UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

CAMPUS DO SERTÃO

CURSO DE LETRAS COM LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

MAGDA VIEIRA BRAZ SANTANA

A METAMORFOSE FANTÁSTICA: CARÊNCIA, INADAPTAÇÃO E CRÍTICA SOCIAL NO CONTO *TELECO, O COELHINHO*, DE MURILO RUBIÃO

DELMIRO GOUVEIA-AL

2022

MAGDA VIEIRA BRAZ SANTANA

A METAMORFOSE FANTÁSTICA: CARÊNCIA, INADAPTAÇÃO E CRÍTICA SOCIAL NO CONTO *TELECO, O COELHINHO*, DE MURILO RUBIÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Letras Língua Portuguesa da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Valença

DELMIRO GOUVEIA- AL

2022

Catalogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca do Campus Sertão
Sede Delmiro Gouveia
Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza CRB-4/2209

S232m Santana, Magda Vieira Braz

A metamorfose fantástica: carência, inadaptação e crítica social no conto Teleco, o coelhinho, de Murilo Rubião / Magda Vieira Braz Santana. – 2022.
44 f. : il.

Orientação: Paulo José Silva Valença.
Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouveia, 2022.

1. Literatura brasileira – Conto. 2. Literatura fantástica. 3. Teleco, o coelhinho – Conto. 4. Crítica social. 5. Murilo Rubião. I. Valença, Paulo José Silva Valença. II. Título.

CDU: 82-34

A metamorfose fantástica: carência, inadaptação e crítica social no conto *Teleco, o coelhinho*, de Murilo Rubião

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal de Alagoas, UFAL, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Letras, tendo como orientador o Prof. Dr. Paulo José Silva Valença. Aprovada em 21.12.2022.

BANCA EXAMINADORA

gov.br Documento assinado digitalmente
PAULO JOSE SILVA VALENCA
Data: 21/12/2022 10:12:24-0300
Verifique em https://verificador.iti.br

Prof. Dr. Paulo José Silva Valença (UFAL - ORIENTADOR)

gov.br Documento assinado digitalmente
MARCOS ALEXANDRE DE MORAIS CUNHA
Data: 26/12/2022 15:52:06-0300
Verifique em https://verificador.iti.br

Prof. Dr. Marcos Alexandre de Morais Cunha (UFAL – EXAMINADOR INTERNO)

Prof. Dr. Murilo Cavalcante Alves (UFAL – EXAMINADOR EXTERNO)

Delmiro Gouveia-AL
2022

Aos meus pais, irmãs, amigos e familiares pelo amor e apoio contínuo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, força que me move e guia diariamente.

Aos meus pais e irmãs pelo apoio e amor sem limites, e a minha sobrinha, meu raio de sol que alegra minha vida e a torna mais suave.

Aos meus amigos e demais familiares.

Por fim, mas não menos importante, ao meu orientador Dr. Paulo Valença, pela paciência e ensinamentos, aos colegas de curso e demais professores da Universidade Federal de Alagoas, que direta ou indiretamente, fizeram parte desta jornada, muito obrigada!

“Até aqui nos ajudou o Senhor”.
1 Samuel 7:12

“Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou.” Murilo Rubião.

RESUMO

O presente trabalho trata de aspectos do fantástico literário no conto *Teleco*, *o coelhinho,* do autor mineiro Murilo Rubião. Para firmar a base teórica acerca do gênero fantástico, baseamo-nos nas teorias elaboradas por Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica (*1975*)*; Selma Calazans Rodrigues, em *O fantástico* (1988) e Maria Cristina Batalha, *O fantástico brasileiro; contos esquecidos* (2011). Abordamos também o gênero conto e suas principais características a partir de Massaud Moises (*A Criação Literária*: *Prosa*, 2006); Alfredo Bosi (*Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*, 1975) e Nadia Battella Gotlib (*Teoria do conto*, 1985). Através do conto, serão estudadas e analisadas as diversas metamorfoses de Teleco, recursos responsáveis pela instauração em larga medida do universo fantástico na narrativa muriliana, em vista de uma intenção que julgamos de crítica da sociedade moderna em seus aspectos desumanizantes.

Palavras-chave: literatura fantástica; conto; Murilo Rubião; insólito.

ABSTRACT

The present work deals with aspects of the literary fantastic in the short story Teleco, o coelhinho, by the minas gerais author Murilo Rubião. To establish the theoretical basis about the fantastic genre, we rely on the theories elaborated by Tzvetan Todorov, in Introdução a literatura fantastica (1975); Selma Calazans Rodrigues, in O fantástico (1988) and Maria Cristina Batalha, O fantástico brasileiro; contos esquecidos (2011). We also approach the short story genre and its main features from Massaud Moises (A criação literária: Prosa ,2006), Alfredo Bosi (*Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*, 1975) and Nadia Battella Gotlib, Teoria do conto, 1985). Through the tale, the various metamorphoses of Teleco will be studied and analyzed, resources responsible for the large establishment of the fantastic universe in the Murilian narrative, in view of an intention that we judge from criticism of modern society in its dehumanizing aspects.

Key words: fantastic literature; short story; Murilo Rubião; unusual.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 11

2. O FANTÁSTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS.....14

2.1 Murilo Rubião e a literatura fantástica brasileira.....21

3. O GENERO CONTO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS.....22

4.* ANÁLISE DO CONTO *TELECO, O COELHINHO*.....*26

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 33

6. REFERÊNCIAS.....35

7.* ANEXO A - CONTO *TELECO, O COELHINHO*.....*37

1. INTRODUÇÃO

Desde os primórdios da história, os seres humanos, imaginariamente, lidam com seres e eventos considerados inexplicáveis perante as leis naturais. Tais eventos tem intrigado — e ainda intrigam — diversas sociedades e culturas. Muitos deles, na verdade, já tiveram explicações de natureza cientifica que lhes retiraram a aura de acontecimentos imersos no mistério tão caro às diversas mitologias. Semelhantemente, seres ou criaturas fantásticas que povoam o universo no qual aqueles eventos se inscrevem, também perderam muito de sua efetividade no âmbito da mente humana com o advento da ciência moderna. Todavia, a mesma ciência não deixa de reconhecer a função simbólica de seres e acontecimentos que povoam mitos, contos e lendas que agitam a imaginação do homem em busca de explicações que justifiquem sentimentos e atitudes irredutíveis por completo aos padrões da racionalidade cientifica.

Os mitos e as lendas são crenças populares ainda muito presentes em nossa cultura. A literatura, como produto e instancia social e cultural não poderia deixar de abordar esses mistérios que cercam a imaginação da humanidade há séculos, tematizando-os em obras que, em face da hegemonia daqueles padrões em nossos tempos, inquietam o leitor, sobretudo quando acostumado a narrativas de invenção do perfil mais afeitos à estética realista. Por isso, emergiu na teoria literária moderna uma preocupação com o tratamento dessas obras, enfeixadas no âmbito do que se convencionou de literatura fantástica. Em outras palavras, estamo-nos referindo a narrativas que abordam elementos que contrariam a realidade tal qual a compreendemos, seja por meio do senso comum, seja por meio do que nos fornecem cientistas e técnicos especializados como explicação para os fenômenos do dia a dia. Sendo assim, a literatura fantástica lida com personagens, lugares ou fatos considerados absurdos, ou, no mínimo, inusitados pela ciência ou pelo senso comum.

Neste trabalho pretendemos apresentar as principais teorias sobre literatura fantástica, e analisar a presença do fantástico no conto *Teleco, o Coelhinho* do contista brasileiro Murilo Rubião. Considerado o pioneiro da literatura fantástica brasileira; sobretudo, em se tratando do gênero, Murilo Rubião também foi o primeiro a se dedicar somente à literatura fantástica, trazendo em seus contos elementos como o absurdo.

Em se tratando de uma pesquisa acadêmico-cientifica sabíamos de antemão a impossibilidade de abordar exaustivamente conceitos e elementos tratados pelos teóricos da literatura fantástica. Aliás, bem sabíamos a impossibilidade de conhecer todos esses teóricos, de modo que optamos por proceder à nossa investigação a partir da leitura de um conto do autor brasileiro Murilo Rubião. Essa decisão, decorreu de dois motivos: por um lado, já tínhamos o gosto pela leitura de obras que, no decorrer de nossos estudos acadêmicos, vimos como pertencentes ao universo literário fantástico; por outro lado, pelos imperativos da produção de uma pesquisa para efeitos de conclusão do curso de Letras, particularmente na área de estudos literários precisávamos lidar com um autor de expressão portuguesa. E assim, por meio de consultas a historiadores e estudiosos da literatura de expressão portuguesa, no tocante ao âmbito da produção fantástica, chamou-nos a atenção, por seu pioneirismo e qualidade reconhecidos pela crítica, o autor mineiro Murilo Rubião.

Todavia, ainda que a obra muriliana seja relativamente extensa pelos próprios limites de tempo e critérios científicos da pesquisa decidimos fixar-nos exclusivamente na leitura e análise do conto *Teleco, o coelhinho*. Isso não significa termos dispensado a leitura de outros contos do autor, mas foi o aspecto inusitado do comportamento metamórfico de Teleco, diante do qual, as duas outras personagens da narrativa não demonstram estranhamento o que despertou-nos primordial interesse. No decorrer da leitura e análise, veio chamar-nos atenção outro aspecto na narrativa muriliana: o do isolamento fatal de Teleco resultado de sua frustrada tentativa de adaptação ao mundo humano, ainda que bastante desejada por ele.

A realização deste trabalho justifica-se, portanto, pela necessidade de uma melhor compreensão das características e funções do fantástico literário o

que levou também ao propósito de endossar o reconhecimento da crítica em termos do valor literário de Murilo Rubião. Isso, porque entendemos que a obra do contista contém bastantes características, levadas a perfeição, em se tratando da razão de ser social e cultural do gênero em tela.

Como metodologia, este trabalho se propôs a realização de uma pesquisa bibliográfica, com o objetivo de prover-se de uma fundamentação teórica consistente sobre a literatura fantástica e em face do tratamento do fantástico em um conto de Murilo Rubião, propôs-se também ocupar-se do que fosse teoricamente necessário entender sobre a espécie narrativa privilegiada por Rubião, qual seja, o conto.

Como resultado da pesquisa chegamos a um texto dissertativo final constituído por três partes, além da introdução e das considerações finais, na primeira delas, encontra-se a fundamentação teórica utilizada para dar conta de uma melhor compreensão do fantástico, a partir das contribuições de Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica (*1975*)*, Selma Calazans Rodrigues, em *O fantástico* (1988) e Maria Cristina Batalha, *O fantástico brasileiro; contos esquecidos* (2011). Na segunda parte, efetiva-se a revisão da literatura acerca do que pesquisamos sobre o conto como espécie narrativa, com o tratamento dos textos teóricos de Massaud Moises (A *Criação Literária*: *Prosa,* 2006), Alfredo Bosi (*Situação e Formas do conto brasileiro contemporâneo,* 1975) e Nadia Battella Gotlib (*Teoria do conto*, 1985). Na terceira parte, será apresentada leitura e análise do conto Teleco, o Coelhinho, com enfoque na metamorfose da personagem título como elemento para a construção do efeito do fantástico, bem como trataremos de apresentar a função de crítica social empreendida no conto, levada a cabo justamente com aproveitamento das peculiaridades do gênero.

2. O FANTÁSTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

A expressão *literatura fantástica* se refere a uma variedade da literatura, essa se tornou, principalmente nas últimas décadas do século XX, um dos tópicos mais aclamados na literatura, tem sido a produção denominada literatura fantástica. Há atualmente uma crescente efervescência de autores, livros e, principalmente, de estudos literários voltados para o fantástico (SILVIO, 2015).

O termo *fantástico* (do latim *phantasticu*, do grego *phantastikós*, ambos oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se deseje aproximá-la do real (RODRIGUES, 1988, p. 9).

O efeito fantástico ocorre entre o limite do real e do imaginário. Portanto, para entender como o fantástico ocorre deve-se, primeiramente, compreender o que significa o real e o imaginário. De acordo com o dicionário, temos:

> REAL - 1. Que não é imaginário; que tem existência no mundo dos sentidos; concreto, objetivo. 4. Que existe ou ocorre de fato.
> IMAGINÁRIO - 1. Que só existe na imaginação, que não é real; fictício, ilusório (MICHAELIS, 2020).

Todorov ao tratar da narrativa fantástica, propõe que está se assenta na exploração do efeito fantástico, segundo o autor, caracterizado pela hesitação entre pertencer o fato ao imaginário ou ao real.

Grande parte dos estudiosos aponta os meados do século XVIII como época do nascimento do fantástico, com a literatura gótica inglesa inaugurada

por Horace Walpole com a obra *O castelo de otranto*, e a partir do século XX reconhecida como gênero literário. No decorrer dos anos, o gênero fantástico passou por inúmeras mudanças e fases: por volta do final do século XVIII e início do século XIX, o gênero era descrito como a presença do sobrenatural, com monstros, fadas e fantasmas; em meados do século XIX, houve uma maior exploração do fantástico atrelado ao psicológico, abordando elementos da loucura, demência e sentimentos de angústia e medo das personagens diante de situações absurdas; por fim, no século XX, o gênero fantástico passou a acrescentar elementos fantasiosos a elementos do cotidiano (RODRIGUES, 1988, p. 3)

Segundo Pereira (2008, p. 4):

> a literatura fantástica surgiu quando a metafísica do real e do imaginário adquire consistência com o positivismo. O surgimento dessa modalidade literária naquele momento histórico teve como pressuposto o alongamento da realidade interior e exterior do homem, podendo ser representada pela linguagem, por assim dizer, pela literatura. Não obstante, o fantástico traz à tona discussões, em cada momento histórico social, a respeito do protótipo de realidade que entremeia as estratégias de representação.

Sem dúvida alguma, a compreensão do fantástico é uma ferramenta importantíssima da crítica literária, mas precisa ser coerentemente definida para sua aplicação.

De acordo com Rodrigues (1988, p. 27):

> O fantástico se elabora a partir da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda a metafísica. Nesse sentido ele operou uma laicização sem precedentes do pensamento ocidental.

Estabelecendo um limite entre o real e o irreal, a literatura fantástica como do ponto de vista de sua função social, criticava os limites da ordem vigente e dominante. A função social está presente nas narrativas porque o emprego de eventos sobrenaturais seria um pretexto para que os escritores abordassem temáticas que não ousariam dizer na realidade, consideradas proibidas pela sociedade, como o incesto, a necrofilia, o homossexualismo etc.

Segundo Remo Ceserani (2006, apud BOSQUESI, 2015 p. 28)

> uma característica intrínseca do modo, ou modalidade Fantástica, é a multiplicidade de pontos de vista, que faz com que a história seja narrada de forma aberta e contraditória.

De acordo com alguns estudiosos, E.T.A Hoffman é considerado o renovador desse estilo literário, notadamente com seu conto *homem da areia*.

> Geralmente os marcos iniciais da literatura fantástica do século XIX são considerados as novelas de dois franceses: Le Diable Amoureux (1792), de Jacques Cazotte, e Manuscrit Trouvé à Saragosse (1805), de Jan Potocki. Entretanto, aqui colocamos Hoffman como marco inicial pelo motivo de essas duas novelas terem ainda muito em comum com a literatura gótica, e por um dos fatores necessários para esse estilo de fantástico, a mudança de mundos, não ocorrer (GIUBLIN, 2008 apud ANDRADE, 2014, p.12).

Influenciando a escrita de Hoffman, a narrativa gótica, ainda que diferente da fantástica, teve uma grande contribuição para o nascimento do fantástico na Europa.

H. P. Lovecraft, em sua obra *O horror sobrenatural na literatura* (2008, apud CARMO, 2015), declara que a literatura e o insólito estão ligados desde o momento em que o homem passou a dominar a linguagem. Antes da escrita, a oralidade possuía grande importância, pois as histórias sobrenaturais eram contadas e difundidas oralmente pelos povos primitivos, tornando-se posteriormente lendas. Com o advento da escrita, essas lendas transformaram-se em escritos sagrados que passaram a ser utilizados pelos egípcios e semitas em rituais religiosos. De acordo com Lovecraft:

> Fragmentos como *O livro de Enoque* e *A chave de Salomão* ilustram bem o poder do fantástico sobre o pensamento do antigo oriente, e sobre coisas que assim se ergueram sistemas e tradições duradouras cujos ecos se propagam até os dias atuais (LOVECRAFT, 2008 apud CARMO, 2015 p. 1).

Para H. P. Lovecraft (*apud* Todorov, 1975, p. 40), o fantástico se situa na experiência do leitor real, que deve ser a do medo, da intensidade emocional provocada pela hesitação:

> [...] Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos (Todorov, 1975 p. 40).

Na década de 1970, Tzvetan Todorov, escritor búlgaro, em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, aborda importantes questões sobre a narrativa fantástica, tornando-se a sua obra uma referência obrigatória nos estudos do fantástico.

Como pontuado anteriormente, o fantástico se dá através da hesitação provocada no leitor diante do sobrenatural: “o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem” (TODOROV, 1975 p, 47). Nessa lógica, imposta por Todorov, o fantástico se consolida especialmente pela hesitação provocada no leitor implícito, aquele que procura identificar-se com a personagem da narrativa. Somos instigados pela dúvida e pela incerteza a questionar o sobrenatural, que não pode ser explicado pelas leis naturais. “O leitor e o herói devem decidir se tal acontecimento pertence à realidade ou ao imaginário, se é real ou não” (TODOROV, 1975 p, 175).

Todorov aponta três condições para que uma narrativa seja considerada fantástica. São elas:

> Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (TODOROV 1975, p.38-9).

A primeira e a terceira condições formam o gênero, já a segunda condição pode ou não ocorrer. Desse modo, a natureza do fantástico estaria, aqui, relacionada ao despertar de sentimentos no leitor, como hesitação e medo, por exemplo, ao se deparar com eventos que fogem às leis naturais. Após deparar-se com essa hesitação e/ou medo, cabe ao leitor analisar e buscar alternativas que a justifiquem ou não.

Não muito distante da ideia de Todorov, Rodrigues (1988) recorre à causalidade mágica e à hesitação presentes na narrativa para classificá-la como fantástica. Para ela, essa hesitação:

> mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambigüidade (RODRIGUES, 1988, p. 11)

Avizinhando-se ao fantástico, Todorov (1975) relata a existência de dois outros subgêneros: o estranho e o maravilhoso.

> O fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da 'realidade', tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 1975, p.47-8).

Todorov (1975, p.50), relata ainda a existência de outros dois subgêneros transitórios: o fantástico-maravilhoso e o fantástico-estranho.

Estranho-puro	Fantástico-estranho	Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso-puro

Referente ao subgênero transitório fantástico-estranho, situam-se os acontecimentos que "parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional" (TODOROV, 1975, p. 50).

Na tabela acima, a linha divisória, entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso diz respeito ao fantástico-puro, que corresponde ao momento da hesitação: "[...] dura o tempo em que durar o instante em que o leitor ou personagem decide se aquilo que veem faz ou não parte da realidade" (TODOROV, 1975, p. 50).

O fantástico-maravilhoso de acordo com Todorov (1975), está “na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural”, que não podem ser explicados pelas leis naturais.

De acordo com o crítico Furtado (1980), o fantástico acontece quando o fator sobrenatural, que surge no mundo real – no qual se estabelecem nossas leis naturais –, provocar no leitor uma ambiguidade que ele deve sustentar até o fim da narrativa. Isto, porque o maravilhoso pressupõe uma aceitação do sobrenatural e uma recusa de nossas leis naturais reais, sem o intuito de levantar dúvidas nos leitores; e o estranho pode até manter a ambiguidade ou a dúvida, mas, ao fim, esta sempre será explicada ou solucionada. Essa ideia de Furtado (1980) se aproxima da proposta por Todorov (1975), que destaca a hesitação como traço distintivo, sendo, portanto, centrado mais na recepção do leitor.

Como pontuado acima, o fantástico teve suas origens em narrativas góticas; que exploravam o medo e a inquietação, contudo, a partir do século XX, a narrativa fantástica passou a ser mais branda. Essa nova roupagem contemporânea do fantástico deixou de lado os acontecimentos insólitos inexplicáveis e assustadores para retratar temáticas mais complexas e inquietantes para a sociedade, como a desigualdade social, a depressão, a solidão e, principalmente, as crises existenciais. Assim, a narrativa fantástica deixou de ser apenas uma narrativa do medo, para se tornar uma narrativa que problematiza questões psicológicas, sociais e existenciais.

Segundo o crítico espanhol Roas (2014), o fantástico contemporâneo:

> é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo (ROAS, 2014, p. 67).

O fantástico contemporâneo aborda acontecimentos que extrapolam as concepções do real. Entretanto, segundo Roas (2014), com o período pós-moderno, “a realidade é uma categoria incerta, uma entidade indecifrável para a qual já não existem visões e explicações unívocas”. Mas, quando abordamos

o real, remetemo-lo a um significado estabelecido, para o qual os acontecimentos ocorrem de forma regular em uma sociedade. Assim, é por meio desses eventos regulares que julgamos se um fenômeno é real ou irreal, possível ou impossível de acontecer.

Ainda de acordo com Roas (2014), atualmente o fantástico tem a função de “oferecer ao leitor histórias que o façam experimentar uma indescritível inquietação ante a falta de sentido revelada e percebida no seu contexto real e cotidiano”. E afirma que o fantástico se nutre do real, é profundamente realista, porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor. Para conseguir esse efeito, é necessário estabelecer, em primeiro lugar, uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual. Mas não basta produzir no texto o funcionamento físico dessa realidade, que é condição indispensável para produzir o efeito de fantástico; é preciso que o espaço da ficção seja uma duplicação do âmbito cotidiano em que está situado o leitor. Ele deve reconhecer o real e se reconhecer no espaço representado pelo texto (ROAS, 2014, p. 24). Por isso o fantástico é inquietante, constitui uma subversão do nosso mundo, duplica o real, nessa duplicação as leis do real são transgredidas.

Conforme Martín López (*apud* Amorim, 2015, p. 29), o duplo associa-se ao fantástico por duas características essenciais: a confrontação do real por meio do 'original' com o sobrenatural 'duplicado'. Para Martín López (*apud* Amorim, 2015, p. 29):

> O gênero fantástico e o motivo do duplo casam perfeitamente com esse conceito de literatura: configuram-se como uma ferramenta cognitiva para questionar as facetas ocultas do homem e do mundo, como uma alternativa para a razão e como prova de que nem tudo é explicável (p. 112).

De acordo com Rodrigues (1988):

> o duplo pertence a uma fase de indiscriminação entre o eu e o outro, o eu e o mundo, indiscriminação que retorna em certas patologias mentais e é explorada no domínio da ficção e da arte como um todo e gera sugestões e crítica do que somos, do que poderíamos ser e fantasias de poder ser outro (p. 44)

Com isso, percebe-se que a grande parte dos contos de Murilo Rubião se enquadram mais na definição do fantástico proposta por Roas do que na compreensão do fantástico de Todorov. Os contos murilianos não recorrem ao medo para produzir o efeito do fantástico, mas sim às angústias do cotidiano, as inadequações entre indivíduo e sociedade e a falência da magia em um espaço dominado pela técnica.

2.1 A literatura fantástica brasileira e Murilo Rubião

Apesar de o surgimento do fantástico ter sido provavelmente no século XVIII, no Brasil a literatura fantástica surgiu de forma tímida, e foi somente a partir do século XX que tivemos uma representação mais concreta do gênero fantástico na literatura brasileira.

Em *O Fantástico Brasileiro: contos esquecidos* (2011, p. 43), a organizadora e pesquisadora Maria Cristina Batalha diz que o gênero “se desenvolveu à margem das grandes correntes literárias, melhor dizendo, em paralelo ao romance romântico, ao romance histórico, ao romance realista, ao psicológico ao transcendentalismo ou ao naturalismo”. Com isso, Batalha diz que a presença da literatura fantástica no Brasil deu-se quase que de forma clandestina, marcada pela resistência à estética realista, tida como canônica. Ainda seguindo a linha de pensamento de Batalha, outro fator importante para o fraco desempenho da literatura fantástica no Brasil foi a ausência e divulgação de produções nacionais, ocasionando o não recebimento por parte da crítica especializada. Aqui, o fantástico não foi tido como corrente literária, como aconteceu com outros movimentos, por isso se desenvolveu de forma tão tímida.

Segundo Rodrigues (1988), os primeiros vislumbres do insólito na literatura brasileira surgiram em Machado de Assis, *em Memórias póstumas de Brás Cubas (1881)*. O escritor foi um dos primeiros a utilizar elementos

fantásticos, assim como Álvaro de Azevedo e Monteiro Lobato. Ainda segundo a teórica, os autores contemporâneos brasileiros que mais se destacam nesse gênero são J. J. Veiga e Murilo Rubião. De acordo com Candido (1989), aliás, foi Murilo Rubião quem concretizou no Brasil a “ficção do insólito e do absurdo”, com a publicação de O *ex-mágico* (1947), seu aclamado livro de contos.

No ano de 1916, em Carmo de Minas (MG), nasceu o escritor Murilo Eugênio Rubião. Mudou-se para Belo Horizonte na adolescência, onde completou seus estudos de advocacia. Rubião realizou atividades relacionadas ao jornalismo e à política, dentre elas, foi chefe de gabinete do então governador mineiro Juscelino Kubitscheck, agente cultural na Espanha nos anos 50 e editou o Suplemento Literário de Minas Gerais, nos anos 60. Em 1991, em Belo Horizonte, faleceu.

Murilo Rubião publicou seu primeiro livro, O *ex-mágico*, em 1947. Em 1953, publicou um encarte intitulado, *A Estrela Vermelha*, com quatro contos. Posteriormente lançou *Os Dragões e Outros Contos (1965)* e *O Convidado (1974).* Ainda em 1974, é a vez de *O Pirotécnico Zacarias*, onde Rubião reescreve seus contos antigos. Em 1978, é publicado A *Casa do Girassol Vermelho*, consolidando Murilo Rubião como um dos escritores brasileiros mais influentes do século XX, considerado efetivamente o primeiro escritor fantástico do Brasil. A originalidade e a coerência formal e temática de seu trabalho logo chamaram a atenção da crítica. Podemos notar que os fatos insólitos narrados por Rubião em seus contos estão carregados de dramas afetivos e de crítica social.

Os contos de Murilo Rubião acontecem em lugares pacatos ou grandes cidades. De acordo com Santos (2006, p. 2), os contos Murilianos podem ser vistos como alegorias da modernidade, na medida em que “o espaço é o cenário urbano moderno, a relação do homem com o caos gerado pelo progresso desumano das grandes cidades”.

3. O GENERO CONTO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Quem nunca leu ou ao menos já não ouviu falar das famosas narrativas dos Irmãos Grimm, como Rapunzel e Chapeuzinho Vermelho? Ou das

intimidantes histórias do estadunidense Edgar Allan Poe? Pois bem, entre os gêneros textuais previstos, existe o conto, e esses autores o escreviam.

Segundo o MICHAELIS (Moderno Dicionário da Língua Portuguesa), o conto é: 1. LIT. Narrativa breve, que prefere a concisão à prolixidade, e que contém um só conflito e uma única unidade dramática, enfatizando mais a ação do que os personagens. 2. História ou historieta imaginada.

Desde a Antiguidade, a arte de contar histórias já era cultivada. Sendo assim, a origem das narrativas está intrinsecamente marcada pela oralidade. De acordo com Gotlib (1985, p. 8), “a estória do conto é bem mais antiga do que se imagina, pois o simples fato de narrar uma estória usando a oralidade percorre séculos da história humana”. O conto e a simples ação de contá-lo estão diretamente ligados ao ato genuíno de narrar estórias.

> Portanto, enquanto a força de contar estórias se faz, permanecendo, necessária e vigorosa, através dos séculos, paralelamente uma outra história se monta: a que tenta explicitar a história destas estórias, problematizando a questão deste modo de narrar – um modo de narrar caracterizado, em princípio, pela própria natureza desta narrativa: a de simplesmente contar estórias (GOTLIB, 1985, p.8).

Entre as características principais desse gênero literário, Moisés (2006) destaca: ser uma narrativa curta, com um número reduzido de linhas; poucas personagens; é mais direto e normalmente abrange um único conflito. Entretanto, o conto é intenso, sua brevidade não interfere em sua densidade, é emocionante, e não necessariamente segue os padrões de histórias com começo, meio e fim, podendo encerrar-se no clímax.

O conto também abrange histórias populares, folclóricas e de mais de um autor e se tornou um dos gêneros narrativos mais comuns da literatura brasileira.

Em língua portuguesa o termo “conto”:

> serve para designar a forma popular, folclórica, criação coletiva da linguagem e daí a não-propriedade de um único criador, e, ao mesmo tempo, a forma artística, atributo de um estilo peculiar, individual (MARIA, 2004, p.10).

Conforme Gotlib (1985), existem diversas maneiras de narrar e elas geralmente agrupam-se, em conformidade com algumas características, que delimitam um gênero:

> Se apresentam algumas tantas características, podem pertencer a este ou àquele gênero podem ser, por exemplo, romances, poemas ou dramas. Convém considerar que esta "classificação" também tem sua história. Há fases em que ela se acentuou: a dos períodos clássicos, por exemplo, (a Antiguidade greco-latina, a Renascença) em que há para cada gênero um público e um repertório de procedimentos ou normas a ser usado nas obras de arte. E há períodos em que estes limites se embaralham, em que se dilatam as possibilidades de misturar características dos vários gêneros e atingir até a dissolução da própria ideia de gênero e de normas: é o que acontece progressivamente do Romantismo até o Modernismo (p. 14).

Uma das maiores propriedades do conto é sua precisão: independentemente do número de linhas ou volume de páginas, ele tem de ser breve e intenso, "se busca construir com a linguagem quase que o efeito de um *flash*, conduz a narrativa de modo que o princípio da economia opere a máxima profundidade, alcançando a dimensão vertical" (MARIA, 2004, p.23).

Mais curto que a novela e o romance, o conto é uma breve narrativa em prosa, e uma de suas peculiaridades é:

> [...] a construção de um sentido que produza no leitor algo como uma explosão, levando as comportas mentais a expandirem-se, projetando a sensibilidade e a inteligência a dimensões que ultrapassem infinitamente o espaço e tempo da leitura. E este efeito tanto pode resultar da natureza insólita do que foi contado, tanto pode resultar da feição surpreendente do episódio, como pode resultar do modo como se contou, do aspecto absolutamente inédito que a genialidade do autor pode ter denunciado no "já visto" (MARIA, 2004, p.24).

Conforme Gotlib (1985, p 32): "A teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura causa". Esse efeito dependerá exclusivamente da brevidade ou não do conto: se extenso demais, pode não provocar no leitor o efeito desejado; se breve demais, não se alcança a intensidade.

Há este conceito central na visão de Poe, que é o da intensidade. Segundo Gotlib (1985):

> Para Júlio Cortázar, Poe compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si [...] deve ser radicalmente suprimido (p. 37).

Em decorrência de sua brevidade, são apenas algumas personagens que conduzem o conto, “as unidades de ação, tempo, lugar e tom implicam a existência de uma reduzida população no palco dos acontecimentos” (MOISÉS, 2006, p.50).

Girando em torno exclusivamente de um conflito, uma situação-problema, as ações das personagens podem ser externas, movendo-se no espaço e tempo, ou internas, quando se trata de um conflito psicológico.

De acordo com Bosi (1975), enquanto no romance os eventos, pessoas e ações ganham intensidade no decorrer da narrativa, no conto esses aspectos não prevalecem, pois ele suprime a ação em torno de pessoas ou situações, sejam elas reais ou imaginárias:

> Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra (BOSI, 1975, p.8).

Em relação à construção de personagens, Moisés (2006, p.25) afirma:

> [...] as personagens do conto discrepam das que protagonizam o romance e a novela por sua densidade, intensidade e estrutura. A simples exibição de personagens não distingue o conto das fôrmas vizinhas, mas, sim, a circunstância de serem, via de regra, personagens planas, surpreendidas no momento privilegiado de sua evolução.

“Personagens planas, surpreendidas no momento privilegiado de sua evolução” - essa passagem é muito significativa para entendermos a força do conto, pois essa precisa condensar as ações em um enredo curto, daí a importância de se observar o poder simbólico dos elementos ali representados.

Gotlib (1985, p. 84) diz que:

> Porque cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar.

Nos contos de Murilo Rubião, nota-se essa condensação de recursos e também a tensão, sendo em algumas narrativas do escritor o tempo ou o espaço, caracterizados o mais brevemente possível, de modo a produzir o evento insólito e o sentimento de hesitação no leitor. Neles, o absurdo é o real, e na linha desse paradoxo seus contos vagueiam. Quando o absurdo aparece, Rubião o faz com a maior normalidade. Os eventos fantásticos são encarados pelas personagens como dentro da normalidade. Neste viés da tensão situa-se a literatura Fantástica, as obras e os contos fantásticos.

4. ANÁLISE DO CONTO TELECO, O COELHINHO

O conto *Teleco, o coelhinho*, publicado em 1965 na antologia *Os dragões e outros contos*, pelo escritor mineiro Murilo Rubião, retrata os anseios ilusórios da condição humana, dentre eles o da transformação do ser humano para adaptar-se satisfatoriamente ao meio e ao convívio com outras pessoas. O cotidiano exposto no conto, é bastante compatível com o nosso, do qual apenas se diferencia de pela presença de Teleco, um simpático coelhinho falante, capaz de metamorfosear-se em outros animas, menos, para sua frustração — em ser humano.

O conto é narrado em tempo cronológico, de forma linear e conta com poucas personagens e ambientes. O foco narrativo é de primeira pessoa, com o protagonista informando o leitor de seu estranho caso com Teleco. Esse narrador protagonista, por possuir visão limitada, é incapaz de revelar o mundo interior das personagens assim como de elucidar alguns pontos da história, como o que teria ocorrido com Teleco nos dias em que este foi embora de casa, por exemplo, causando suspense na narrativa. Ele não consegue ser

neutro, deixando transparecer seus pensamentos e opiniões nos momentos mais importantes da narrativa. Assim, essa limitação do narrador de primeira pessoa também identificado como personagem principal ou seja — em termos de teoria narrativa como narrador autodiegético — porém, não acarreta, para o narrador, o silenciamento do que pensa, do que sente e do que conhece: o foco narrativo em tela, aliás, é efetivamente propiciador da expressão do mundo interior de quem conta a história, e esta, para o leitor, processa-se enviesada pelo olhar do narrador.

No plano da história, Rubião se utiliza da metamorfose, recurso bastante comum na literatura fantástica, para instaurar um elemento típico da atmosfera dessa espécie narrativa. Nota-se que Teleco se transmuta em vários animais, como coelho, cobra, porco-do-mato, dentre outros, além de transformar-se, por fim em ser humano — todavia, esta última proeza do coelhinho se revela frustrada em parte: a pessoa em que viera tornar-se é uma criança morta.

As transmutações de Teleco são ocasionadas pelo anseio que ele sentia de agradar outras pessoas, para conseguir aproximar-se delas e, assim, humanizar-se. Além dessa vontade de agradar os outros, as metamorfoses são impulsionadas por uma fuga da realidade de sua condição de animal irracional, o que faz a narrativa apresentar o paradoxo fundamental de Teleco: um animal irracional, porém falante, capaz de interagir com seres humanos, como se tal fosse.

O primeiro evento estranho acontece quando Teleco, metamorfoseado em coelhinho, aborda educadamente um homem — narrador personagem — na praia, a quem pede um cigarro:

> — Moço, me dá um cigarro?
> A voz era sumida, quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.
> O importuno pedinte insistia:
> — Moço, oh! Moço! Moço, me dá um cigarro?
> — Vá embora moleque, senão chamo a polícia.
> — Está bem, moço. Não se zangue. E por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar (RUBIÃO, 2010, p.36).

O trecho acima evidencia como Murilo Rubião transcende a realidade a partir de uma situação corriqueira e a transforma em uma situação absurda. O pedido da personagem Teleco é inesperado, porém o fato insólito não é questionado, ao contrário do ocorre nas obras fantásticas anteriores ao século XX. A atmosfera insólita iniciada pelo pedido de Teleco é confirmada pelo narrador autodiegético, que, em vez de sentir medo ou estranheza, age tranquilamente. O narrador conversando com o coelhinho, como se estivesse de fato conversando com uma pessoa, ainda que admirado ao constatar que o animal fala e age como humano:

> Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente: — Você não dá é porque não tem, não é, moço? O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos (RUBIÃO, 2010, p. 36).

Percebe-se que o real praticamente em sua totalidade está ali, mas por um lado foge às leis naturais, que deveriam reger por completo aquele universo de uma narrativa com paisagem e acontecimentos extremamente semelhantes aos do nosso. Nesse caso, não nos é normal o fato de um coelhinho abordar e pedir um cigarro a um homem qualquer, porém o universo real não foi anulado completamente: estamos diante de um espaço conhecido, uma praia litorânea, com personagens humanas transitando livremente. O que o fantástico faz aqui é modificar a ordem através de um evento insólito.

A escolha do narrador protagonista utilizado por Rubião no conto contribui positivamente para a naturalização do insólito, visto que o narrador, aceitando o irreal como natural, induz o leitor à mesma atitude. Assim afirma Schwartz (1981):

> O fato de a personagem não questionar a presença do coelhinho faz com que nós também o aceitemos no ato da leitura. Esta integração é feita graças à extraordinária força dos dados miméticos que configuram o discurso, e a fusão fantástico/cotidiano é imediata, não havendo lugar para surpresas, dúvidas ou desconfianças [...] (p. 60).

Depois da primeira conversa entre Teleco e o narrador, o homem, sensibilizado pela situação do coelhinho, chama-o para morar com ele. De

imediato, Teleco o alerta que era instável, pois costumava transformar-se em vários bichos. Contudo, o autor do convite declara ao coelho não se importar com tal peculiaridade.

> Ao fim da tarde, indaguei onde ele morava. Disse não ter morada certa. A rua era o seu pouso habitual. Foi nesse momento que reparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiedei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho — acrescentei. A explicação não o convenceu. Exigiu-me que revelasse minhas reais intenções: — Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho? Não esperou pela resposta: — Se gosta, pode procurar outro, porque a versatilidade é o meu fraco. Dizendo isto, transformou-se numa girafa. — À noite — prosseguiu — serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável? Respondi-lhe que não e fomos morar juntos (RUBIÃO, 2010, p. 36).

O narrador relata que, depois do convite e de uma convivência maior com Teleco, descobrira:

> [...] que a mania de se metamorfosear em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciões ou inválidos às suas casas (RUBIÃO, 2010, p. 36).

Nesse cenário, Rubião se utiliza da inversão, inserindo um elemento insólito, as múltiplas metamorfoses de Teleco, em um cenário real, com o intuito de levar o leitor a inferir que o estranho é este nosso mundo desenfreado, egoísta, indiferente, e não as metamorfoses de Teleco.

Após um tempo morando na casa do narrador, Teleco, ansiando por pertencer ao mundo que o cercava, transforma-se em canguru, e, para fazer-se mais semelhante aos homens passa a se chamar Antônio Barbosa. Dizendo-se ser um homem, para marcar ainda mais essa condição, começa a namorar Tereza, uma mulher:

> Uma tarde, voltando do trabalho, minha atenção foi alertada pelo som ensurdecedor da eletrola, ligada com todo o volume. Logo ao abrir a porta, senti o sangue afluir-me à cabeça: Tereza e Barbosa, os rostos colados, dançavam um samba indecente. Indignado, separei-os. Agarrei o canguru pela gola e, sacudindo-o com violência, apontava-lhe o espelho da sala: – É ou não é um animal? – Não, sou um homem! E soluçava, esperneando, transido de medo pela fúria que via nos meus olhos. À Tereza, que acudira, ouvindo seus gritos, pedia: – Não sou um homem, querida? Fala com ele. – Sim, amor, você é um homem. Por

> mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles. Eu me decidira, porém. Joguei Barbosa ao chão e lhe esmurrei a boca. Em seguida, enxotei-os (RUBIÃO, 2010, p. 39-40).

Tereza, nesse momento, possui papel importantíssimo na narrativa, pois age como o espelho de que Teleco tanto precisa para validar sua nova identidade humana. Nas passagens do conto em que o narrador-personagem questiona a condição de Teleco como homem, Tereza está ali para assegurar a condição humana do companheiro.

Essa metamorfose de coelho para canguru pode ser associada a um reflexo do comportamento humano pelo qual Teleco tanto anseia, pois, assim como os humanos, o canguru também caminha sobre duas pernas. Todavia, em seu anseio de assemelhar-se aos humanos, Teleco só consegue desenvolver os vícios desta espécie:

> Barbosa tinha hábitos horríveis. Amiúde cuspia no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e horas diante do espelho. Utilizava-se do meu aparelho de barbear, da minha escova de dentes e pouco serviu comprar-lhe esses objetos, pois continuou a usar os meus e os dele. Se me queixava do abuso, desculpava-se, alegando distração (RUBIÃO, 2010, p. 39).

Teleco procura incansavelmente uma maneira de adaptação, ao se metamorfosear em canguru, funcionando essa transformação como um reflexo, uma duplicidade do ser e do comportamento humano — afinal, o desejo único de Teleco é humanizar-se por completo.

Após algum tempo da partida de Teleco e Tereza da casa do narrador, ele afirma:

> Estava, uma noite, precisamente colando exemplares raros, recebidos na véspera, quando saltou, janela adentro, um cachorro. Refeito do susto, fiz menção de correr o animal. Todavia não cheguei a enxotá-lo. — Sou o Teleco, seu amigo — afirmou, com uma voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia (RUBIÃO, 2010, P. 40).

Era Teleco o cachorro, transmutado nesse animal que possui características dóceis e carinhosas, além do que é considerado o melhor amigo do homem. Com isso, é patente que Teleco se transforma em cachorro com o intuito de demonstrar sua fiel e leal amizade pelo narrador, angariando deste

um novo acolhimento. Assim, como se vinha dando desde o início da narrativa, as metamorfoses de Teleco são motivadas por seus objetivos de adaptação e por sua carência de afeto e de pertença ao universo humano: escolhe transformar-se no animal que melhor convém ao estabelecimento de elos afetivos com a criatura humana — no primeiro encontro com o narrador, um coelhinho frágil é a forma assumida por Teleco para despertar carinho e pena; no reencontro com o antigo amigo, é a vez de assumir-se como cachorro, animal estritamente ligado ao homem e ao lar.

Já no fim do conto, sofrendo com as inúmeras transformações, percebemos que Teleco perde o controle total de si mesmo:

> Por um momento, ficou a tossir. Uma tosse nervosa. Fraca, a princípio, ela avultava com as mutações dele em bichos maiores, enquanto eu lhe suplicava que se aquietasse. Contudo ele não conseguia controlar-se. Debalde tentava exprimir-se. Os períodos saltavam curtos e confusos.
>
> — Pare com isso e fale mais calmo — insistia eu, impaciente com as suas contínuas transformações.
>
> — Não posso — tartamudeava, sob a pele de um lagarto.
>
> [...] Não mais falava: mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramia, trissava. Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente. Colhi-o nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava (RUBIÃO, 2010, p. 40-1).

Por mais que Teleco se transformasse em vários animais, ele acaba, por fim, se tornando uma criança encardida e sem dentes, morta no colo do narrador:

> Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta (RUBIÃO, 2010, p. 41).

Encardido e sem dentes, Teleco torna-se humano, conseguindo o que tanto almejava, mesmo que no fim da sua vida. Na narrativa, o narrador nos leva a ver como a vida humana é cruel e imperfeita, e nela o ser humano não tem salvação: Teleco nasce para a vida humana como um ser humano morto, com toda a fragilidade estampada na figura de uma criança desdentada, incapaz de digerir, portanto o que se lhe possa oferecer como alimento.

Teleco, durante todo o conto, procurou transformar-se em algo que o fizesse ser acolhido, para sobreviver em um mundo entre cujas características estão o desequilíbrio e o egoísmo, que levam única e inevitavelmente a frustração, ao pior, ao aniquilamento. Assim, diz Oliveira (2009, p. 40): “[...] As metamorfoses de Teleco são a representação fantástica desse modo de ser que funciona pela negação de si, e que é a base ideológica de nossa tragédia social”.

As epígrafes são características marcantes dos contos de Murilo Rubião. Em *Teleco, o coelhinho*, a epígrafe é um trecho de Provérbios 30, 18-9:

> Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade (RUBIÃO, 2010, p. 36).

Goulart associa a epígrafe de *Teleco, o coelhinho* como pertencente ao grupo da perplexidade, que está relacionada ao conceito trágico de peripécia, ou seja, à mudança da condição de uma personagem provocando-lhe, todavia o inverso do que esperava atingir com a transformação: Teleco, com efeito, não obtém da mudança efeito favorável algum (GOULART, 1995, p. 86).

O efeito do fantástico em *Teleco, o coelhinho* se torna instrumento de crítica social. A intenção de Murilo Rubião é relatar o absurdo da existência humana, na busca de um sentido para explicá-la frente a destruição das subjetividades.

As metamorfoses de Teleco podem ser associadas às fases da nossa vida. Primeiramente, metamorfoseado de coelhinho Teleco se apresenta com voz e modo de agir próximos aos de uma criança; “vá embora, moleque, senão chamo a polícia” (RUBIÃO, 2010, p. 36), nessa fase, a rua era a casa dele, Teleco não tinha família, pessoas para amá-lo e orientá-lo, buscando, por isso a aceitação de terceiros por meio de inusitadas metamorfoses. Ao assumir a forma de canguru e enamorar-se de Tereza entendemos que Teleco entra na fase adulta encontrando fora de casa a companheira, passando a comporta-se de forma mais séria, momento em que começa a sentir o peso das responsabilidades dessa fase, configuradas em um universo social onde vigoram a organização e a competitividade obedientes ao ritmo do trabalho em

grandes empresas ou estabelecimentos da burocracia estatal. Com isso, Teleco começa a trabalhar e sente na pele as angústias e cobranças de um mundo globalizado e tecnocrata, no qual a eficiência no trabalho e nos negócios conta mais do que a realização afetiva e os compromissos pessoais fundados na liberdade e na escolha. Como meio de denúncia dos excessos desse mundo e de crítica aos efeitos desumanizantes da tecnologia e da burocratização o fantástico se impõe por meio da irrupção de uma quebra da normalidade dos fatos e da presença de personagens inusitadas, a servir de duplos para os seres humanos, a quem imitam sem sucesso ainda que tentando corresponder-lhes fielmente nos desejos e atitudes. No universo fantástico muriliano chama a atenção que os acontecimentos anormais decorrem sem efeito algum de estranhamento no plano da história, um coelho por exemplo fala e fuma como um ser humano, interage com seres humanos, mas não logra humanizar-se ou melhor dizendo sofre os efeitos da rejeição por nunca adequar-se ao que julga exigência da condição humana, nesse sentido a personagem fantástica é o duplo do homem moderno, que mesmo se submetendo a padrões e exigências que lhe parecem, ou são impostos, como pré-requisitos de adaptação satisfatória e de obtenção de felicidade que termina alienado e frustrado quando não aniquilados justamente em face do que julgavam garantir-lhe aquela adaptação de felicidade. Cansado de tanto trabalhar e de uma vida cheia de responsabilidades inúteis aos seus desejos de humanização idealizada Teleco volta para a casa do narrador, onde falece. Nos últimos momentos de vida, Teleco é uma criança frágil e desdentada, o que nos remete à condição da velhice, quando os idosos veem-se como crianças igualmente frágeis, desdentadas e carentes dos mínimos cuidados, e tudo isso após uma vida de esforços, aquisição de saberes e poupança de recursos a partir de décadas de trabalho e planejamento em vista de felicidade.

Neste mundo moderno, criticado por Rubião o homem não tem medo de fantasmas, bruxas, eventos sobrenaturais, mas da solidão, da perda dos valores e da perda da própria humanidade. Assim como em *Teleco, o coelhinho,* a metamorfose fazem parte da nossa construção, está no nosso dia a dia: metamorfoseamo-nos diariamente de acordo com as situações da nossa vida, quando sentimos medo, tristeza, alegria e sobretudo buscamos adaptar-

nos às configurações sociais, aos comandos de chefias, aos ditames da burocracia estatal.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fantástico está presente na literatura de diversa formas. No atual século, a presença do fantástico não é mais marcada por bruxas, fantasmas, e outros seres comuns a outras fases do gênero. Na sociedade moderna, em certa medida o fantástico ocorre sem que detectemos nas atitudes e sentimentos das personagens o efeito de estranhamento perante fatos insólitos ocasionados na história. Isso é patente nas obras de Murilo Rubião, a mostrar-nos que verdadeiramente fantástica é a sociedade contemporânea, governada pelos imperativos da técnica, da ciência e da burocracia, com personagens desejosas de adaptar-se as leis e regras desse universo, porém frustradas ao longo ou ao fim de cada história. As obras de Murilo Rubião tecem severas críticas à sociedade moderna, onde a tragedia social da inadaptação das personagens se revela em acontecimentos e atitudes que atordoam o leitor. *Em Teleco, o coelhinho,* Murilo aborda a existência humana aprisionada numa sociedade paradoxalmente desumanizante, na qual as tentativas de inter-relacionamento satisfatório acabam destruídas pelo mal funcionamento de tudo aquilo de que dispõe as personagens para adaptar-se no mundo e nele sobreviver.

Constatamos que Teleco se transformava em vários seres em busca por aceitação do outro. A ambição de ser como os homens fez com que ele se perdesse de si mesmo e questionasse a própria existência. No entanto, depois de sucumbir ao seu desejo, o coelhinho voltou à sua essência: um ser metamórfico, carente, inseguro. O intuito com as metamorfoses, portanto, foi retratar os anseios humanos de adaptação ao mundo em redor: Teleco é um duplo do angustiado homem moderno.

O estudo do fantástico e a análise do conto *Teleco, o coelhinho* corroborou que Rubião se utiliza do insólito como forma de criticar a vida contemporânea. Portanto, a função do fantástico no conto é a de induzir o leitor a enxergar as diversas realidades vivenciadas pelo homem, a fuga de si, os questionamentos da própria existência e os valores da sociedade. Notamos que, nos contos

murilianos, viver em sociedade é um verdadeiro tormento, com a busca cada vez mais frenética e frustrada pela aceitação alheia, em detrimento da própria autoaceitação e do conhecimento de si. Enfim as relações entre e pelo esquecimento da própria autoaceitação. A relação entre Teleco/Barbosa, o narrador protagonista e Tereza representam o universo no qual emoções e ações fogem ao controle do homem e o fazem sucumbir até os limites do mais profundo niilismo.

6. REFERÊNCIAS

AMORIM, Suelen Marcellino Izidio de. *O duplo na perspectiva da literatura fantástica nos contos de Cristina Fernández Cubas / Suelen Marcellino Izidio de Amorim.* -- São José do Rio Preto, 2015 108 f.

ANDRADE, Jéssica Tarcisia Benicio de. *Alice no país das maravilhas: entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso,* 2014, 44 p.

BATALHA, Maria Cristina (org). *O fantástico brasileiro; contos esquecidos*. Rio deJaneiro: Ed. Caetés, 2011.

BOSI, Alfredo. *“Situação e Formas do conto brasileiro contemporâneo”.* In: O conto brasileiro contemporâneo. S.Paulo, Cultrix, 1975.

BOSQUESI, Gisele de Oliveira. *A crítica social por meio do fantástico em Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, e Luis de Alberto Moravia / Gisele de Oliveira Bosquesi. – São José do Rio Preto, 2017, 214 f.

CARMO, Aguinaldo. *Considerações sobre o fantástico na literatura*. MEMENTO – Revista do Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso V. 06, N. 1 (janeiro - julho de 2015).

CORTÁZAR, J. Valise de cronópio. Trad. de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

CONTO. In: MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=conto>. Acesso em: 22 out. 2022.

GOULART, A. T. *O conto fantástico de Murilo Rubião.* Minas Gerais: Lê, 1995.

GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática,1985.

MARIA, Luzia de. *O que é conto*. 1a reimpressão da 4a ed. São Paulo. Brasiliense, 2004.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*: Prosa 1. 20. ed. São Paulo. Cultrix, 2006.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em: 30 de ago 2022.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *Os descaminhos do mito: formação histórico-social transfigurada em fantástico na ficção de Murilo Rubião*. 2009. 142 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PEREIRA, Aline Brustello. *O espaço e o fantástico na obra de Edgar Allan Poe*. [online] disponível na internet via www: http://www.icufu.org/anaisufu2008/PDF/SA0 8 - 20272. PDF. Acesso em 02 de set de 2022.

POE, Edgar Allan, 1809-1849. *Antologia de contos extraordinários* / Edgar Allan Poe; seleção e tradução de Brenno Silveira. – 2ª edição – Rio de Janeiro: Best Bolso, 2012.

ROAS, David*. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

RUBIÃO, Murilo. *Teleco, o coelhinho*. In.: _____. Contos Reunidos. São Paulo: Editora Ática, 2010.

SILVIO. Alexandre, "*Livros de Literatura Fantástica fazem crescer o mercado editorial* | Publish News https://www.publishnews.com.br/materias/2015/08/06/livros-de-literatura-fantstica-faz-crescer-o-mercado-editorial (acesso em 10 nov, 2022).

TODOROV*, Introdução à literatura fantástica.* Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SANTOS, L. A. *A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião*. Nau literária, 2006. Disponível em: Acesso em: 06 out. 2022.

7. ANEXO A – CONTO TELECO, O COELHINHO

> Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade.
>
> (Provérbios, XXX, 18 e 19)

— Moço, me dá um cigarro?

A voz era sumida; quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.

O importuno pedinte insistia:

— Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?

Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:

— Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.

— Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:

— Você não dá é porque não tem, não é, moço?

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. Ou, para ser mais exato, somente o coelhinho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras tamanhas que o supus com mais idade do que realmente aparentava.

Ao fim da tarde, indaguei onde ele morava. Disse não ter morada certa. A rua era o seu pouso habitual. Foi nesse momento que reparei nos seus olhos. Olhos mansos e tristes. Deles me apiedei e convidei-o a residir comigo. A casa era grande e morava sozinho — acrescentei.

A explicação não o convenceu. Exigiu-me que revelasse minhas reais intenções: — Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho? Não esperou pela resposta: — Se gosta, pode procurar outro, porque a versatilidade é o meu fraco. Dizendo isso, transformou-se numa girafa.

— À noite — prosseguiu — serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável?

Respondi-lhe que não e fomos morar juntos.

Chamava-se Teleco.

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas.

Não simpatizava com alguns vizinhos, entre eles o agiota e suas irmãs, aos quais costumava aparecer sob a pele de leão ou tigre. Assustava-os mais para nos divertir que por maldade. As vítimas assim não entendiam e se queixavam à polícia, que perdia o tempo ouvindo as denúncias. Jamais encontraram em nossa residência, vasculhada de cima a baixo, outro animal além do coelhinho. Os investigadores irritavam-se com os queixosos e ameaçavam prendê-los.

Apenas uma vez tive medo de que as travessuras do meu irrequieto companheiro nos valessem sérias complicações. Estava recebendo uma das costumeiras visitas do delegado quando Teleco, movido por imprudente malícia, transformou-se repentinamente em porco-do-mato. A mudança e o retorno ao primitivo estado foram bastante rápidos para que o homem tivesse tempo de gritar. Mal abrira a boca, horrorizado, novamente tinha diante de si um pacífico coelho:

— O senhor viu o que eu vi?

Respondi, forçando uma cara inocente, que nada vira de anormal.

O homem olhou-me desconfiado, alisou a barba e, sem se despedir, ganhou a porta da rua.

A mim também pregava-me peças. Se encontrava vazia a casa, já sabia que ele andava escondido em algum canto, dissimulado em algum pequeno animal. Ou mesmo no meu corpo sob a forma de pulga, fugindo-me dos dedos, correndo pelas minhas costas. Quando começava a me impacientar e pedia-lhe que parasse com a brincadeira, não raro levava tremendo susto. Debaixo das minhas pernas crescera um bode que, em disparada, me transportava até o quintal. Eu me enraivecia, prometia-lhe uma boa surra. Simulando arrependimento, Teleco dirigia-me palavras afetuosas e logo fazíamos as pazes.

No mais, era o amigo dócil, que nos encantava com inesperadas mágicas. Amava as cores e muitas vezes surgia transmudado em ave que as possuía todas e de espécie inteiramente desconhecida ou de raça já extinta.

— Não existe pássaro assim!

— Sei. Mas seria insípido disfarçar-me somente em animais conhecidos.

O primeiro atrito grave que tive com Teleco ocorreu um ano após nos conhecermos. Eu regressava da casa da minha cunhada Emi, com quem discutira asperamente sobre negócios de família. Vinha mal-humorado e a cena que deparei, ao abrir a porta da entrada, agravou minha irritação. De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru. As roupas dele eram mal talhadas, seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário.

— O que deseja a senhora com esse horrendo animal? — perguntei, aborrecido por ver minha casa invadida por estranhos.

— Eu sou o Teleco — antecipou-se, dando uma risadinha.

Mirei com desprezo aquele bicho mesquinho, de pelos ralos, a denunciar subserviência e torpeza. Nada nele me fazia lembrar o travesso coelhinho. Neguei-me a aceitar como verdadeira a afirmação, pois Teleco não sofria da vista e se quisesse apresentar-se vestido teria o bom gosto de escolher outros trajes que não aqueles.

Ante a minha incredulidade, transformou-se numa perereca. Saltou por cima dos móveis, pulou no meu colo. Lancei-a longe, cheio de asco.

Retomando a forma de canguru, inquiriu-me, com um ar extremamente grave: — Basta essa prova?

— Basta. E daí? O que você quer?

— De hoje em diante serei apenas homem.

— Homem? — indaguei atônito. Não resisti ao ridículo da situação e dei uma gargalhada:

— E isso? — apontei para a mulher. — É uma lagartixa ou um filhote de salamandra?

Ela me olhou com raiva. Quis retrucar, porém ele atalhou:

— É Tereza. Veio morar conosco. Não é linda?

Sem dúvida, linda. Durante a noite, na qual me faltou o sono, meus pensamentos giravam em torno dela e da cretinice de Teleco em afirmar-se homem.

Levantei-me de madrugada e me dirigi à sala, na expectativa de que os fatos do dia anterior não passassem de mais um dos gracejos do meu companheiro. Enganava-me. Deitado ao lado da moça, no tapete do assoalho, o canguru ressonava alto. Acordei-o, puxando-o pelos braços:

— Vamos, Teleco, chega de trapaça. Abriu os olhos, assustado, mas, ao reconhecer-me, sorriu:

— Teleco?! Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa, não é, Tereza? Ela, que acabara de despertar, assentiu, movendo a cabeça. Explodi, encolerizado:

— Se é Barbosa, rua! E não me ponha mais os pés aqui, filho de um rato! Desceram-lhe as lágrimas pelo rosto e, ajoelhado, na minha frente, acariciava minhas pernas, pedindo-me que não o expulsasse de casa, pelo menos enquanto procurava emprego.

Embora encarasse com ceticismo a possibilidade de empregar-se um canguru, seu pranto me demoveu da decisão anterior, ou, para dizer a verdade toda, fui persuadido pelo olhar súplice de Tereza, que, apreensiva, acompanhava o nosso diálogo.

Barbosa tinha hábitos horríveis. Amiúde cuspia no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e

horas diante do espelho. Utilizava-se do meu aparelho de barbear, da minha escova de dentes e pouco serviu comprar-lhe esses objetos, pois continuou a usar os meus e os dele. Se me queixava do abuso, desculpava-se, alegando distração. Também a sua figura tosca me repugnava. A pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada. Não media esforços para me agradar, contando-me anedotas sem graça, exagerando nos elogios à minha pessoa.

Por outro lado, custava tolerar suas mentiras e, às refeições, a sua maneira ruidosa de comer, enchendo a boca de comida com auxílio das mãos.

Talvez por ter me abandonado aos encantos de Tereza, ou para não desagradá-la, o certo é que aceitava, sem protesto, a presença incômoda de Barbosa.

Se afirmava ser tolice de Teleco querer nos impor sua falsa condição humana, ela me respondia com uma convicção desconcertante:

— Ele se chama Barbosa e é um homem.

O canguru percebeu o meu interesse pela sua companheira e, confundindo a minha tolerância como possível fraqueza, tornou-se atrevido e zombava de mim quando o recriminava por vestir minhas roupas, fumar dos meus cigarros ou subtrair dinheiro do meu bolso.

Em diversas ocasiões, apelei para a sua frouxa sensibilidade, pedindo-lhe que voltasse a ser coelho.

— Voltar a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala.

— Falo de um coelhinho cinzento e meigo, que costumava se transformar em outros animais.

Nesse meio-tempo, meu amor por Tereza oscilava por entre pensamentos sombrios, e tinha pouca esperança de ser correspondido. Mesmo na incerteza, decidi propor-lhe casamento.

Fria, sem rodeios, ela encerrou o assunto:

— A sua proposta é menos generosa do que você imagina. Ele vale muito mais. As palavras usadas para recusar-me convenceram-me de que ela pensava explorar de modo suspeito as habilidades de Teleco.

Frustrada a tentativa do noivado, não podia vê-los juntos e íntimos, sem assumir uma atitude agressiva.

O canguru notou a mudança no meu comportamento e evitava os lugares onde me pudesse encontrar.

Uma tarde, voltando do trabalho, minha atenção foi alertada pelo som ensurdecedor da eletrola, ligada com todo o volume. Logo ao abrir a porta, senti o sangue afluir-me à cabeça: Tereza e Barbosa, os rostos colados, dançavam um samba indecente.

Indignado, separei-os. Agarrei o canguru pela gola e, sacudindo-o com violência, apontava-lhe o espelho da sala:

— É ou não é um animal?

— Não, sou um homem! — E soluçava, esperneando, transido de medo pela fúria que via nos meus olhos.

À Tereza, que acudira, ouvindo seus gritos, pedia:

— Não sou um homem, querida? Fala com ele.

— Sim, amor, você é um homem.

Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles. Eu me decidira, porém. Joguei Barbosa ao chão e lhe esmurrei a boca. Em seguida, enxotei-os.

Ainda da rua, muito excitada, ela me advertiu:

— Farei de Barbosa um homem importante, seu porcaria!

Foi a última vez que os vi. Tive, mais tarde, vagas notícias de um mágico chamado Barbosa a fazer sucesso na cidade. À falta de maiores esclarecimentos, acreditei ser mera coincidência de nomes.

A minha paixão por Tereza se esfumara no tempo e voltara-me o interesse pelos selos. As horas disponíveis eu as ocupava com a coleção.

Estava, uma noite, precisamente colando exemplares raros, recebidos na véspera, quando saltou, janela adentro, um cachorro. Refeito do susto, fiz menção de correr o animal. Todavia não cheguei a enxotá-lo.

— Sou o Teleco, seu amigo — afirmou, com uma voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia.

— E ela? — perguntei com simulada displicência.

— Tereza... — sem que concluísse a frase, adquiriu as formas de um pavão.

— Havia muitas cores... o circo... ela estava linda... foi horrível... — prosseguiu, chocalhando os guizos de uma cascavel.

Seguiu-se breve silêncio, antes que voltasse a falar:

— O uniforme... muito branco... cinco cordas... amanhã serei homem... — as palavras saíam-lhe espremidas, sem nexo, à medida que Teleco se metamorfoseava em outros animais.

Por um momento, ficou a tossir. Uma tosse nervosa. Fraca, a princípio, ela avultava com as mutações dele em bichos maiores, enquanto eu lhe suplicava que se aquietasse. Contudo ele não conseguia controlar-se.

Debalde tentava exprimir-se. Os períodos saltavam curtos e confusos.

— Pare com isso e fale mais calmo — insistia eu, impaciente com as suas contínuas transformações.

— Não posso — tartamudeava, sob a pele de um lagarto.

Alguns dias transcorridos, perdurava o mesmo caos. Pelos cantos, a tremer, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados. Gaguejava muito e não podia alimentar-se, pois a boca, crescendo e diminuindo, conforme o bicho que encarnava na hora, nem sempre combinava com o tamanho do alimento. Dos seus olhos, então, escorriam lágrimas que, pequenas nos olhos miúdos de um rato, ficavam enormes na face de um hipopótamo.

Ante a minha impotência em diminuir-lhe o sofrimento, abraçava-me a ele, chorando. O seu corpo, porém, crescia nos meus braços, atirando-me de encontro à parede.

Não mais falava: mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramia, trissava.

Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente.

Colhi-o nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava.

Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta