



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

MARIANA CAVALCANTE OLIVEIRA

**O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO NOS CONTOS “BÁRBARA”, DE
MURILO RUBIÃO, E “O PESCADOR E SUA MULHER”, DE JACOB E WILHELM
GRIMM: UMA ANÁLISE COMPARATIVA**

MACEIÓ

2020

MARIANA CAVALCANTE OLIVEIRA

**O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO NOS CONTOS “BÁRBARA”, DE
MURILO RUBIÃO, E “O PESCADOR E SUA MULHER”, DE JACOB E WILHELM
GRIMM: UMA ANÁLISE COMPARATIVA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
para a banca examinadora, como requisito
parcial para obtenção do grau de graduada em
Letras-Português.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Gabriela
Cardoso Fernandes da Costa.

MACEIÓ

2020

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise comparativa entre os contos “Bárbara” (1947), do escritor brasileiro Murilo Rubião, e “O pescador e sua mulher” (1812), dos autores alemães Jacob e Wilhelm Grimm, a partir da retórica do fantástico e do maravilhoso. Foi identificado um diálogo, provavelmente, do tipo não intencional entre os dois textos, os quais relatam, ainda que em situações diferentes, a relação de casais em que a esposa expressava desejos inusitados a seu marido, que fazia o impossível para atendê-los. A análise foi feita procurando observar os pontos em que os contos se aproximam e se afastam, considerando a relação entre os desejos das personagens femininas e a noção de Vontade na perspectiva de Arthur Schopenhauer (apud SILVA, 2006). Para justificar uma comparação entre as obras, foi utilizada a noção de dialogismo de Mikhail Bakhtin (2015; apud SAMOYAU, 2008); e para tratar dos gêneros fantástico e maravilhoso teve-se como base teórica os estudos de Irlemar Chiami (1980), Nelly Coelho (1987), Jorge Schwartz (1981), Vladimir Propp (1978) e Tzvetan Todorov (1975). De acordo com os estudos realizados, observou-se como o conto de Murilo Rubião se utiliza do fantástico para tecer uma crítica ao consumismo, enquanto o dos Irmãos Grimm se apresenta como um conto exemplar que pretende demonstrar como a ganância não compensa.

Palavras-chave: Literatura comparada. Maravilhoso. Fantástico. Irmãos Grimm. Murilo Rubião.

ABSTRACT

This paper aims to carry out a comparative analysis between the short stories “Bárbara”, by the Brazilian writer Murilo Rubião, and “The Fisherman and His Wife”, by the German authors Jacob and Wilhelm Grimm, based on the fantastic and wonderful rhetoric. It has been identified a dialogue, probably non intentional between these two texts, which talk, although in different situations, about the relationship of couples in which the wife express unusual desires for her husband, who does everything he can to attend them. The analysis was made searching for points where the short stories are similar and where they are different from each other, considering the relation between the desires of the female characters and the notion of Will in the perspective of Arthur Schopenhauer (apud SILVA, 2006). To justify the comparison between these two short stories, it was used the notion of dialogism of Mikhail Bakhtin (2015; apud SAMOYAU, 2008); and the discussion about the fantastic and wonderful genres was based on the studies of Irlemar Chiami (1980), Nelly Coelho (1987), Jorge Schwartz (1981), Vladimir Propp (1978) and Tzvetan Todorov (1975). According to the studies carried out, it is possible to say that the short story written by Murilo Rubião uses the fantastic as a tool to criticize the consumerism, while the one written by the Brothers Grimm presents itself as an exemplary tale that shows how being greedy is not worthwhile.

Key-words: Comparative literature. Wonderful. Fantastic. Grimm Brothers. Murilo Rubião.

Considerações iniciais

As narrativas fantásticas circulam pela história da humanidade há milhares de anos e permanecem até hoje. Criaturas estranhas, fenômenos sobrenaturais, lugares que não pertencem a nossa realidade e o inexplicável fazem parte da tradição oral e escrita há gerações. Considerando que as narrativas literárias mantêm uma constante interação, sendo recriadas e renovadas ao longo da história de maneiras diversas, este trabalho pretende analisar duas obras em que foi possível identificar um diálogo, provavelmente do tipo não intencional, apesar de não haver como descartar a possibilidade de influência que um conto teve sobre o mais recente.

Tendo isso em vista, lembremos com Julia Kristeva que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA apud SAMOYAULT, 2008, p. 16); e o próprio Murilo Rubião, que aponta como uma de suas influências o folclore alemão (WERNECK, 1986, não paginado), do qual fazem parte os Irmãos Grimm, considerados dois dos mais importantes folcloristas alemães. (COELHO, 1987, p. 73). E, para fins didáticos, utilizando também o conceito de hipertextualidade¹ proposto por Gérard Genette (apud COSTA, 2006, p. 13) como uma das relações que constituem a teoria da transtextualidade, segundo a qual a importância de um texto está em sua transcendência textual, ou seja, em tudo o que o coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos, consideramos o conto “O pescador e sua mulher” dos Irmãos Grimm como hipotexto do hipertexto, que é o conto “Bárbara”, de Murilo Rubião.

Ao ler o conto “Bárbara” (1947), de Murilo Rubião, a história me remeteu quase imediatamente a uma leitura que havia feito há algum tempo, “O pescador e sua mulher” (1812), de Jacob e Wilhelm Grimm. Ambos os contos relatam, ainda que em situações diferentes, a relação entre casais em que a esposa expressava desejos inusitados ao marido, que fazia o possível e o impossível para atendê-los.

Vi nessa relação algo que poderia ser explorado academicamente, levando em conta a percepção dialógica de que “há sempre a palavra de um, junto daquela que julgo ser de um” (DISCINI, 2004, p. 11). Na esteira, pois, de Discini (2004, p. 27), acredito que existe um diálogo, provavelmente, não intencional da “sintaxe narrativa” entre os contos, e, assim

¹ Segundo Gérard Genette (apud COSTA, 2006, p.15), não existe obra literárias que não evoque outra. Todas as obras são, portanto, hipertextuais, ainda que algumas o sejam mais do que outras. Assim sendo, e procurando analisar a relação entre o texto e o seu leitor de uma maneira mais socializada, Genette propõe o estudo da hipertextualidade a partir da premissa de que toda derivação do hipotexto para o hipertexto é ao mesmo tempo massiva e declarada de uma maneira mais ou menos oficializada. A intertextualidade é outra das relações transtextuais consideradas por Genette como a co-presença de um texto em outro.

sendo, “cabe ao analista identificar essas duas vozes, ou bivocalismo, conceito tão caro a Bakhtin” (DISCINI, 2004, p. 13).

Considerando o ato de comparar o texto dito base e o mais recente como uma das formas possíveis de identificar essas vozes, e considerando que, a partir das noções de Todorov (1975), pode-se classificar o primeiro conto como sendo do gênero fantástico, e o segundo, como maravilhoso, a análise pretendida neste trabalho será feita à luz da literatura comparada e da retórica do fantástico e do maravilhoso.

Todorov foi um importante teórico da literatura fantástica, defendendo que o fantástico se fundamenta na hesitação do leitor diante do acontecimento estranho e implica uma incerteza, uma certa reação por parte do leitor ao se deparar com o sobrenatural. Na sequência de seu estudo sobre o fantástico Todorov destaca o maravilhoso, afirmando que geralmente costuma-se relacionar o gênero maravilhoso aos contos de fadas, uma vez que os elementos sobrenaturais presentes nesse gênero não provocam surpresa ou reação particular nas personagens e no leitor implícito (TODOROV, 1975, p. 60).

Com o intuito de identificar e analisar em que pontos as vozes de Rubião e dos Grimm se aproximam ou se afastam, levando em consideração a noção de dialogismo, veremos como esses dois autores retratam a relação entre um marido e sua mulher ambiciosa sob a ótica do fantástico e do maravilhoso, e tendo em vista que um deles está inserido no contexto do século XX no Brasil, e o outro no contexto do século XIX na Alemanha.

A (des)originalidade e o um na voz do outro

Podemos dizer que a linguagem literária está em eterno diálogo com ela mesma, conforme o pensamento de Leyla Perrone Moisés de que “A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação por constantemente consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Essa teoria defendida por Perrone-Moisés é ratificada por Tiphaine Samoyault (2008), que em seu livro *A intertextualidade* (1968), faz um histórico de como os estudos sobre o diálogo entre textos surgiram e como foram desenvolvidos posteriormente, registrando que foi Julia Kristeva quem criou o termo “intertextualidade” a partir do conceito de dialogismo de Bakhtin e Tynianov. (SAMOYULT, 2008, p. 15 -16).

Em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos: eis a ideia que Julia Kristeva toma emprestada de Bakhtin (...). O autor (...) não empregava em nenhum momento os termos intertextualidade ou intertexto.

Entretanto, seus estudos sobre o romance (...), originando as grandes possibilidades de integração do gênero, seus componentes linguísticos, sociais e culturais, introduziram a ideia de uma multiplicidade de discursos trazida pelas palavras. O texto aparece então como o lugar de uma troca, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos dos discursos que cada um deles introduz no diálogo. (SAMOYAUULT, 2008, p. 18)

De acordo com Bakhtin, o romance tem o caráter pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal (BAKHTIN, 2015, p. 27), incorporando várias vozes e gêneros; e mais especificamente no caso do romance e outras prosas literárias que o circundam, a exemplo do conto, o estudioso afirma que esses gêneros literários “formaram-se historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras” (BAKHTIN, 2015, p. 41).

Segundo ele, a língua está sujeita a duas forças: a centrípeta — que unifica, centraliza o pensamento verboideológico e supera o heterodiscurso — e a centrífuga — que descentraliza a língua única e comum e atua por meio do heterodiscurso (BAKHTIN, 2015, p. 42). Nesse sentido, considerando sua perspectiva de que cada enunciado concreto feito pelo sujeito é um ponto de aplicação dessas duas forças, e o pressuposto de que a “linguagem literária é apenas uma das linguagens do heterodiscurso” (BAKHTIN, 2015, p. 41), pode-se concluir que o texto literário, assim como outras linguagens, foi criado e recriado estando sob influência dessas duas forças de aproximação e afastamento.

Dessa forma, o heterodiscurso e a estratificação da linguagem em gêneros, estilos, tendências se ampliam ao longo do tempo (BAKHTIN, 2015, p. 41), e sendo assim, ao mesmo tempo que o texto literário é construído com um enunciado inovador, esse enunciado é resultado de uma memória discursiva a que o autor tem acesso. Com isso, para criar o novo, ele recorre a temas, histórias, modos de contar, estruturas narrativas, discursos, ideologias que fazem parte do seu contexto histórico, social e cultural. Ao comparar obras, ratificamos que elas se encontram sob forças centralizadoras e descentralizadoras, e é papel da literatura comparada observar como elas atuam de maneiras diferentes em obras que partilham semelhanças discursivas que se fizeram concretas no enunciado textual.

Com isso, faz-se importante retomar Samoyault, quando esta afirma que

Os efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que a nutre penetra-a em profundidade, aparecem, então em todas as suas dimensões: a heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto. E pensar diferentemente a história dessa memória é servir-se da tensão entre retomada e a novidade, entre o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento. (SAMOYAUULT, 2008, p. 11)

No caso dos contos objetos de pesquisa deste trabalho, foram observadas semelhanças entre eles, tanto no plano temático, ao retratar a ambição de duas mulheres que fazem pedidos fora da realidade aos maridos, quanto no plano estrutural, como veremos mais adiante. Com essas semelhanças, naturalmente, interagem diferenças também, pois a comparação entre obras não se faz apenas pela semelhança mas também pela diferença. Cabe aqui citar, uma vez mais, o nome de Perrone-Moisés (1991, p. 472) e o paralelo que estabelece entre influência e intertextualidade. Na influência, há perda de informação, há uma recepção passiva e imitação reverente; no intertexto, há ganho de informação nova, há crítica e transformação e uma relação com vários autores. A crítica afirma ainda que na influência o que predomina é a observação da similitude, da analogia; na intertextualidade, segundo os moldes propostos por Kristeva, predomina a diferença, a absorção, a transformação. É o que pode ser verificado nos dois contos que constituem o *corpus* deste trabalho, onde predomina, além da absorção, a transformação, que marca a diferença entre eles, através de informação nova.

O conto fantástico

O conto é considerado um gênero escrito em prosa e se distingue, principalmente, por ser breve. Nesse sentido, Poe (apud GOTLIB, 1985, p. 20) defendia que tudo que está nesse tipo de texto deve concorrer para o *efeito* que o escritor deseja provocar em seu leitor, antecipando de forma sistemática o que mais tarde seria chamado de *economia dos meios narrativos*, uma característica básica na construção do conto, conforme Gotlib (1985, p. 20). O conto fantástico não foge dessa regra, e, segundo Jorge Schwartz (1981, p. 59), ele ainda tem de, através de sua linearidade e coerência, criar *status*² necessário e suficiente de modo a fazer com que o leitor dê credibilidade à narrativa e à verossimilhança textual e discursiva construída. Sendo assim, justifica-se e torna-se importante analisar quais foram os meios narrativos explorados nos contos em pauta, por meio de subsídios da retórica do fantástico e do maravilhoso, a qual concorre para que o leitor dê credibilidade ao conto.

David Lodge (2009, p. 219), ao discutir o estranho na narrativa, explica que Todorov dividiu as histórias sobrenaturais em três categorias: “o maravilhoso, em que nenhuma explicação dos fenômenos sobrenaturais é possível; o estranho, em que são possíveis; e o

² “Para Paolo Valésio, as palavras têm existência (funcionalidade) na medida em que adquirem *status* na sua região de uso” (apud SCHWARTZ, 1981, p. 57). Assim, sendo, e a título de exemplo, Schwartz afirma que o receptor brasileiro não teria problema em decodificar que o “Saci-pererê tem uma perna só”, já que a personagem foi integrada ao repertório folclórico do Brasil.

fantástico, em que a narrativa hesita, sem se decidir, entre explicações naturais e sobrenaturais”. Porém, como afirma Lodge, “O próprio Todorov foi obrigado a reconhecer que certas obras desafiam essa categorização e precisam ser classificadas como ‘fantástico-estranhas’ ou ‘fantástico-maravilhosas’” (LODGE, 2009, p. 219). Lodge cita como exemplos “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, ou *A Volta do parafuso*, de Henry James, que, por serem ambíguas, a depender da leitura feita, podem ser tidas como estranhas ou como fantásticas. Vale mencionar que Todorov (1975, p.50 - 51) chega a situar o fantástico puro entre esses “subgêneros transitórios” mencionadas logo acima.

Desde os estudos de Todorov surgiram mais variações do fantástico, em especial na América Hispânica, a exemplo do realismo mágico, realismo maravilhoso, tornando ainda mais difícil a classificação de certas obras e autores em uma das estratificações. Além de que, como afirma García (2007, p. 37), a polêmica conceitual relacionada às categorias de realismo mágico e real maravilhoso ainda não foi resolvida. O próprio Todorov chega a apontar Kafka como pioneiro de novo gênero que escapa de seu modelo proposto (apud SCHWARTZ, 1981, p. 68).

Talvez na tentativa de encontrar um conceito que definisse com mais precisão o estilo de Rubião pudesse ser considerado o de “realismo maravilhoso” defendido por Chiampi (1980, p. 60), já que ele (o conto) não foge da *realia* pela indeterminação espaço-temporal como no maravilhoso, e ao mesmo tempo provoca uma “descontinuidade entre causa e efeito (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza)”, sem no entanto, provocar medo ou dúvida. Mas tendo em vista o exposto por Lodge e, em especial, por Schwartz, opto, assim como este último, por me utilizar apenas de *fantástico* para me referir à obra de Rubião, com as ressalvas feitas a seguir a respeito do gênero e sua singularidade nos contos do referido autor.

Deste modo, e à medida que forem tecidas algumas considerações sobre o fantástico e sua variação, o fantástico maravilhoso, vou expondo a razão pela qual decidi tratar o conto “Bárbara” apenas como pertencente ao gênero fantástico, e o conto “O pescador e sua mulher” como pertencente ao gênero maravilhoso puro (ou feérico).

Para explicar sobre o fantástico, inicio com as considerações de Schwartz (1981, p. 54) de que o fato fantástico vive apenas através da linguagem e, no campo da ficção literária, abarca as seguintes categorias: o *insólito* e o *sobrenatural*. O insólito, segundo o crítico, seria o que não costuma acontecer, opondo-se à norma extratextual definida pela tradição cultural e apontando para o “estranho”. Já o sobrenatural seria aquilo que não tem possibilidade nenhuma de acontecer no universo do real, apontando, na ficção, para o “fantástico” e o “maravilhoso”.

Schwartz (1981, p. 69) faz um paralelo entre as narrativas da tradição fantástica mais clássicas e a modernidade estabelecida na narrativa de Murilo Rubião, enfatizando que nos textos do escritor mineiro — assim como nos de Kafka, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, José Donoso, Juan Rulfo e mesmo Machado de Assis —, o elemento fantástico “dilui as relações tradicionais do texto com o receptor, instauradas pela narrativa de suspense, integrando o leitor dentro de um universo alicerçado num absurdo verossímil” (SCHWARTZ, 1981, p. 69), caracterizado pela ausência de perplexidade frente ao fato sobrenatural. Dessa forma, o fantástico em Murilo Rubião se distingue não pela instauração da *dúvida* — condição que segundo Todorov definia o gênero fantástico —, e sim, pela *trivialidade do grotesco* (ANDERS apud SCHWARTZ, 1981, p. 68), uma vez que as personagens reagem de forma descontraída a eventos anormais.

Se não surge a dúvida é porque os elementos ficcionais reais e irreais compactuam dentro de sua realidade lingüística e temática; consequentemente a finalidade não é mais despertar determinadas emoções, mas fazer coexistirem, através do artifício verbal, realidades de praxe incompatíveis, que fazem com que o leitor ultrapasse o nível ingênuo da leitura, levando-o a uma visão conotativa do texto. É aquilo que Borges denomina “las fantasías de la conducta”, ao tratar, tematicamente, do problema do gênero em Melville e em Kafka (*Prólogos*, p. 117). É desse modo que a sucessão dos hiperbólicos pedidos de Bárbara acabam se tornando a regra da temática narrativa, e não a exceção, permitindo ao conto um desfecho coerente com as normas que se formam esabecendo no transcurso da intriga (...). (ANDERS apud SCHWARTZ, 1981, p. 69)

Murilo Rubião era diplomata e começou sua carreira literária publicando em jornais, mas apesar de sua primeira obra, *O ex-mágico*, ter sido lançada em 1947, o autor só se tornou realmente conhecido duas décadas depois, quando grandes nomes como Cortázar e Borges consagraram uma variação do fantástico que estivesse mais alinhada com o estilo antecipado por Rubião (WERNECK, 1986, não paginado). Por esses motivos, os críticos deste autor costumam dizer que ele não está inserido didaticamente em nenhum movimento literário brasileiro, tais como modernismo e contemporaneidade, mas tampouco podemos inseri-lo no movimento hispano-americano tido inicialmente como realismo mágico, embora haja um consenso de que exista um alinhamento estilístico com esses autores.

O conto maravilhoso

De acordo com Chiampi, o sobrenatural é aceito no conto maravilhoso.

Nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe o impossível, nem o escândalo da razão(...). Segundo André Jolles, nesta forma narrativa “le merveilleux nest pas merveilleux mais naturel”. A recusa da realidade (“Era uma vez...”, “Em certo reino...”) e da ambiguidade (bons vs.maus) são instrumentos da distância pedagógica para julgar simbolicamente a moral comum. Assim, enquanto na narrativa realista, a causalidade é explícita (isso é: há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece pela falsificação das hipóteses explicativas), na narrativa maravilhosa, ela é simplesmente *ausente*: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia*. (CHIAMPI, 1980, p. 60)

A princípio, encontrei certa dificuldade em classificar o gênero dos contos escritos por Jacob e Wilhelm Grimm, pois algumas vezes são chamados, em português como *conto de fadas*, e outras por *contos maravilhosos*; mas, talvez por serem textos já tão consagrados na literatura mundial, há uma certeza muito maior em considerar a segunda opção.

Assim como Charles Perrault, os Irmãos Grimm foram importantes nomes para consagrar as variações conto de fadas e conto maravilhoso; e cabe aqui ressaltar as considerações de Marcus Mazzari (2018, p. 600) a respeito da obra dos Grimm e do nome atribuído ao gênero escrito. O nome original dos livros em que foram publicados os contos dos autores é *Kinder- und Hausmächchen* (1812 - 1815); mas, segundo Mazzari, há uma dificuldade com relação à definição de gênero atribuída às narrativas por não terem correspondente “exato” em nenhum idioma.

Trata-se do substantivo neutro *Märchen*, palavra diminutiva derivada da palavra maere, que no médio-alto-alemão (estágio da língua que vigorou entre aproximadamente 1050 e 1350) significava notícia, mensagem ou relato associado a um acontecimento notável que merecia ser registrado. *Märchen* se traduz geralmente por formas compostas — fairy tales (inglês), contes de fées (francês), cuento de hadas (espanhol), fiaba popolare (italiano) — ou então por termos que não guardam nenhuma relação com a etimologia do original alemão, como sprookje (holandês), eventyr (dinamarquês), skazka (russo). Em português temos “contos de fadas”, “contos da carochinha” ou ainda “contos maravilhosos”, sendo que esta última possibilidade talvez seja a mais apropriada, pois se as histórias designadas por *Märchen* poucas as vezes apresentam fadas ou carochas, não podem prescindir jamais da dimensão do “maravilhoso”. (MAZZARI, 2018, p. 600)

Além disso, Coelho (1987, p. 11) aponta que apesar de tanto os contos de fadas, quanto os maravilhosos pertencerem ao universo do maravilhoso, ambos os termos costumam ser usados sem distinção, mesmo tendo especificidades próprias³.

³ Coelho demonstra, no entanto, uma certa flexibilidade sobre optar por uma nomenclatura ou outra: “Enfim, os contos de fadas e os contos maravilhosos expressam atitudes humanas bem diferentes diante da vida. Optar por uma ou outra é questão de quê? Destino? Personalidade? Circunstâncias de vida? de meio social? Influências

Os contos de fadas são de origem celta e sua efabulação básica “expressa os *obstáculos* ou *provas* que precisam ser vencidas, como verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da *princesa*, que encarna o *ideal* a ser alcançado.” (COELHO, 1987, p. 13) Tais contos podem ou não ter fadas; contudo, “seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e têm como eixo gerador uma *problemática existencial*.” (COELHO, 1987, p. 13).

Já os contos maravilhosos tem origem nas narrativas orientais e “ênfatizam a parte material/sensorial/ética do ser humano: suas necessidades básicas (estômago, sexo e vontade de poder), suas paixões do corpo” (COELHO, 1987, p. 14). Eles também são narrativas

(...) que, com ou sem a presença de fadas, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc.) e têm como eixo gerador uma *problemática social* (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se sempre do desejo de auto-realização do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através de conquista de bens, riquezas poder material etc. Geralmente, a miséria ou a necessidade de sobrevivência física é ponto de partida para as aventuras da busca. (COELHO, 1987, p. 15)

Como veremos mais adiante, muitas dessas características estão presentes em “O pescador e sua mulher”, tais como a presença de animais falantes e o espaço familiar, sendo o motor da narrativa, a auto-realização da personagem feminina no âmbito sócio-econômico, sua busca em sair da miséria e em alcançar cada vez mais poder.

“Bárbara”

Murilo Rubião é conhecido por ter tido uma produção curta, apesar de terem sido publicados muitos livros seus. Isso se explica pelo fato de que muitos de seus contos passaram por reescritas entre a primeira publicação e as que se seguiram. Seu primeiro livro de contos, publicado em 1947, é *O ex-mágico*, e nele, foram publicados 15 contos inéditos. Seu próximo livro, *A estrelinha vermelha* (1953) continha 3 contos inéditos, e as publicações que se seguiram continham refacções dos contos contidos nesses dois primeiros livros, — *Os Dragões e outros contos* (1965) e *O Pirotécnico Zacarias* (1974) — até que em 1974 ele publica mais um livro de contos inéditos, *O Convidado* (1974). As demais publicações

culturais? Quem o pode responder com exatidão? A verdade é que através dos milênios as duas atitudes vêm tendo expressão na literatura, porque vêm sendo atitudes na vida. ” (COELHO, 1987, p. 14)

também contêm reescritas de contos já publicados anteriormente, dentre os quais estão *Casa do Girassol Vermelho* (1974), *O Homem do Boné Cinzento e outras histórias* (1990) e *Murilo Rubião: Contos Reunidos* (1999). Vale dizer que mais recentemente a Companhia das Letras reuniu a obra completa do autor em *Murilo Rubião: obras completas* (2010), no qual se encontram os 33 contos deixados pelo escritor ao longo de sua vida.

“Bárbara” é um desses contos que sofreu reescrita ao longo das edições. Ele fazia parte do primeiro livro de Rubião, *O ex-mágico*, sendo este o que teve mais contos que sofreram alterações dentre os demais. Portanto, indico que a análise feita neste trabalho terá como objeto literário a última versão do conto, presente na edição organizada pela Companhia das Letras com a ajuda da sobrinha do escritor.

O conto é narrado em primeira pessoa pelo marido de Bárbara, uma mulher que pedia que ele realizasse os seus desejos, por mais excêntricos que fossem. Ao longo da narrativa o leitor vai acompanhando a infinidade de pedidos dos mais inusitados que ela fazia/exigia: o oceano, um baobá, um navio e, por fim, uma estrela. E cada vez que esses desejos eram realizados ela engordava absurdamente.

De início Bárbara pedia coisas “simples” como agredir alguns garotos só porque assim ela o desejava. Mas os objetos de seus desejos foram crescendo de modo assustador até chegar ao ponto de o marido achar não ter mais condições para satisfazê-los. Quando ele, finalmente, decidiu que não realizaria mais nenhum de seus desejos, Bárbara descobriu que estava grávida. Acreditando que o nascimento da criança seria prejudicado pela “magreza” da esposa (já que ela não teria mais razões para engordar), ele voltou a satisfazer os seus desejos. Desde o primeiro parágrafo do conto o leitor se depara com o sobrenatural pela ligação intrínseca entre as duas ações que caracterizam a personagem Bárbara, pedir e engordar: “Bárbara gostava de pedir. Pedia e engordava.” (RUBIÃO, 2016, p. 22). Apesar disso, o marido não hesitava em satisfazer os pedidos da mulher, como o demonstra a citação a seguir, com as considerações do marido, e onde se pode observar que, apesar da sua não recusa em atender as solicitações/exigências da mulher, ele estava decepcionado com as atitudes dela para com ele: “Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente.” (RUBIÃO, 2016, p. 22).

Tem-se aqui uma das primeiras características do fantástico em Murilo Rubião, o fato de o evento sobrenatural estar ligado à realidade cotidiana. No caso de “Bárbara”, isso se instaura no discurso, como podemos ver, desde as primeiras linhas. Um dos pontos que concorre para que o leitor compactue com tal circunstância seria o próprio fato de o narrador-

personagem lidar com o fato fantástico de forma natural. Processo semelhante se dá em “Teleco, o coelhinho”, assim comentado por Schwartz (1981):

O fato de a personagem não questionar a presença do coelhinho faz com que nós também o aceitemos no ato da leitura. Essa 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. O pedido inicial de um cigarro toma conta da intriga, diluindo totalmente o efeito que a presença fantástica de um coelho possa ter como personagem interlocutora (...). (SCHWARTZ, 1981, p. 60)

O mesmo se dá em “Bárbara”, pois o narrador aponta como absurdo, não o fato de que a cada pedido sua mulher engordava, e sim, o de que ele continuava a realizar os pedidos dela, diluindo a presença do fantástico.

Outro ponto interessante a se destacar é o próprio fato de este conto, assim como a maioria dos contos de Murilo Rubião, ter o foco narrativo na primeira pessoa, uma estratégia provavelmente herdada das narrativas estranhas clássicas, como a de Poe, que segundo Lodge, “sempre usam narradores em primeira pessoa e imitam formas discursivas como confissões, cartas e depoimentos para dar maior credibilidade”. (LODGE, 2009, p. 221)

Passado esse primeiro momento, a narrativa vai mostrar que desde a infância Bárbara já fazia pedidos estranhos como subir árvores em busca de frutas sem gosto ou ninhos de passarinhos e mesmo agredir meninos. Quando em dado momento lhe foi negada a realização de um pedido, ela começou a definhar, emagrecer e a entristecer. Nesse meio tempo, sua barriga começou a crescer e a personagem descobriu que estava grávida. Temendo que o estado de magreza da mulher pusesse em risco o nascimento do filho, o narrador implora-lhe que faça um novo pedido para que ele possa satisfazê-lo. Ela pediu o oceano, e o marido realizou uma longa viagem até o litoral.

Mas, frente ao mar, atemorizei-me com seu tamanho. Tive receio de que a minha esposa viesse a engordar em proporção ao pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano. (Rubião, 2016, p. 24).

Mesmo assim, a esposa ficou muito contente e deu total atenção à garrafa e ao líquido nela contido; e, claro, engordou.

Pouco tempo depois, o filho nasceu, e ao contrário da mãe, era “um ser raquítico e feio, pesando um quilo.” (RUBIÃO, 2016, p. 24). Diante desse minúsculo ser Bárbara não teve nenhum sentimento de alegria ou entusiasmo.

Desde o primeiro momento, Bárbara o repeliu (...) apenas por não o ter encomendado.

A insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. Enquanto ele chorava por alimento, ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite (RUBIÃO, 2016, p. 24- 25).

Nesse ponto já é possível identificar a desconstrução das relações amorosas e das instituições sociais — no caso, a família —, uma recorrência na obra de Murilo Rubião, no âmbito do fantástico, como aponta Friós (2009).

Bessière citada por Ceserani (2006, p. 63) assinala que “o fantástico (...) nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam.” Nessa perspectiva, o discurso do fantástico de Murilo Rubião desconstrói a tese vigente da naturalização do amor dos pais. A família, tradicionalmente, é vista como a instituição fundamental da sociedade, onde os direitos e deveres de cada membro não são opressoras imposições jurídicas, mas sim sublimes vínculos de amor. Todavia, na prática, não é, exatamente, assim, que ocorre. (...) O texto de Rubião desconstrói o discurso teológico que define o amor como a vontade de Deus em ação. No mundo real, na verdade, sobressai a vontade dos sentidos. O coração humano, sob a ótica dos textos murilianos, encontra-se transformado em deserto, não havendo nele qualquer possibilidade de florescimento de afeto. (FRIÓS, 2009, p. 84 - 100)

Essa insensibilidade crescente de Bárbara para com os outros já é, no entanto, prenunciada ao conhecermos a relação entre ela e o atual marido, a quem não dá a atenção devida. Quando eram crianças, por exemplo, e ele voltava ferido de uma briga por tentar agredir alguém “a pedido”, a garota pegava seu rosto entre as mãos e acariciava sua face entumescida, “como se as esquimoses fossem um presente que lhe tivesse dado.” (RUBIÃO, 2016, p. 23). A imagem inicialmente afetuosa revela, na verdade, apenas um encantamento da personagem feminina ao ver o resultado de seus desejos realizados, assim como aconteceu com a garrafa com água do oceano.

O próprio narrador voltando ao início do enredo lamenta as atitudes da mulher que “escolhe” as coisas às quais dá atenção em detrimento dele: “Se ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que eu dava, ou não engordasse tanto, pouco me teriam importado os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania.” (RUBIÃO, 2016, p. 22)

Segundo Oriente (2012, p. 47) a impossibilidade desse tipo de amor por parte da personagem feminina também pode ser encarada, numa perspectiva intertextual, como uma paródia ao amor cortês, no qual Bárbara faz o papel da Dama e o marido, o de “poeta ‘coitado’”. Essa é uma leitura interessante, na medida que

encontramos na retórica cortesã a impossibilidade radical de realização do amor que o súdito dirige à Dama, pois ela lhe é superior em tudo, seja no plano social, seja no moral. A mulher dos cantares de amor é inacessível, objeto de um desejo nunca realizado, e costuma não corresponder aos anseios e afetos do amante. Tampouco ocorre a posse sexual por ele tão almejada. Impossível de ser vivido na prática, esse amor alimenta-se da própria falta e de sua fatal impossibilidade. Detalhe: quanto mais impossível a realização amorosa, quanto mais distante, fria e cruel a mulher se mostra, mais aceso é o desejo do amante em dedicar-lhe sacrifícios. (ORIONTE, 2012, p. 47)

O estudioso faz uma comparação muito relevante quando escreve que, no caso desse conto, as ações do personagem-narrador “são como que o amor cortês posto em prática. Aquilo que nos cantares de amor é discurso, na obra de Murilo é ação (...)” (Orionte, 2012, p. 5) Com efeito, se formos levar em conta alguns dos pedidos de Bárbara, muitos remetem a discursos do tipo romântico-amoroso: pássaros em uma árvore, dar o oceano à amada, brigar por uma mulher, pegar uma estrela.

Voltando para o enredo: “Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá, plantado no terreno ao lado do nosso.” (RUBIÃO, 2016, p. 25) Assim, durante a noite o marido pulou o muro e arrancou um galho da árvore, e o entregou à esposa, pela manhã. No entanto, a lógica que havia usado para satisfazê-la apenas com um pedaço do objeto desejado não funcionou; ela se irritou, dizendo que não queria um galho. Dessa forma, o esposo tentou negociar a compra da árvore com o vizinho, mas ao final teve de comprar o terreno todo por preço exorbitante. Entregue o baobá a Bárbara, novamente ela fica muito feliz ao receber o que queria, mas, depois de algum tempo, perde o interesse por esse objeto de seu desejo.

Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o tronco grosso. Nele, também desenhava figuras e escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que muito me comoveu. Esse foi o único gesto de carinho que dela recebi. Alheia à gratidão com que eu recebera a sua lembrança, assistiu ao murchar das folhas e, ao ver seco o baobá, desinteressou-se dele. (RUBIÃO, 2016, p. 25)

Estava gorda. O marido procurou distraí-la levando-a ao cinema e a jogos de futebol, mas ela lhe pedia a bola ou que interrompesse o jogo. Ele se resignou com o fato de que ela nunca estaria satisfeita e sempre engordaria mais. Esperaria os próximos desejos, tendo em mente que seriam os últimos, por já ter gasto muito dinheiro. O pedido seguinte foi um navio.

Afetuosamente, chegou-se perto de mim, uma tarde, e me alisou os cabelos. Apanhado de surpresa, não atinei de imediato com o motivo do seu procedimento. Ela mesma se encarregou de mostrar a razão:

— Seria tão feliz se possuísse um navio!

— Mas ficaremos pobres, querida. Não teremos dinheiro para comprar alimentos e o garoto morrerá de fome.

— Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo. (RUBIÃO, 2016, p. 26)

A fim de satisfazer mais esse desejo, o homem dirigiu-se novamente ao litoral, comprou um transatlântico, mandou desmontá-lo e montá-lo na cidade deles. Como sempre, Bárbara ficou muito feliz e “até dirigiu um gracejo ao pequeno” (RUBIÃO, 2016, p. 27) Ela acompanhou a montagem do navio nos menores detalhes. Estava tão gorda que “vários homens, dando as mãos, não conseguiriam abraçar seu corpo” (RUBIÃO, 2016, p. 27). Depois de pronto, a personagem se transferiu para o navio e não mais voltou a pisar em terra, tão abstraída estava com o novo objeto. E engordava mesmo sem comer. Com tudo isso a família ficou pobre, o filho não tinha o que comer. Para alimentá-lo, o pai chegava a roubar uns pedaços do navio para conseguir comida para os dois.

Uma noite, o esposo viu Bárbara olhando fixamente para o céu e tentou desviar sua atenção, sem sucesso. “Aquele seria o derradeiro pedido. (...) Mas, ao cabo de dez minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém, uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la. ” (RUBIÃO, 2016, p. 28) E assim, termina o conto, deixando em aberto o seu final.

Após essa explanação, é possível destacar algumas questões interessantes a respeito da obra.

Em primeiro lugar, recorro à visão de Antonio Candido de que, numa relação entre forma e conteúdo, “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p. 13) para ressaltar as palavras de Schwartz, ao escrever sobre o social no texto muriliano de que “São raros os momentos na obra do Autor [Murilo Rubião] em que o elemento insólito, ou mesmo o sobrenatural, não se converte em trampolim metafórico de uma crítica social”. (SCHWARTZ, 1981, p. 77)

Verifica-se essas recorrências em “Bárbara” ao percebermos o texto como uma crítica social ao consumismo, assim como ao percebermos como o desejo crescente de ter mais e mais objetos de consumo dispensáveis e, em princípio, inúteis, faz com que a personagem homônima não se dê mais conta do mundo ao seu redor, e volte sua atenção unicamente ao objeto obtido, seja isso algo concreto ou uma ação. Dessa forma, usando-se do artifício da linguagem, criou-se uma narrativa fantástica que adquire uma forma crescente e que tende ao infinito, em que estão presentes algumas das características do consumismo.

Uma das estratégias do fantástico utilizadas para isso foi justamente a hipérbole, apontada em Murilo Rubião tanto por Schwartz (1981, p. 70 - 71) quanto mais tarde por Friós (2006, p. 52), quando ambos se utilizam da terminologia de Roland Barthes para falar das modalidades de hipérbole: a *tapinosis*, que exagera por diminuição, e a *auxesis*, aquela que exagera por aumento, como é o caso de “Bárbara” quando a personagem de mesmo nome engorda absurdamente após pedir e seu marido para realizar e ver atendidos os seus pedidos. O engordar pode ser interpretado como uma consequência do consumo exagerado, em contraste com a magreza e pequenez do filho, a quem nem o necessário para viver com dignidade é dado.

Uma das características do consumismo são os sucessivos desejos, um após outro, e a falta de interesse pelos objetos desejados tão logo os conseguia, para dar lugar a novos pedidos, cada vez mais difíceis de realizar. É o caso de a garrafa com água do oceano ter servido para “substituir” o oceano inteiro, mas o galho não ter sido suficiente para “substituir” o baobá inteiro. Isso se reflete na composição narrativa por meio da gradação⁴ e pela reiteração, sendo esta última um recurso linguístico apontado por Schwartz (1981, p. 73) como contribuinte para a construção do fantástico na obra de Murilo Rubião, já que a hipérbole na poética do Autor se apoia constantemente na repetição para sua formalização no discurso.

A partir desse contexto, podemos estabelecer diálogo com o pensamento de Schopenhauer, conhecido por ter a questão da *Vontade* como um de seus focos. Silva (2006, p.30), ao nos dar um panorama dos estudos do filósofo alemão, explica que para ele, a vida é uma ilusão em forma de paradoxo, pois tudo parece cumprir uma finalidade na vida, mas afinal esta resulta em um esforço sem alvo e sem fim. Contudo, somos movidos por uma série de carências e faltas que procuram ser supridas, e assim, entra-se num ciclo porque

uma vez alcançadas nossas metas ou supridas nossas carências, estas se revelam meras ilusões. Estas ilusões (...) nos levam a substituí-las por novas ilusões (mascaradas no formato de novos objetivos) que, obviamente,

⁴ Em Introdução à literatura fantástica, Todorov comenta que alguns estudiosos apontaram a gradação como importantes na composição/ estrutura/ sintaxe da narrativa fantástica. Penzoldt, por exemplo, propõe que “A estrutura da história de fantasma ideal (...) pode ser representada por uma linha ascendente que leva ao ponto culminante.” (PENZOLDT, p.16 apud TODOROV, 1975, p. 95) Todavia, Todorov discorda de que a gradação seja um traço obrigatório das narrativas fantásticas, apesar de reconhecer que ela pode ser encontrada em alguns contos como no caso citado, e propõe um traço mais geral que diz respeito à irreversibilidade do tempo, postulando ser muito necessário, nesse gênero, que a leitura seja feita do começo ao fim sem pular partes do texto com risco de comprometer o tempo de percepção da obra. Mesmo com essa ressalva, é possível observar que tanto em “Bárbara” quanto em “O pescador e sua mulher” existe uma gradação, estando esse modo de composição da narrativa ligado aos desejos cada vez maiores das personagens.

resultam em processos que uma vez findados sempre deixam uma sensação de engodo. Este movimento circular repete-se até o findar de toda existência. (SILVA, 2006, p. 30)

A relação entre o comportamento da personagem e essa visão ficam bastante claras ao considerarmos as seguintes palavras do próprio Schopenhauer, ao refletir o ciclo desejo, realização do desejo, saciedade, perda do encanto, novo desejo.

A vida humana, pois, passa-se toda em querer e em adquirir. O desejo, por sua natureza, é dor: sua realização traz rapidamente a saciedade: o objetivo não era mais que uma miragem; a posse mata todo o encanto; o desejo ou a necessidade de novo se apresentam, sob nova forma: se não, é o nada, é o vazio, é o tédio que chega, contra o qual a luta é tão penosa como contra a miséria. (SCHOPENHAUER, apud SILVA, 2010, p. 11)

Além disso, no processo de ela dar toda a atenção à garrafa, ao baobá e ao navio — pelo menos até se cansar de um e pensar no próximo objeto a conseguir — é construída uma crítica ao individualismo cada vez mais profundo da personagem, que reifica cada vez mais seus familiares. O filho não tem importância para ela, e o marido é simplesmente o meio de ela satisfazer desejos desnecessários. Relembremos que todas as vezes que ela dá sinais de amor ao marido ou ao filho foi após ter recebido algo em troca, e mesmo assim, nem podemos dizer com certeza que se trata de gesto de amor genuíno, uma vez que este pode ser confundido com sua profunda absorção, admiração e felicidade momentânea devido aos desejos recém-realizados.

Retornando aos pensamentos de Schopenhauer, podemos relacionar o comportamento individualista de Bárbara com a perspectiva de *Vontade* desse autor, na medida que a vontade está intimamente ligada à noção de egoísmo.

A propriedade característica da vontade é o egoísmo, motivação ilimitada que arrasta a cada ser vivo ao autoprivilégio do querer, do bem-estar, sempre desconsiderando os interesses ou motivações alheias. Mote que precede e constitui toda existência, o egoísmo impulsiona tudo que existe a buscar o acúmulo de substância, a ininterrupta apreensão de matéria alheia em benefício próprio: “cada grau de objetivação da vontade luta pela matéria, o espaço e o tempo do outro” (Schopenhauer, 1966a, 146-7). (SILVA, 2006, p. 30- 31)

Essa última consideração é importante, inclusive, para interpretarmos a dicotomia entre o engordar da mãe e a magreza do filho, já que ela engordava fisicamente pelo fato de a realização de um desejo depender da obtenção de mais matéria, espaço e tempo de outrem, e portanto, só poder se concretizar em detrimento do querer e do sofrimento do outro.

Ainda nessa linha, poderíamos considerar Bárbara como a personificação da Vontade, uma mulher que não poderia encontrar a liberdade — assim como muitas outras personagens

murilianas que se encontram em uma prisão, seja essa física ou psicológica, como é o caso de das trágicas prisões psicológicas de Bárbara e o marido, constatadas por Friós sendo “a primeira [prisão], a do personagem-narrador, amarrado aos estranhos caprichos da esposa; a segunda, a da própria Bárbara, escrava dos seus próprios desejos” (FRIÓS, 2006, p. 90). Essa ideia pode ser ratificada com Schwartz ao afirmar, quando fala do existencial em Rubião, que “Incomunicabilidade e solidão, como consequências inevitáveis da existência humana, decorrentes de sua presença no mundo, são os elementos que acompanham, sem exceção, as personagens do universo muriliano.” (SCHWARTZ, 1981, p. 82). Pode-se inferir que essa personagem está em busca de liberdade, por exemplo, ao pedir o oceano e um barco, mas sabemos que ela não a conquistará por dois motivos: cada vez que ela “possui” esses objetos representantes da liberdade, mais se vê presa por eles, e num ciclo vicioso que tende ao infinito. Ela, inclusive, passa a viver dentro do navio e perde contato com o resto do mundo, por assim dizer. Além disso, numa perspectiva Schopenhaueriana, a felicidade e a liberdade só poderiam ser alcançadas

subjugando a Vontade ao conhecimento por três meios: a contemplação estética, que abstrai o homem momentaneamente do sofrimento; a compaixão, que faz desaparecer as formas individuais fazendo o homem compreender o outro como a si; e, finalmente, a ascese, que mortifica definitivamente a Vontade suprimindo os desejos materiais e corporais. (SILVA, 2010, p. 12)

De certa forma, a personagem entra em estado de felicidade temporária ao contemplar seus objetos de consumo; mas estes a aprisionam. Além disso, Bárbara não demonstra a possibilidade de desenvolver compaixão, nem pelo marido, nem pelo filho.

“O pescador e sua mulher”

Os Irmãos Grimm tinham formação em filologia e, na época, essa área estava tentando voltar às origens através de estudos que procuravam identificar de onde as palavras da língua alemã vieram e como elas se modificaram ao longo do tempo. Isso era especialmente relevante na Alemanha do século XIX, um dos países com unificação tardia e que estava procurando por uma identidade nacional, algo que poderia ser construído com base nas origens do povo. A mesma prerrogativa influenciava a literatura da época, em que a era romântica já havia se iniciado. No caso dos próprios Grimm, seus estudos em filologia os fizeram despertar interesse para o folclore alemão, e a pesquisa resultou em uma reunião, no registro escrito, das histórias da tradição oral que circulavam. Foi assim que em 1812 foi

publicado o primeiro volume de *Contos maravilhosos e domésticos*, e um segundo em 1815. De acordo com Eduardo Valentí (apud GONZÁLEZ, 2013, p. 13) ao falar sobre algumas das características da reunião desses contos, “el principal objetivo de Jacob y Wilhelm Grimm era conservar la belleza y singularidad de la lengua popular. Por ello, aunque algunos cuentos procedan de fuentes literarias que los habian deformado, recobran su frescura al fundirse con el resto de cuentos”.

Assim como com “Bárbara”, não será possível trabalhar com a versão “original” dessa narrativa, e nesse caso, a razão principal é o fato de a narrativa circular já há muito tempo pela tradição oral, impossibilitando o acesso à versão primeira. Sobre isso,

Las posibles modificaciones que hayan producido en los cuentos son exteriores e involuntarias. Estas modificaciones no afectan al tema central del cuento, sino que modifican las extensión (los abrevían o completan); eliminan las moralejas (solo se consideran adecuadas cuando el cuento tiene un fin moral o didático); se suprimen las referencias concretas a lugares o personas que hayan podido introducir en la tradición oral y, por onde, los antropónimos quedan reducidos a los más comunes (...).” (VALENTÍ apud GONZÁLEZ, 2013, p. 14)

Porém, faço aqui uma menção ao pintor Philipp Otto, o qual escreveu a história de “O pescador e sua mulher” em baixo alemão e a cedeu aos Grimm, que a adicionaram a sua coletânea (NATUERLICH ROMANTISCH, [s.d.], não paginado). Talvez esse processo tenha sido o responsável pelo conto em questão ter sido um dos poucos a não serem escritos, na obra dos Grimm, em alto alemão, e sim em “Plattdeutch”.

“O pescador e sua mulher” (em alemão “Vom fischer und seiner frau”) narra a história de um casal que vivia numa pocilga. Um dia, o homem saiu para pescar e acabou fisingando um peixe mágico. Este pediu para ser retornado ao mar, e o pescador o fez. Contando o acontecido à esposa, Isa (Isabill), esta disse-lhe que ele deveria ter pedido uma casa ao linguado, tendo em vista que lhe havia salvo a vida. Atendendo ao pedido da esposa, o pescador retornou à praia e pediu a casa ao peixe. Realizado o pedido, ele esperava encontrar a mulher feliz. Mas após algum tempo ela reclamou do tamanho da casa, achando que o marido deveria ter pedido uma casa maior. Repetidas vezes, ao longo da história, o pescador vai até o peixe solicitar que atenda os pedidos de sua mulher, que está sempre ambicionando uma casa mais majestosa e/ou mais poder. Um detalhe importante é o fato de que cada vez que o pescador retorna à praia para fazer um novo pedido ao peixe, o mar se encontra mais escuro, mais malcheiroso. Os pedidos se repetem e vão se tornando maiores até o momento que a mulher quer ser como Deus. Diante desse pedido, o linguado desfaz todos os desejos

concedidos e o casal volta a morar na antiga pocilga do começo, seguindo o conto, assim, a estratégia narrativa de fazer com que o final tenha uma lição de moral.

Vladimir Propp (1976) que se preocupou em estudar a composição, a estrutura do conto fantástico, aponta para constantes encontradas nesse tipo de texto e propõe 31 funções dos personagens do gênero. Segundo ele,

Nem todos os contos apresentam todas as funções, mas a ausência de algumas delas não influencia a ordem de sucessão de outras. Seu conjunto constitui um sistema, uma composição. Este sistema encontra-se extremamente estável e difundido. O pesquisador pode estabelecer que contos diversos, como (...) o do pescador e o peixe, assim como um certo número de mitos, autorizam um estudo comum.” (PROPP, 1976, p. 247)

Dentre essas funções, González identifica que quatro delas estão presentes no conto de análise deste trabalho. São elas:

8. El agresor dña a uno de los miembros de la familia o le causa prejuicios (fechoría)/ Algo le falta a uno de los miembros de la familia: uno de los miembros de la familia tiene ganas de posar algo (carencia) (GONÇÁLEZ, 2013, p. 6)

19. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada (reparación) (GONÇÁLEZ, 2013, p. 6)

28. El falso héroe o el agresor, el malvado queda desenmascarado (descubrimiento) (GONÇÁLEZ, 2013, p. 6)

30. El falso héroe o agresor es castigado (GONÇÁLEZ, 2013, p. 6)

Desde o início do texto percebemos uma das características apontadas por Valentí (apud GONZÁLEZ, 2013, p.14) nesse conto: o narrador impessoal. Além disso, há uma ausência de demarcação espaço-temporais, que através de palavras como *uma vez*, *um dia*, *um pescador*, e da escolha dos nomes próprios, constroem percursos da generalidade e indeterminação, e mesmo, como apontava Chiampi (1980, p. 60), de recusa da realidade. O mesmo processo ocorre em “Chapeuzinho Vermelho”, de Perrault, segundo análise feita por Discini (2004, p. 125-149). Esse percurso da generalidade e indeterminação, criado também através de descrições não individualizantes das personagens, é importante para fortalecer a ideia de conto exemplar, de advertência: “Um ator, enfim, construído com traços de generalidade, de imprecisão, para que, nele, o enunciário mais facilmente se reconheça, assim como, por meio dele, mais facilmente *aprenda a lição*.” (DISCINI, 2004, p. 149). Assim, as personagens são conhecidas por “pescador”, Isa (Isabill), e peixe (*um linguado que era um príncipe encantado*).

Era uma vez um pescador que vivia com sua mulher numa velha pocilga à beira-mar. Todos os dias o pescador saía para pescar. E pescava e pescava.

Certo dia, estava sentado com sua vara, pescando e olhando para a água translúcida, quando de repente o anzol deu uma forte fisdada e foi ao fundo. (GRIMM, 2018, p. 72) (grifos meus).

Fazendo um breve paralelo com “Bárbara”, também não foi possível situar com precisão quando aconteceram os fatos narrados, pois os dêiticos temporais nunca fazem referência a uma data ou ano específico, consistindo em expressões como *uma noite, dias depois, e houve tempo*. Mesmo assim, o conto aponta para os *realia* de que falava Chiampi (1980, p. 60) e uma das maneiras de situar a narrativa no tempo são as expressões que indicam espaço ou hábitos típicos de certa época. Inferimos, por exemplo, a partir de menção a *telegrama, carro, gare da estação [de trem], navio/transatlântico, imóvel*, que o referido conto se passa numa realidade mais verossímil e numa época mais atual — provavelmente do século XX se formos levar em consideração a época que o conto foi publicado. Enquanto isso, “O pescador e sua mulher” faz referência a um tempo que não coincide com o século XIX, e sim, um muito anterior e feudal. Além disso, em ambos os textos, os maridos não são nomeados, aumentando a ideia de generalidade e de contraste com o poder exercido pela figura feminina em cada um.

Voltando para a explanação de “O pescador e sua mulher”, vemos como é introduzido o elemento maravilhoso a partir das linhas seguintes

(...) ele puxou um grande linguado, que lhe disse : “Escute aqui, pescador, deixe-me viver, eu não sou peixe de verdade, sou um príncipe encantado. De que lhe adianta me matar? Você não ia gostar de me comer. Ponha-me de volta na água e me deixe sair nadando.” “Bem”, disse o homem, “você não precisa gastar tantas palavras. Um peixe que fala eu deixaria sair nadando de qualquer maneira (GRIMM, 2018, p. 72).

Assim, se apresenta o maravilhoso, ou seja, com “a aceitação de toda forma do sobrenatural” (DISCINI, 2004, p.135) por parte do pescador que não demonstra surpresa frente a um animal falante, muito embora seja possível vislumbrar que não é uma situação comum para o homem, conforme citações a seguir: “Um peixe que fala eu deixaria sair nadando de qualquer maneira”. A mesma postura é adotada pela esposa, a qual ratifica que o acontecimento é possível no espaço em que se passa a história: “Não pescou nada hoje, homem?”. “Não, só um peixe que disse ser um príncipe encantado, então eu o devolvi à água”, respondeu o pescador. “Mas você não pediu nada?”, perguntou a mulher. (GRIMM, 2018, p. 72 - 73)

A história segue:

“Não”, respondeu o homem, “pedir o quê?” “Ai, mas é tão ruim morar nessa pocilga nojenta e fedida. Você poderia ter pedido uma cabana. Volte lá e o chame. Peça-lhe uma pequena cabana. Volte para lá e o chame. Peça-lhe uma pequena cabana, ele não vai negar isso, tenho certeza.” “Mas de que adianta voltar lá?”, disse o pescador. “Ora, você o teria pescado, mas deixou que ele saísse nadando com vida, ele há de retribuir, tenho certeza. Ande, volte já!”, ordenou a mulher. O homem não estava com muita vontade de ir, mas, como não queria contrariar a mulher, acabou voltando para o mar. Ao chegar lá, a água estava bem verde e amarelada, mas calma, então ele se pôs diante dela e disse: (...) (GRIMM, 2018, p. 73)

Nesse ponto há uma espécie de refrão com o qual o pescador chama o peixe. Isso era importante para a transmissão oral do conto, uma vez que o trecho se repete ao longo do enredo, facilitando a compreensão por parte do ouvinte, além de que os versos são mais fáceis de serem lembrados pelo próprio contador. Na versão em português utilizada, por exemplo, a tradutora Christine Röhrig aparenta ter se preocupado mais com o ritmo e as rimas externas dos versos, do que traduzir mais “ao pé da letra”, como foi o caso de Fernando Silveira Ramos.

"Männlein, Männlein, Timpe Te,/ Buttje, Buttje in der See,/ myne Fru, de Ilsebill,/will nicht so, as ik wol will." (apud GONZÁLEZ, 213, p. 14)

“Ó, águas, águas deste mundo,/ Avisem o peixe lá no fundo/ É que minha mulher, Isa,/ Está dizendo que precisa...” (GRIMM, 2018, p. 73)⁵

“Homenzinho, homenzinho, Timpe Te,/ Peixinho, peixinho no mar/ A minha mulher, a Zabelinha/ Não quer assim como eu quero”. (GRIMM, 2012, não paginado)⁶

A partir desse ponto gostaria de destrinchar mais o enredo, não pela ordem sequencial como foi feito com “Bárbara”, mas evidenciando quatro pontos em especial ao longo da narrativa: 1. a reação do pescador quando sua mulher lhe faz pedidos; 2. o tempo entre um pedido e outro; 3. a reação da mulher ao fazer e ao ter seu desejo atendido; 4. qual a consequência desses pedidos no mar. Antes, porém, tenhamos em mente a sequência gradativa dos pedidos de Isa: morar numa cabana; morar num castelo de pedra; ser rei; ser imperador; ser papa; e ser como Deus.

Em “Bárbara” o elemento fantástico se encontrava no fato de ela engordar a cada pedido. O efeito colateral dos pedidos em “O pescador e sua mulher” são as mudanças físicas graduais do mar e seus arredores, mesmo antes de o pescador formulá-los ao peixe. Cabe aqui

⁵ Tradução de Christine Röhrig.

⁶ Tradução de Fernando Silveira Ramos.

referir que antes de o peixe ser pescado, a água do mar estava translúcida, ocorrendo uma completa transformação na natureza após o último pedido:

Lá fora, a tempestade soprava violenta. As casas e as árvores eram varridas pelo vento, as montanhas estremeciam e as rochas rolavam, despencando no mar. O céu estava completamente preto e era riscado por raios e trovões, no mar se seguiam ondas pretas enormes, do tamanho de torres de igreja, como se fossem montanhas, e na crista havia espuma branca. (GRIMM, 2018, p.78 - 79)

A mudança se deu de forma gradual: a cada pedido a cor da água do mar mudava de tonalidade e se tornava mais escura; a partir do terceiro pedido a água passou a fermentar e a ter cheiro ruim; depois, a água ficou mais densa e os ventos ficaram fortes, deixando o mar revolto; no penúltimo pedido, o vento ficou bem mais forte e chegou a envergar árvores, o céu ficou escuro, choveu e se armava um temporal, fazendo com que navios pedissem por socorro.

Assim, também é possível estabelecer paralelo entre essa situação e o pensamento de Schopenhauer (apud SILVA, 2006, p. 30 - 31) de que tudo que satisfaça nossas vontades implica, em algum nível, o prejuízo do outro, — muito embora a luta por matéria, espaço e tempo esteja retratada mais “literalmente” em “Bárbara” — que nesse caso é representado pela própria natureza, tão cara ao romantismo.

Discini (2004, p. 93 - 94) interpreta que em “Chapeuzinho Vermelho” a natureza, representada em especial pela figura do Lobo, é sinal de liberdade enquanto sua casa e a da avó fazem com que a menina passe do âmbito da “natureza” para o da “cultura” e renuncie, negue a “liberdade”; e é por se deparar com a liberdade e ser transgressora, através da natureza, que a personagem principal encontra sua ruína. Ou seja, a natureza pode ser símbolo de refúgio e liberdade, mas também pode representar dor, ruína para as personagens. Em “O pescador e sua mulher”, há uma luta entre o prejuízo gerado pela ambição de Isa e a natureza, que se revolta, pondo pessoas em perigo e destruindo casas e árvores.

É através dessa perspectiva que podemos identificar que Isa, assim como Bárbara, é refém de uma prisão psicológica — por se tornar dependente de seus desejos se realizarem para conquistar mais poder e posses — e física — por, aparentemente, estar sempre dentro de casa.

Nesse contexto, percebe-se como Isa fica menos sensível para com o marido, além de que aos poucos nem passa pela fase de contemplação da conquista, pois pensa imediatamente no que pode conseguir em seguida. Ao conseguir a cabana e o castelo de pedra, por exemplo, Isa convida o marido a entrar na casa para que ele veja como ficou melhor, mas quando passa

a conquistar posições de poder, já não é tão simpática, e assim que o pescador diz como ela está ótima e já deve estar satisfeita, ela logo retruca ordenando que um próximo pedido seja feito ao peixe.

Dessa forma, novamente nos encontramos diante de uma ilustração do pensamento de Schopenhauer (apud SILVA, 2010, p. 11) na forma do seguinte ciclo, com a diferença que a fase da perda do encanto, em que há vazio e tédio, supera cada vez mais rápido a de saciedade: a mulher faz o pedido, o pescador questiona a possibilidade de ele ser realizado ou sua necessidade; Isa insiste, fazendo com que o pescador faça o pedido ao peixe, e este realize o desejo solicitado. O homem afirma sua satisfação diante da realização dos pedidos; mas a mulher, revelando sua ambição desmedida, ora afirma que pedirá algo em breve, ora faz novo pedido quase que imediatamente.

Entrevê-se assim, como a própria estrutura cíclica e crescente — ou mesmo reiterativa e gradativa — da narrativa reflete o comportamento da “vontade” de ter cada vez mais posses e poder, pois “não para de crescer” por nunca ser satisfeita de forma definitiva. Uma das maneiras de verificarmos isso é o intervalo cada vez menor entre um pedido e outro. Após a conquista da cabana, houve um intervalo de oito a quinze dias até ter um castelo de pedra, e apenas o intervalo de uma noite para pedir para ser rei. A partir daí, ou seja, quando não exige mais apenas bens materiais e sim posições de poder, os pedidos são feitos imediatamente após a chegada do marido, com a exceção do intervalo entre se tornar papa e pedir para ser como o bom Deus. Na verdade Isa não sabia mais o que poderia pedir acima disso e demorou para ter uma nova ideia.

Tanto foi impossível a realização desse pedido, como havia alertado o marido, que o peixe ao invés de torná-la uma deusa, faz com que retornasse à pocilga. Então, em princípio, a vontade é crescente e tende ao infinito, mas nesse caso a narrativa fecha-se um círculo, ao invés de continuar em espiral, pois a moral é que a ganância não compensa.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho foram confrontadas algumas categorias a partir de Todorov (1975), tais como o “estranho”, o “fantástico” e o “maravilhoso”. Na primeira categoria, os acontecimentos sobrenaturais descritos na narrativa são possíveis e podem ter uma explicação racional, plausível ao considerar a realidade extratextual. A segunda categoria, é definida pela *dúvida* e hesitação diante do sobrenatural. E já na última categoria, os fenômenos sobrenaturais não provocam surpresa, sendo aceitos e possíveis sem demais explicações, além

de que o fêérico possui proximidade com o chamado “maravilhoso puro”. Assim, lembremos também, com Schwartz (1981, p. 54 - 55), que o “estranho” mantém relação com o insólito, enquanto o sobrenatural propriamente dito se encontra no “fantástico” e no “maravilhoso”, sendo o fato fantástico existente apenas através da linguagem.

Vimos também que literatura está em constante diálogo com ela mesma num perpétuo movimento de aproximação e afastamento. Dessa forma — fazendo uso das terminologias propostas por Gennete (apud COSTA, 2006, p. 13) em sua teoria da transtextualidade — no hipertexto, “Bárbara”, foi possível observar um movimento de retomada e inovação de seu hipotexto, “O pescador e sua mulher”.

Um desses pontos de retomada e inovação, por exemplo, é o próprio gênero conto, mais especificamente o conto fantástico e o conto maravilhoso. O hipotexto faz parte da variação do “maravilhoso puro”, em que há aceitação do sobrenatural e não se remete ao *realia*, (CHIAMPI, 1980, p. 60) enquanto que o fantástico do hipertexto possui mais semelhanças com o realismo maravilhoso, que segundo Chiampi (1980, p. 60), não foge aos *realia* mas ao contrário da narrativa realista, provoca uma descontinuidade entre causa e efeito, ao mesmo tempo que busca a reunião de elementos contraditórios, fazendo com que o sobrenatural se comporte como não sobrenatural e tornando verossímil o inverossímil (CHIAMPI, 1980, p. 168).

Numa perspectiva temática, ambos os contos possuem uma história semelhante que tem como personagens principais um homem e uma mulher casados e cuja ação gira em torno dos desejos que a mulher pede que o marido realize e sua aquiescência em atendê-los. Tais mulheres apresentam reações distintas ao terem suas vontades realizadas. Tendo em mente as ideias de Schopenhauer citado, em especial, por José Fernando da Silva (2006) sobre a Vontade, vemos que há um ciclo recorrente que aprisiona psicologicamente essas mulheres: desejo, realização do desejo, saciedade, perda do encanto, novo desejo, e isso pode ser aplicado inicialmente a ambas as personagens. Mas Bárbara passa por uma fase de saciedade e contemplação dedicada do objetivo alcançado antes de perder o encanto, enquanto Isa, ao atingir certa meta, já assume que haverá outra.

Nesse contexto, também vemos como, ao incorporar a Vontade, essas personagens se tornam “cegas” afetivamente. Isa, por exemplo, se torna mais agressiva com o marido no decorrer da história. Por outro lado, Bárbara faz de seu marido um “coitado” e desconstrói a noção de que uma mãe deve amar seu filho, e qualquer sinal de afeto por parte dela se dá em razão de alguma vontade realizada que está a contemplar.

Lembremos, também, como os desejos dessas mulheres trazem consequências: no caso de “Bárbara”, a personagem homônima engorda e, com o tempo, faz com que sua família passe fome; enquanto que em “O pescador e sua mulher”, os desejos de Isa parecem provocar uma mudança na natureza, em especial no mar. A partir da análise feita ao longo deste trabalho, pode-se concluir que esses acontecimentos fantásticos são uma forma de incorporar o discurso de que a realização de uma vontade sempre implica no prejuízo de outrem ou de alguma coisa.

Além disso, há uma diferença clara na natureza dos desejos de cada mulher. Enquanto os pedidos de Bárbara implicam em possuir coisas notoriamente supérfluas, apontando para a ambição e o consumismo, Isa, que vivia inicialmente em uma pocilga e começa pedindo um lugar melhor para viver, após ter suas necessidades básicas satisfeitas, passou a pedir cada vez mais coisas relacionadas com o poder, como reflexo de sua ambição desmedida.

Por fim, destaca-se como a linguagem acompanha o crescimento de cada vontade e suas consequências através da gradação, da hipérbole e da constante reiteração. Porém, à medida que o hipotexto, “O pescador e sua mulher”, se encerra dando à narrativa um caráter circular, retornando às condições iniciais de miséria, a estrutura do hipertexto, “Bárbara”, lembra uma espiral. Isso é reflexo tanto do objetivo de cada conto, quanto dessa natureza distinta de cada desejo. “Bárbara” constitui uma crítica ao consumismo como algo que tende ao infinito e aprisiona o sujeito; já “O pescador e sua mulher” tem o objetivo de ser um conto exemplar, o qual ensina que a ganância não compensa e pode levar à ruína.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. 254 p. Tradução de: Paulo Bezerra.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 1-199. Disponível em: <<http://www.institutoveritas.net/livros-digitalizados.php?baixar=168>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1987. 92 p. (Série Princípios).

COSTA, Maria Gabriela Cardoso Fernandes da. **Memória e identidade em *Viva o povo brasileiro* e *Lueji-O nascimento dum império***. João Pessoa, 2006. Tese (Doutorado em

Letras). Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Pós-Graduação em Letras. João Pessoa, 2006.

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

FRIÓS, Wilson Barreto. **Murilo Rubião e o redimensionamento do real**. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa). 2009. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_FroisWB_1.pdf>. Acesso em: 24 maio 2020.

GARCÍA, Ana Margarita Barandela. **A Presença yoruba nas literaturas cubana e brasileira: o sagrado no realismo maravilhoso de Jorge Amado e Manuel Cofiño**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística: Literatura Brasileira). Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2007. Disponível em: < <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/432>>. Acesso em: 24 maio 2020.

GONZÁLEZ, Paula Mena. **Análisis comparativo de tres traducciones al castellano del cuento Vom Fisher und seiner Frau**. Trball de fin de grau (Grau en Traducció i Interpretació). 2013. Universitat Pompeu Fabra, Facultat de Traducció e Interpretació. Barcelona, 2013. Disponível em: <https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22101/TFG_Mena%20Paula.pdf?seq=1>. Acesso em: 24 maio 2020.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do Conto**. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006. 59 p. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/358650291/Na-dia-Battella-Gotlib-Teoria-do-Conto>>. Acesso em: 16 set. 2018.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis & domésticos [1812-1815]**. São paulo: Editora 34, 2018. 614p. (Coleção Fábula) Tradução de: Christine Röhrig.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Whilhelm. **Contos dos Irmãos Grimm**. Lisboa: Ramos, Fernando Silveira, 2012. Tradução de: F. Silveira Ramos.

MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos [1812 – 1815]**. São Paulo: Editora 34, 2018. 614p. (Coleção Fábula). Tradução de: Christine Röhrig.

NATUERLICH ROMANTISCH (Mecklenburg Vorpommern). **Museum Rungehaus**. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.natuerlich-romantisch.de/reiseziele/a-philipp-otto-runge-haus>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ORIONTE, Eduíno José. A revisitação do amor cortês no conto “Bárbara”. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/13009>>. Acesso em: 24 de maio 2020.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISES, Leyla. Da influência ao intertexto. In: 2 Congresso Abralic: literatura e memória cultural. Belo Horizonte: Anais Belo Horizonte, v. III, ago. 1990, p. 772-474.

PROPP, Vladimir. As transformações dos contos fantásticos. In: **Teoria da Literatura - formalistas russos**. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

RUBIÃO, Murilo. “Bárbara”. In: RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 283 p.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: A poética do Uroboro**. São Paulo: Editora Ática, 1981. 113 p. (Coleção Ensaios).

SAMOYAULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SILVA, Antunes Ferreira. O mundo: Vontade e Representação segundo Arthur Schopenhauer. **Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cajazeiras**, Cajazeiras, vol. 1, n. 1, ano 1, jan./dez., 2010. Disponível em: <<https://www.fescfalic.edu.br/revista/index.php/artigos/10-o-mundo-vontade-e-representacao-segundo-arthur-schopenhauer>>. Acesso em: 24 maio 2020.

SILVA, José Fernando da. A compaixão como superação e novo sentido da justiça eterna em Schopenhauer. **Reflexão**, Campinas, 31(90), p. 29-40, jul./dez., 2006. Disponível em: <<https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/reflexao/article/download/3080/2046>>. Acesso em: 1 maio 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. 191 p. (Debates).

WERNECK, Humberto. **No vigor dos 70**. 1986. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=5>> Acesso em: 17 abr. 2020.