são energicamente contestadas por um irmão seu, o qual afirmava notar que as casas começavam a tremer e apontava para o céu, onde, diz-nos o narrador, “revezavam-se o branco e o cinzento (pontos brancos, pontos cinzentos, quadradinhos perfeitos das duas cores, a

substituírem-se rápidos, lépidos e saltitantes)." (RUBIÃO, 2010, p. 151).

Nesse momento, o leitor é conduzido a um estado de incômodo: o irmão do narrador (mais tarde apresentado como Artur) é designado como nervoso, excessivamente sensível, enérgico. Mas a frase que nos informa da alternância do branco e do cinzento no céu é do próprio narrador que, a seguir, informa-nos sobre o seu erro em não ter acreditado na informação a respeito do inquilino que iria se mudar para aquela casa. Uma semana depois, chegava o novo vizinho. A propósito: o homem, de olhos fundos, roupa sobrando no corpo esquelético, uma figura grotesca, acompanhava-se de um "ridículo cão perdigueiro", trazia um cachimbo curvo entre os dentes escuros e usava um boné xadrez, cinzento e branco. Mediante essa constatação, Artur apresenta-se completamente transtornado e declara: "Esse homem trouxe os quadrinhos, mas não tardará a desaparecer" (RUBIÃO, 2010, p. 152).

O narrador científica-nos de que muitos se impressionaram com o procedimento do solteirão, cujos hábitos estranhos deixavam perplexos os moradores da rua:

Nunca era visto saindo de casa e, diariamente, às cinco horas da tarde, com absoluta pontualidade, aparecia no alpendre, acompanhado pelo cachorro. Sem se separar do boné que, possivelmente, escondia uma calvície adiantada, tirava baforadas do cachimbo e se recolhia novamente. O tempo restante conservava-se invisível. (RUBIÃO, 2010, p. 152)

A partir desse momento, o personagem Artur começa a passar dias inteiros espreitando o vizinho, "animado por uma tola esperança de vê-lo surgir antes da hora predeterminada. [...] A sua excitação crescia à medida que se aproximava o momento de defrontar-se com o solitário inquilino do prédio vizinho" (RUBIÃO, 2010, p. 152). Ao

ver o homem, Artur era invadido por uma descomedida alegria. Ao vê-lo, afirmava estar o homem mais magro do que no dia anterior; emagrecera, continuava definhando. Comentários esses sempre precedidos de obsessiva excitação.

Ora, também nesse instante narrativo, toma-se conhecimento de que o narrador personagem chama-se Roderico. De origem alemã, conforme o *Dicionário de Nomes Próprios*³, o nome Roderico traduz-se por “O Poderoso Príncipe”; aquele que possui espírito conciliador, generosidade, estabilidade, idealismo, companheirismo, preocupação com o lar e com a comunidade. Mas é, também, o que possui características como acomodação, cobranças excessivas. A seguir, tem-se a cena em que, ainda na cama, o narrador é surpreendido com os gritos de Artur, o qual lhe informa o nome do celibatário: Anatólio. Num ímpeto, diz-nos o narrador, a ponto de proferir uma obscenidade, responde: “chama-se Nabucodonosor” (RUBIÃO, 2010, p. 152). Nota-se, então, pelo viés irônico, o vínculo que se estabelece entre a epígrafe e a história narrada: Roderico em nada se aproxima do “Poderoso Príncipe”, revelando, ao contrário, a sua falta de polidez e urbanidade; o texto da epígrafe seria, nesse sentido, apenas uma evocação de Nabucodonosor como um nome incomum, que designaria alguém indeterminado, indiscriminado, uma pessoa qualquer.

A narrativa prossegue:

Repentinamente [Artur] emudeceu. Da janela, surpreso e quieto, fez um gesto para que eu me aproximasse. Em frente ao antigo hotel, acabara de parar um automóvel e dele desceu uma bonita moça. Ela mesma retirou a bagagem do carro. Com uma chave, que trazia na bolsa, abriu a porta da casa, sem que ninguém aparecesse para recebê-la. Impelido pela curiosidade, meu irmão não me dava folga:

³Disponível em: <<http://www.significadodenome.com/significado/4778/roderico.html>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

- Por que ela não apareceu antes? Ele não é solteiro?
- Ora, que importância tem uma jovem residir com um celibatário? (RUBIÃO, 2010, p. 152).

Note-se que o movimento incessante, contínuo – obsessivo – de Artur em observar a existência do vizinho dilata-se e amplia-se, assumindo problemáticos contornos: vive-se, agora, a vida de um outro, pela insistente decisão de perscrutar-lhe todos os instantes. Interessante notar que, pouco a pouco, o narrador, igualmente, encontra-se enredado nessa teia de interesse pelo alheio; afirma que a confiança em seus nervos cede lugar a uma permanente ansiedade: “Não tanto pelo magricela, que pouco me importava, mas por causa do mano, cujas preocupações cravavam-lhe a face, afundavam-lhe os olhos. Para lhe provar que nada havia de anormal com o solteirão, passei a vigiar o nosso enigmático vizinho” (RUBIÃO, 2010, p. 152). Entretanto, à vista dessa confissão, o leitor identifica uma pretensa tentativa do narrador de enganá-lo: seria possível, pois, acreditar que o narrador não estaria contagiado e corrompido pela obsessão que acometera Artur? Essa questão, contudo, é logo dirimida com a proposição a seguir confessada pelo narrador personagem: “Eu não tirava os olhos do homem. Sua magreza me fascinava” (RUBIÃO, 2010, p. 153).

Chegando a esse ponto, a narrativa força-nos, inevitavelmente, à relação que se pode estabelecer entre a atitude obsessiva das personagens em vigiarem permanentemente o vizinho e o conceito de *voyeur*. Do francês, aquele que vê ou “espiador [de cenas íntimas]” (RÓNAL, 2007, p.283), o substantivo masculino *voyeur* descreve uma pessoa que se compraz ao observar os atos sexuais ou práticas íntimas de outras pessoas. Conceituado, por muitos, como uma psicopatologia, o *voyeurismo* (ou *mixoscopia*) consiste em:

[...] um desvio da conduta sexual que é considerada “normal” pela maioria [...] descreve uma pessoa que gosta de observar os outros sem participar, tirando fotos ou gravando momentos íntimos ou privados de outros indivíduos. Na maior parte das vezes, o *voyeur* não costuma se relacionar diretamente

com as pessoas que observa e espia essas pessoas porque isso lhe dá algum prazer sexual. Em muitos casos, o voyeurismo é uma invasão de privacidade, porque as pessoas são observadas sem o seu consentimento.

(Disponível em: <http://www.significados.com.br/voyeur/>. Acesso em: 5 mai. 2016).

Ainda que não se possam encontrar, no texto, referências ao prazer sexual das personagens Artur e Roderico, na vigilância que mantinham de Anatólio, expressões como “exagerada sensibilidade”, “alegria despropositada”, “impelido pela curiosidade”, “obsessão”, “meu irmão bufava, pleno de gozo”, “excitado” (RUBIÃO, 2010, p. 151, 152, 153, 154) – referindo-se ao primeiro personagem – e “permanente ansiedade” e “sua magreza me fascinava” (p. 153, 154) – para se referir ao segundo – essas atitudes configurariam, certamente, o voyeurismo no texto.

Na sequência, o narrador declara que Artur chama-lhe a atenção para o fato de que o homem estava ficando transparente: “Assustei-me. Através do corpo do homenzinho viam-se objetos que estavam no interior da casa: jarras de flores, livros, misturados com intestinos e rins. O coração parecia estar dependurado na maçaneta da porta, cerrada somente de um dos lados” (RUBIÃO, 2010, p. 153).

Ressalte-se que, nessa ocasião, o narrador nota que Artur também emagrecia – mas isso não o preocupava, pois Anatólio tornara-se a sua [do narrador] única preocupação: “As suas carnes se desfaziam rapidamente, enquanto meu irmão bufava, pleno de gozo: – Olha! De tão magro, só tem perfil. Amanhã desaparecerá” (RUBIÃO, 2010, p. 154).

Progredindo para o desfecho, o conto parece impelir o leitor a uma condição de aflitivo e impaciente impulso de também participar daquela cena, na tentativa de descobrir o que acontecera a Anatólio – e a Artur. Num enquadramento narrativo de generalizada ânsia e hesitação, eis o que se nos apresenta:

Às cinco horas da tarde do dia seguinte, o solteirão apareceu na varanda, arrastando-se com dificuldade. Nada mais tendo para emagrecer, seu crânio havia diminuído e o boné, folgado na cabeça, escorregara até os olhos. O vento fazia com que o corpo dobrasse sobre si mesmo. Teve um espasmo e lançou um jato de fogo, que varreu a rua. Artur, excitado, não perdia o lance, enquanto eu recuava atemorizado. [...] no fim, já ansiado, deixou escorrer uma baba incandescente pelo tórax abaixo e incendiou-se. Restou a cabeça, coberta pelo boné. O cachimbo se apagava no chão. (RUBIÃO, 2010, p. 154)

Instantaneamente, Artur grita, exultante. Mas logo a sua voz vai ficando fina, longínqua. O seu corpo diminui espantosamente, reduzindo-se a centímetros. Mas, num murmúrio, continua: “Não falei! Não falei!” Assim, conclui o narrador: “Peguei-o com as pontas dos dedos antes que desaparecesse completamente. Retive-o por instantes. Logo se transformou numa bolinha negra, a rolar pela minha mão” (RUBIÃO, 2010, p. 155).

Para melhor compreensão dessa narrativa, parece indispensável, ainda, destacar dois verbetes de acentuado simbolismo: o substantivo boné e o adjetivo cinzento. O boné – que pertence ao campo semântico do chapéu – mantém coberta a cabeça do personagem Anatólio até o seu completo desaparecimento. O chapéu, conforme o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012), parece corresponder ao papel desempenhado por uma coroa, signo do poder, da soberania. Em sua qualidade de peça que cobre a cabeça [do chefe], o chapéu simboliza também a cabeça e o pensamento, sendo, ainda, símbolo de identificação. No francês coloquial, “usar o chapéu” significa “assumir uma responsabilidade mesmo por uma ação que não se tenha cometido” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 232). Nisso, verificamos que a culpa – cujo motivo não é explicitado na narrativa – inicialmente atribuída ao homem do boné cinzento, pode não ter sido realmente dele. A propósito, uma aceção possível seria afirmar

que se trataria, aqui, da culpa pelo processo de metamorfose por que passou o personagem Artur, do seu emagrecimento radical à sua forma final de bolinha preta.

O adjetivo que designa o boné provê-se da substância da cinza, a qual, conforme Jean Chevalier e Alain Gherrbrant, no *Dicionário* referido, extrai o seu simbolismo “do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 247). Para esses autores, no panorama espiritual, a cinza possui valor nulo; assim, em face da visão escatológica, a cinza simbolizaria a nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade. Dessa maneira, essa interpretação enseja, no homem do boné cinzento, a consciência da finitude de todos os homens, em sua efemeridade. O homem do boné cinzento se desvanece – assim como ocorrerá a toda a matéria de que somos constituídos.

Por fim, é importante, ainda, ressaltar que a poética desse conto parece assentar-se, de forma especial, sobre a obsessão de que são acometidos os personagens – e que, como propomos, contagia o leitor. Nesse sentido, paralelo ao conceito de fantástico apresentado anteriormente, o conceito de obsessão afigura-se considerável para a leitura dessa narrativa.

Conceituada como um “estado em que alguém pensa sobre alguém ou algo constantemente ou com frequência, especialmente de uma forma que não é normal”⁴, essa preocupação incontrolável e patológica com a vida alheia submete os personagens Artur e Roderico a uma condição de contágio – inclusive fazendo com que, ao final, Artur, em sua forma humana, desapareça, como ocorre ao celibatário.

⁴A “state in which someone thinks about someone or something constantly or frequently especially in a way that is not normal” (Meriam-Webster’s Learner’s Dictionary. Disponível em: <http://learnersdictionary.com/definition/obsession>. Acesso em: 5 mai. 2016).

Nesse sentido, o leitor é, também, arremessado a uma hesitação, deslocando-se lhe a expectativa inicial de que algo “se resolvesse” e porque não compreende o que pode ter ocorrido àqueles homens e, ainda, principalmente, porque não é avisado de que tudo ali se trataria de um sonho – como o do Rei Nabucodonosor, evocado na epígrafe. Natural? Sobrenatural? Nada ali “era uma vez...”.

Flavio García, em seu texto “Quando a manifestação do Insólito importa para a crítica literária”, argumenta:

A crítica literária, para dar conta da ficção de que se ocupa, precisa manter-se par e passo com as antigas e com as mais recentes teorias da literatura que existam e se vêm imiscuindo, sem deixar de admitir o transbordamento dos conceitos para fora das caixas em que se viram inicialmente enformados, o que, obviamente, é ditado pela própria fluidez – que leva a fruição – de cada obra literária, em particular e em relação com o todo, em cada tempo, lugar, ato de leitura. Isso justifica, e torna mesmo necessário, senão que inevitável, que, tantos e diferentes pesquisadores, das mais diversas universidades, se detenham sobre as vertentes teóricas e ficcionais do insólito. (GARCIA in: BATALHA, 2012, p. 27)

Assim, neste nosso arremate – nada conclusivo – advertimos sobre a limitada abrangência dessas nossas considerações, especialmente no que diz respeito aos gêneros e subgêneros que o conceito de fantástico e suas vertentes podem cobrir e à complexidade de se teorizar sobre a completude das obras literárias; aliás, nisso residiu a nossa tarefa de debruçar-nos sobre os sentidos desse conto, “O homem do boné cinzento” – o qual, como tentamos demonstrar, apresenta aspectos estéticos e semânticos relacionados às cinzas da hesitação, na perspectiva do que, aqui, consideramos como uma poética do fantástico obsessivo.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR. Davi. Outros achados e perdidos. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Plano Editora: Oficina Editorial do Instituto de Letras – UNB, 2001.
- BATALHA, Maria Cristina. Literatura Fantástica: aproximações teóricas. In: SENA, André (Org.) *Literatura fantástica e afins*. Recife: Universitária da UFPE, 2012. p. 10-23.
- BÍBLIA SAGRADA. A.T. *Daniel*. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura Cristã, 2009.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 241-260.
- CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Dicionários de símbolos. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 232.
- CINZA. CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Dicionários de símbolos. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 247.
- DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em: <<http://www.significadodenome.com/significado/4778/roderico.html>>. Acesso em: 04 mai. 2016.
- DICIONÁRIO FRANCÊS-PORTUGUÊS, PORTUGUÊS-FRANCÊS. (Paulo Rónai). Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.
- GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p.13-29.
- MERIAM-WEBSTER'S LEARNER'S DICTIONARY. Disponível em: <http://learnersdictionary.com/definition/obsession>. Acesso em: 5 mai. 2016).
- MICHAELIS: Moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SENA, André de. *Literatura fantástica e afins*. (Org.) Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.
- SIGNIFICADOS. Disponível em: <http://www.significados.com.br/voyeur/>. Acesso em: 5 mai. 2016.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.