

A naturalidade do estilo em Kafka e Murilo Rubião

Manuela Ribeiro Barbosa, UFMG

Resumo: Conquanto “estilo” seja um conceito em si complexo e passível de debate, o conjunto das características idiomáticas (vocabulário, imagens recorrentes, sintaxe) de um autor pode ser considerado um bom parâmetro para análise de suas produções e para compreensão de sua singularidade. Ao mesmo tempo, a observação das marcas peculiares de cada escritor permite estabelecer comparações com outros artistas. Neste trabalho buscamos explorar as diferenças e similaridades entre Murilo Rubião e Franz Kafka a partir da noção de naturalidade.

Palavras-chave: Franz Kafka; Murilo Rubião; naturalidade.

Não existe pássaro assim!
Rubião

Ouçam, ele fala!
Kafka

Não é incomum, na investigação da obra de Murilo Rubião, defrontar-se com considerações sobre o fantástico; enfatiza-se amiúde a simplicidade com que o contista mineiro apresenta fatos extraordinários e inverossímeis. Este aspecto, praticamente incontornável na bibliografia secundária, é assinalado, por exemplo, por Davi Arrigucci Jr., em “Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)”:

Desde sua estreia literária, Murilo Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica sempre foi o insólito. Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina. O mundo à parte é também o nosso mundo. (...) Desde o princípio, o que espanta em Murilo é a perfeita *naturalidade* da convivência com o espantoso. Apenas um detalhe fantástico se intromete, mas o mundo inteiro vira fantástico, sem perder os sestros de sempre. (ARRIGUCCI JR., 1987, 141; grifo nosso)

Destacamos, na reflexão do estudioso paulista, a palavra naturalidade, que caracteriza o modo como o prosador descreve o sobrenatural. Parece-nos, todavia, que o debate sobre o caráter, por assim dizer, antirrealista da prosa de Rubião, se não está esgotado (porque são várias as discussões por ele suscitadas e as direções para onde elas conduzem), afasta-se, não obstante, dos nossos propósitos. Neste artigo, antes da imersão na narrativa e na superfície do texto, desejamos repensar a oposição naturalidade x artificialidade por meio de uma análise do estilo do contista nascido em Carmo de Minas e do escritor tcheco Franz Kafka.

Se o corpus de Rubião tende ao que os estudiosos se esfalfam para classificar, aventando termos como “realismo mágico”, “maravilhoso”, “estranho”, “fantástico”, “insólito”, “irreal”, “su(pra)real”, “alegórico”, “simbólico”, “nonsense” ou “absurdo”, para alguns pesquisadores, fatores próprios à atividade literária, mais que a seleção de temas, é que determinariam a singularidade dessa manifestação artística.

Não resta dúvida de que nesse processo de fazer/refazer, já está instalado o insólito, marca registrada da obra muriliana, caracterizado no fato de o escritor jamais se satisfazer com o que seriam os limites de sua escrita. O próprio Murilo confessava que a literatura para ele seria uma maldição, justamente porque, depois de criar uma história – e este era, segundo o autor, o único momento em que tinha prazer – vinha aquele penoso trabalho de reescrever, corrigir, mudar, remontar o texto. (GOULART, 2002, p. 15)

Kafka, por outro lado, a despeito de serem assinalados seus pontos de contato com tendências como o expressionismo, o romantismo¹, as vanguardas surrealistas, o existencialismo e mesmo o realismo (ponto de vista ao qual Modesto Carone não renuncia, conquanto reconheça tratar-se, em Kafka, de um realismo “problemático”²), é frequentemente descrito como inclassificável, um escritor *sui generis*. De nossa parte, retomando o Borges de *Kafka y sus precursores* – que acaba não tendo tanta certeza a respeito da possibilidade de o tcheco ser um pensador “tan singular como el fênix de las alabanzas retóricas” (BORGES, 1981, p. 107) –, ousamos afirmar que a dívida do autor do *Processo* para com diversos autores é patente, sendo declarada por ele próprio, sem rebuços, no que diz respeito a Flaubert, Kleist e Dickens (para mencionar apenas alguns). Entretanto, independentemente do que se estipule como influência ou modelo, a pena kafkiana costuma ser reverenciada pela clareza, limpidez, objetividade, austeridade, concretude – o tradutor Mark Harman, adepto da tese da ausência de um estilo único, adotará para ela o substantivo “*starkness*”³, solidez (1996, p. 306); para Elcio Cornelsen, a linguagem kafkiana é “sóbria e precisa” (2005, p. 245).

A relação com a escrita tem, efetivamente, importância decisiva em nossa discussão, porque por ela podemos ser introduzidos à noção de “estilo”. Desde logo, contudo, há que reconhecer que abraçamos tarefa inglória, entre outras razões porque a categoria, que não discutiremos aqui, está longe de ser um consenso nos estudos literários. Ademais, a palavra “naturalidade” é empregada por diferentes perspectivas teóricas com significados distintos (apenas para atestá-lo, ver exemplos no anexo ao fim do texto). À parte isso, a comparação entre os dois autores não se fará, aqui, pela primeira vez; é, antes, um lugar-comum na bibliografia secundária sobre Murilo. Duvidando, entretanto, da afirmação de que “Kafka é um escritor grande e complexo demais, para nos auxiliar na definição do mundo insólito e banal de Murilo” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 14), acreditamos, pelo contrário, que colocar os dois lado a lado pode iluminar aspectos da obra de ambos.

Antes que isso se faça, contudo, será necessário, forjar um conceito claro do que venha a ser, para nós, a naturalidade do estilo. Cumpre notar que uma tal definição não se afirma independente dos significados que a palavra possa adquirir no senso comum ou em domínios teóricos específicos, recebendo tantos matizes quantos forem necessários para que adquira consistência. De fato, a exploração dos usos da palavra pode apontar para o que caracterizaria a naturalidade da escrita: um esforço deliberado e consciente, conquanto nem sempre arquitetado, relacionado a um senso de medida, de oportunidade

e de adequação, evitando excessos, superfluidades e inconveniências; uma noção de enraizamento e de fidelidade a algo que se encontra na base de uma estrutura ou prática. A naturalidade de estilo corresponderia a uma escrita que aparenta estar próxima de uma dicção dita natural, isto é, espontânea, direta, comunicativa.

É preciso, porém, que se recorde que, se considerarmos a linguagem uma objetivação do pensamento, a escrita seria uma objetivação da linguagem da qual a linguagem técnica, como a literatura, é mais um desdobramento, sujeito a normas específicas. À luz desse raciocínio (que não deixa de padecer de um certo platonismo), a literatura jamais atinge a naturalidade (a saber, o estado de natureza), pois se afasta de uma hipotética expressão primeira por muitos graus.

Para compreender esse raciocínio, servimo-nos do pensamento do compositor francês Claude Debussy. Contemporâneo dos pintores ditos “impressionistas” e profundo conhecedor de literatura, em particular de Poe, Maeterlinck, Mallarmé, Baudelaire e Verlaine, Debussy elegeu para diversas de suas composições nomes que remetem à natureza: “*La mer*”, “*Nuages*”, “*Clair de lune*”, “*Reflets dans l’eau*”, “*Le printemps*”, “*La pluie du matin*”, “*Des pas sur la neige*”, “*Le vent dans la plaine*”. Todavia, sua reação a alguns comentários do crítico Pierre Lalo demonstra a rejeição veemente de uma arte naturalista e representativa por interpretá-la como produção que carece de fundamento racional e se apoia unicamente sobre sensações:

Meu caro amigo,

Não há inconveniente algum em que o senhor não goste de *La Mer* e disso não me quero queixar. Mas não posso acompanhá-lo quando dela o senhor faz um pretexto para de imediato concluir que às minhas outras obras falte lógica e que elas não se sustentem senão por uma sensibilidade tenaz e uma busca obstinada de “pitoresco”. Verdadeiramente!, caro amigo, se não conheço a música tal como o senhor a entende, não obstante sou um artista⁴.

A irritação do compositor recebe uma análise convincente no artigo *On Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writing*, de Peter Dayan:

Debussy não está preocupado em defender sua música argumentando que ela realmente presentifica o mar. Pelo contrário: sua meta é recusar a Lalo o direito de julgar a música, qualquer música, com base nisso. Na verdade, o ponto de partida dele, em sua carta, não é defender *La Mer* contra a crítica de Lalo; é defender as outras obras dele do elogio de Lalo. Lalo pareceu dizer que algumas peças de Debussy eram admiráveis porque, diferentemente de *La Mer*, elas de fato davam-lhe a impressão de estar imediatamente frente à própria natureza. Debussy indignadamente recusa isso como um critério para apreciar seu trabalho⁵.

Em outras palavras, enquanto Lalo distingui entre a boa representação musical (que pareceria natural) e a má representação musical (que pareceria uma reprodução secundária, uma reprodução de uma reprodução), para Debussy toda representação musical, para expressá-lo claramente, é má; toda representação musical tem um caráter secundário que Lalo atribui a *La Mer*, um caráter que tanto Debussy como Lalo veem como mecânico. Nesse sentido, a teoria da imitação de Debussy claramente pertence a uma tradição que se estende de Baudelaire, Mallarmé e Villiers de l’Isle Adam a Derrida. Ele distingue entre reprodução direta, uma matéria técnica de interesse nulo para o

artista, e o funcionamento da arte, na qual imitação e técnica são conceitos necessários, mas não mais (nem menos) necessários que uma meditação infinita sobre as obstruções e limites da imitação⁶.

Debussy não nega à música a potência de criar, mas reivindica para essa arte meios particulares de criação de mundos e ambições para além da cópia e da reprodução. Neste sentido, o natural no senso comum não se coloca como meta e a técnica adquire centralidade.

Em debate após palestra proferida por Rainer Guldin (Università della Svizzera Italiana), “ ‘Em certo sentido, qualquer coisa é uma nuvem’ – Reflexões sobre um fenômeno na interseção de filosofia, arte e ciência”, promovida pelo Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT), o professor Maurício Loureiro (Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais) sugeriu a pertinência de “*Nuages*” compor a trilha sonora do filme *Nuvens* (*Nuages: lettres à mon fils*; Dir. Marion Hänsel, 2001, Alemanha/Bélgica). O experimento leva a crer que a denominação de uma peça musical que se furte à mera figuração descritiva contém em si sugestões múltiplas, possibilitando a criação de imagens mentais que podem nada ter em comum com o título. A pretensão do compositor – não apenas Debussy, mas qualquer outro, como o Liszt de *Nuages Gris*, o Janequin de *Le chant des oiseaux*, o Messiaen de *Catalogues des Oiseaux* ou o Vivaldi de *Le quatre stagioni* – não seria, portanto, levar o ouvinte a ver uma catedral submersa, a contemplar o que viu o vento oeste, a ver gotas de chuva ou revoadas barulhentas de pássaros, mas dar a escutar, fazer pressentir:

É deveras inútil que a música faça *pensar!* (...) Bastaria que a música forçasse as pessoas a escutar, apesar delas, e que elas fossem incapazes de formular não importa o que fosse que se assemelhasse a uma opinião (...) que elas pensem ter sonhado, um momento, com um país quimérico e por consequência impossível de ser encontrado⁷.

Esse feito, todavia, só pôde ser alcançado por uma mediação, que consiste no desenvolvimento de uma linguagem propriamente musical (e não imitativa):

Numa monobra que espelha perfeitamente o modo como poetas representa sua arte como música, Debussy escreve, não de uma relação direta entre música e natureza, mas de uma relação entre música e a poesia da natureza: ‘Só músicos têm o privilégio de capturar toda a poesia da noite e do dia, da terra e do céu’. Antes que a natureza alcance a música, ela precisa antes transitar pela poesia, pela linguagem, que nunca é totalidade, mas sempre já é divisão, articulação (note-se que Debussy aqui nem sequer menciona aqui a palavra singular “natureza”, mas quebra a imagem da natureza em dois pares de opostos).⁸

Essa proposta vai ao encontro do que sustenta, já no século XVIII, um dos autores prediletos de Kafka, Heinrich von Kleist. Em “*Über das Marionettentheater*” (“*Sobre o teatro de marionetes*”), o dramaturgo, poeta e novelista alemão, embora apresente a convincente anedota do urso espadachim frente ao qual o experiente esgrimista sucumbe, não defende que a excelência da expressão se encontre exclusivamente na natureza, mas num objeto inanimado, confeccionado por mãos humanas, cuja graciosidade reside precisamente na imunidade à afetação que ameaça a “graça natural dos homens” (KLEIST, 1997, p. 27). Para o bailarino que discute com o narrador da estória, a

acidental delicadeza de movimentos de que o homem é capaz pouco importa, podendo, mesmo, ser destruída voluntariamente. Somente à luz dessa suposição a atitude desconcertante de constranger o adolescente que se exhibe a ponto de levá-lo a perder por inteiro a inocência se explica: não é a derrota da beleza que move o enigmático interlocutor; o que poderia parecer o diabólico prazer de aniquilar tem, portanto, enquanto denúncia de uma falácia, uma motivação salutar (tradução de *heilsam*, que Pedro Süssekind verte como “saudável”), a saber, extirpar a vaidade, pondo à prova a qualidade intrínseca do gesto.

A elegância casual não concerne à arte, pois, após a queda, narrada no Gênesis, convenientemente caracterizado na língua alemã como “o primeiro livro de Moisés”⁹, o homem se vê reduzido a contingências que o afastam da pureza original. Só o extremo do cálculo e da consciência alcançam, pela renúncia total à inocência, atingi-la, não mais num nível de aparência, mas de modo real, porque na absoluta liberdade coincidem a matéria inanimada e a divindade. Eis aí o mundo em forma de anel e a defesa de uma naturalidade que dista tanto da natureza como da afetação. Por conseguinte, a vaidade, o pecado que faz o homem desejar ser igual a Deus, será vencida quando o homem desejar ser igual à marionete: quando ele, vestido, reconhecer-se nu. Nesse momento, a proposta estética de Kleist se revela ética: a arte, como quer Henriqueta Lisboa, entre falsidades, é a verdadeira e pela mentira, pela ficção, atravessa as limitações humanas encaminhando-nos para o desconhecido. Deduz-se, portanto, que a argumentação de Kleist é antinaturalista sem deixar de ser avessa a todo artificialismo.

A partir das reflexões do escritor e da tese de que uma obra artística, como afirmamos, pressupõe o projeto, a técnica, a submissão do impulso a critérios, é possível compreender que Kafka e Murilo Rubião, obcecados pelo anseio da perfeição, reescrevessem ininterruptamente seus textos, criticando-os asperamente e exasperando-se, repetidas vezes, com o resultado, que consideravam fracassado.

O paradigma da naturalidade, pretensão sempre à beira do colapso, seria o jardim, o qual, no seu sentido pleno, não se supõe que fique entregue a si mesmo, mas que, cultivado e direcionado, transmita a impressão de ser um recanto preservado tanto da sociedade humana como do ambiente selvagem e inóspito da floresta. O jardim está no limiar entre a intimidade da casa e o recolhimento do espaço inabitado, agreste e virgem do meio que não foi tocado pelo homem. Vemos que, ao abordar esses temas, tocamos não só a famosa oposição natureza e cultura, mas o *tópos* do texto literário como bosque¹⁰. Contudo, dessas trilhas urge que nos afastemos. Propomos, então, o que seja, para nós, a naturalidade. Adiantamos que este é apenas o primeiro esboço de uma definição, posto que, pelas próprias contradições a ela inerentes, para estabelecer coerentemente o conceito deveremos proceder por etapas.

Por ora, digamos que consiste a naturalidade em três aspectos: a proximidade da dicção coloquial; a expressão direta, sem rodeios; a economia. Entre duas opções, a mais curta, a mais simples, a menos dispendiosa, a mais funcional.

Vamos agora comparar contos de Murilo Rubião e Franz Kafka, a fim de verificar se o ideal de uma escrita natural se concretiza nas obras estudadas. Começemos com duas narrativas que se assemelham pela dimensão¹¹, pelo enredo, pela cinematográfica montagem paralela e pela temática: “A Lua” e “Ein Brudermord” (“Um fratricídio”). Esclarecemos que a comparação será feita tomando-se a tradução do texto alemão feita por Modesto Carone. Embora cientes de que com isso introduzimos mais um elemento de mediação e de afastamento do estilo do autor, essa escolha tem a vantagem de permitir

que considerações sobre as especificidades de cada idioma não interfiram tão fortemente na análise.

Nem luz, nem luar. O céu e as ruas permaneciam escuros, prejudicando, de certo modo, os meus desígnios. Sólida, porém, era a minha paciência e eu nada fazia senão vigiar os passos de Cris. Todas as noites, após o jantar, esperava-o encostado ao muro da sua residência, despreocupado em esconder-me ou tomar qualquer precaução para fugir aos seus olhos, pois nunca se inquietava com o que poderia estar se passando em torno dele. A profunda escuridão que nos cercava e a rapidez com que, ao sair de casa, ganhava o passeio jamais me permitiram ver-lhe a fisionomia. Resoluto, avançava pela calçada, como se tivesse um lugar certo para ir. Pouco a pouco, os seus movimentos tornavam-se lentos e indecisos, desmentindo-lhe a determinação anterior. Acompanhava-o com dificuldade. Sombras maliciosas e traiçoeiras vinham a meu encontro, forçando-me a enervantes recuos. O invisível andava pelas minhas mãos, enquanto Cris, sereno e desembaraçado, locomovia-se facilmente. Não parasse ele repetidas vezes, impossível seria a minha tarefa. Quando vislumbrava seu vulto, depois de tê-lo perdido por momentos, encontrava-o agachado, enchendo os bolsos internos com coisas impossíveis de serem distinguidas de longe. (RUBIÃO, 2010, p. 132)

Está provado que o crime ocorreu da seguinte maneira:

Schmar, o assassino, por volta das nove horas da noite de luar claro na mesma esquina que Wese, a vítima, vindo da rua onde ficava seu escritório, tinha de dobrar para entrar na rua em que morava.

Ar noturno gelado, de fazer qualquer um tremer. Schmar porém vestia apenas uma roupa azul leve; além disso o paletó estava desabotoado. Não sentia frio, mantinha-se contantemente em movimento. A arma do crime, meio baioneta, meio faca de cozinha, ele empunhava, totalmente descoberta. Contemplou-a contra o luar; o fio da lâmina relampejou; para Schmar não era suficiente; brandiu-a de encontro às pedras do calçamento de tal modo que saltaram fagulhas; talvez tenha se arrependido; para reparar o dano passou-a como um arco de violino na sola da bota enquanto, em pé numa perna só, inclinado para a frente, permanecia ao mesmo tempo à escuta do som da faca na bota e à espreita da fatídica rua lateral¹². (KAFKA, 2011, p. 137)

Observamos que, na abertura dos dois textos, existe uma predominância de substantivos e verbos; contudo, para Kafka, a relação é de quase um terço a mais de substantivos, ao passo que Rubião utiliza quase tantos verbos como nomes; já a proporção de adjetivos por substantivo, no tcheco, é de 3,2, enquanto o mineiro emprega 1,8 nomes para cada adjetivo. Kafka abusa da coordenação; Murilo, da subordinação.

Autor	Nº de palavras	Palavras que mais se repetem	Substantivos	Adjetivos	Verbos
Kafka	163	da, de (7), o (6), que, na, para (4), rua, Schmar , em (3); crime, meio, luar, não , se, um faca , bota, à (2)	42	13	24

Rubião	185	O (8), e, de (6), se (5), os, com (4), que (3), nem, em, ao, seus, para, pouco, Cris, certo (2)	35	19	36
--------	-----	---	----	----	----

O vocabulário de Rubião é composto de palavras menos correntes na linguagem coloquial: “desígnios”, “após”, “precaução”, “jamais”, “fisionomia”, “determinação”, “enervantes”, “locomover”, “resoluto” poderiam ser substituídas, em nome da simplicidade da fala comum, por, respectivamente, “propósitos”, “depois”, “cuidado” (ou “cautela”), “nunca”, “semblante” (ou “rosto”), “decisão”, “irritantes”, “mover” (ou “deslocar-se”), “decidido”. Da mesma forma, estruturas como “sólida, porém, era a minha paciência”, “nada fazia senão vigiar”, “não parasse ele repetidas vezes”, “impossível seria a minha tarefa”, com inversões e torneios de frase, não adotam a ordem direta usual. O apuro do léxico assinala a preocupação com a não repetição, outro traço da fala cotidiana. O recurso ao condicional (poderia, tivesse, parasse) também carrega para o texto uma complexidade temporal que marca o registro escrito, e convém lembrar que cada narrativa muriliana é precedida de uma epígrafe bíblica.

Mas onde Murilo é adiposo, Kafka é enxuto, senão na quantidade de palavras, pelo menos na erudição. “Mantinha-se constantemente em movimento”, por exemplo, parece indicar mais afinidade com a linguagem jornalística (que chega a sugerir, algumas vezes, o tablôide) e com a expressão das ruas que o verbo “locomover-se”. A recorrência de “faca”, “luar” e “bota” conferem uma aparente pobreza ao texto cuja consequência é torná-lo mais próximo de um relato verbal. Se Carone, como tradutor, acaba emprestando ao conto uma excessiva solenidade (como se nota em “brandiu”, “empunhava”, “relampejou”, “fatídico”), por outro lado, ele não perde de vista o equilíbrio geral, obtido pela coloquialidade de trechos como “de fazer qualquer um tremer”, “arma do crime” e “para Schmar não era suficiente” e pela precisão em relação conteúdo semântico.

O uso de figuras retóricas, presente em ambos, diverge. Em estruturas como “sólida paciência” e “profunda escuridão”, Murilo rasura o limite entre concreto e abstrato, reificando um substantivo abstrato ou tornando abstrato algo concreto. São próprias de Kafka, em contrapartida, expressões adjetivantes como “da noite de luar claro” (*mondklare Nacht*) ou “Ar noturno gelado, de fazer qualquer um tremer” (*jeden durchschauernde Nachtluft*), que têm função intensificadora.

O brasileiro usa a metonímia (“qualquer precaução para fugir aos seus olhos”) de modo a expressar verbalmente a diminuição do personagem pelo adversário, já que o primeiro não representa perigo para o narrador, sendo, antes pelo contrário, vigiado por ele sem o saber. Já o europeu emprega a prosopopeia para insuflar vida a seres inanimados: é o caso de “logo em seguida o calçamento conta seus passos calmos” (*gleich zählt das Pflaster seine ruhigen Schritte*); “O céu noturno o atraiu” (*Der Nachthimmel hat ihn angelockt*); “O chão escuro da rua o absorve” (*versickerst im dunklen Straßengrund*), como que desvelando uma conspiração do universo contra a vítima.

Exemplos de verbos em sentido impróprio, por Rubião, são “A rapidez com que ganhava o passeio” (ganhar = alcançar, atingir) e “Enfiou-se pela rua do meretrício” (enfiar = tomar a direção de, penetrar, entrar). Numa dentre várias similaridades, Murilo

Rubião adota, ainda, um verbo que, embora enfático, é enfraquecido pelo qualificativo: “Em frente a uma casa baixa, (...) *estacionou* hesitante”. Kafka, porém, escolhe um verbo que salienta a deliberada decisão: “Schmar, o assassino, *postou-se (aufstellen)*”. Por falar em “deliberada decisão”, a redundância é recurso de que o tcheco raramente se mune, diversamente de Murilo, que escreve “*ia retirando de dentro*”, “*sereno e desembaraçado*, locomovia-se *facilmente*”, “obedeciam a uma *regularidade constante*”, “*caiu no chão*” etc.

Os recursos poéticos são distintos. Em “Uma noite – já me acostumara ao *negro da noite*”, o adjetivo absolutiza uma característica da noite, ampliando-a; mediante as frases “sacando do punhal, *mergulhei-o* nas suas costas”, o leitor experimenta o exagero e a força imagética do metal que atravessa a carne humana como se ferisse a água. Em “uma *garoa de prata cobria* as roupas do morto” concentram-se a comparação e a personificação; por outro lado, quando afirma que “A mulher (...) se *desfez* num pranto convulsivo”, Rubião potencializa o sentimento que se apossa da única testemunha do crime.

Kafka prefere dizer que “o fio da lâmina *relampejou*” (*aufblitzen*) ou que a faca é vibrada contra a sola de sapato “*como um arco de violino*” (*violinbogenartig*), o que dá ao gesto uma solenidade e um tom lírico inegáveis, fazendo do narrador um apreciador tão envolvido pelo horror da cena quanto o personagem que presencia o homicídio. Na bela antítese de “onde tudo gela, Schmar incandescce” (*wo alles friert, glüht Schmar*), o fado adquire contornos de tragédia, enquanto a comparação “a pele que se fecha sobre o casal *como a relva de um túmulo*” (*der über dem Ehepaar sich wie der Rasen eines Grabes schließende Pelz*) logra plenamente o objetivo de mostrar a irreparabilidade da morte e a precariedade da vida humana.

Por este pequeno exercício, podemos arriscar uma hipótese. A despeito do fato de que para a sugestão adquirir solidez ainda faltariam muitos tijolos, o exame superficial de contos redigidos por eles mostra que ambos os escritores, advogados por formação e funcionários públicos por profissão, tinham um domínio da escritura que lhes facultava mover-se habilidosamente na tarefa de exprimir-se pelas letras; mas, em relação a uma proposta de economia, o contista mineiro se mostra pródigo, até perdulário, e não conciso. Embora não se possa fazer disso motivo para depreciá-lo, já que suas estratégias funcionam para tornar seus contos saborosos e instigantes para estudiosos e leigos, tais experimentos como os explicitados anteriormente demonstram que a tão exaltada naturalidade de Murilo Rubião pode ser um disfarce, um engodo, ou melhor, um mimetismo sob o qual se esconde uma espécie totalmente diversa de (cri)atividade.

Anexo: conceitos de naturalidade

Ciência da Informação	<p>Naturalidade (na acumulação): os documentos não são colecionados e sim acumulados, naturalmente, no curso das ações, de maneira contínua e progressiva”. (BELLOTTO <i>apud</i> RODRIGUES, 2004, p. 43).</p> <p>Citação de Belotto <i>apud</i> RODRIGUES, Ana Márcia Lutterbach. <i>Uma Análise da Teoria dos Arquivos</i>. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. p. 43.</p>
Ciências Sociais	<p>O conceito de naturalidade requer uma discussão aprofundada, mas, neste contexto, refere-se não só à ocorrência da reprodução sem interferência médico-tecnológica, como também à suposta naturalidade de um desejo estimulado e reforçado por via das NTRc [novas técnicas reprodutivas conceptivas].</p>

	RAMÍREZ-GÁLVEZ, Martha Celia. <i>Novas tecnologias reprodutivas conceptivas: fabricando a vida, fabricando o futuro</i> . Tese de doutorado. Campinas: Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003. P. 5
Física	<p>O conceito de naturalidade foi introduzido em 1979 por Steven Weinberg. Na física de partículas, a imposição da condição de naturalidade implica em que os coeficientes dos termos operatoriais da ação efetiva de uma teoria que busca preservar simetrias fundamentais, devem ser <i>naturais</i> (grifos do autor)</p> <p>RAZEIRA, Moisés. <i>Naturalidade, quebra de simetria de isospin e a estrutura interna das estrelas de nêutron</i>. Tese de doutorado. Porto Alegre: Instituto de Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. p. 64</p>
Legislação	O réu será perguntado sobre o seu nome, naturalidade , estado, idade, filiação, residência, meios de vida ou profissão e lugar onde exerce a sua atividade e se sabe ler e escrever (Artigo 188 do Código de Processo Penal – redação revogada)
Linguística	<p>O conceito de naturalidade, na perspectiva do autor referido, está ligado a simplicidade e economia: um sistema deve selecionar os aspetos naturais, já que os não naturais são complexos e difíceis.</p> <p>da SILVA, Cláudia Alexandra Moreira. Marcação: algumas considerações sobre o conceito a nível da Fonologia. <i>eLingUp</i>. Volume 3, Número 1, Porto: Centro de Linguística da Universidade do Porto, 2011. p. 2</p>
Música	<p>Durante as produções, o cancionista adquire diversas técnicas, destacando-se entre elas a 'naturalidade', ou seja, 'a impressão de que o tempo da obra é o mesmo do tempo da vida'.</p> <p>CAVALCANTE, Rita de Cássia. <i>Porto Alegre em canto e verso: vinte e poucos anos de canção popular urbana</i>. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004. p. 26</p>
Teatro	<p>A alta comédia que tinha em mente devia conciliar os dois princípios básicos da comédia realista: a moralidade e a naturalidade. De um lado, a influência clássica, trazendo à tona a idéia horaciana do utilitarismo da arte; de outro, a realista, de seu próprio tempo (...), o 'daguerreótipo moral', isto é, a peça que fotografa a realidade, mas acrescentando ao retrato o retoque moralizador.</p> <p>FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. <i>Estudos avançados</i> [online]. 2004, vol. 18, n. 51, p. 299-333. p. 303</p>

Abstract: Although "style" is a concept in itself complex and subject to debate, the whole set of idiomatic characteristics (vocabulary, recurring images, syntax) of an author might be considered a good parameter for analysis of their works and a helpful means to understand its uniqueness. At the same time, the observation of the aspects peculiar to each writer allows comparisons with other artists. In this paper we explore the differences and similarities between Murilo Rubião and Franz Kafka from the notion of naturalness.

Keywords: Franz Kafka, Murilo Rubião, naturalness.

Referências Bibliográficas

ARRIGUCI JR. Davi. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião). *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 141-166.

BORGES. Kafka y sus precursores in *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1981. p. 107-109.

CARONE, Modesto. O realismo de Franz Kafka. *Novos Estudos* 80, Cebrap, março de 2008, p. 197-203.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka. *O estilo na contemporaneidade*. Ana Maria Clark Peres, Sérgio Alves Peixoto, Silvana Maria Pessoa de Oliveira (orgs.). Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

DAYAN, Peter. On Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writing. *19th-Century Music*, Vol. 28, No. 3 (Spring 2005), p. 214-229.

FURST, Lilian R. Kafka and the romantic imagination. *Mosaic*, vol. 3, nº. 4, (1970; Summer), p. 81-89.

GOULART, Audemaro Taranto. O fantástico Murilo Rubião. In: *Itinerários*, Araraquara, nº 19, 2002. p. 15-24.

HARMAN, Mark. "Digging the Pit of Babel": Retranslating Franz Kafka's "Castle". *New Literary History*, Vol. 27, No. 2, Problems of Otherness: Historical and Contemporary (Spring, 1996), p. 291-311.

KAFKA, Franz. *Das Werk*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2008.

KAFKA, Franz. *Franz Kafka essencial*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

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

Notas

¹ FURST, Lilian R. Kafka and the romantic imagination. Cf. ref. bibliográficas.

² CARONE, Modesto. O realismo de Franz Kafka. Cf. ref. bibliográficas.

³ “How best to describe the unique style of Franz Kafka in *The Castle*? Thomas Mann speaks of its ‘precise, almost official conservatism.’ However, that is only part of the story. It would be more accurate to say that Kafka is a conservative modernist. The writers in his personal pantheon reflect his oscillation between conservative-classical and modern styles: Goethe, Kleist, the Austrian novelist Adalbert Stifter (1805-1868), the rustic moralist Johann Peter Hebel (1760-1826), Dickens (though Kafka disliked his verbosity), Flaubert, Dostoevsky, and that quirky Swiss modernist Robert Walser.” (HARMAN, 1996, p. 293)

⁴ “Mon cher ami, /Il n’y a aucun inconvénient à ce que vous n’aimiez pas *La Mer* et je ne veux pas m’en plaindre ... mais je ne puis vous suivre quand vous en prenez prétexte pour trouver tout à coup, que mes autres œuvres manquent de logique et ne se soutiennent que par une sensibilité tenace et une recherche obstinée de ‘pittoresque.’ ... Vraiment! cher ami, si je ne sais pas la musique comme vous l’entendez, je suis tout de même un artiste.” (DEBUSSY *apud* DAYAN, 2005, p. 215-216)

⁵ “Debussy is not concerned to defend his music on the grounds that it really does render present the sea. On the contrary: his aim is to refuse Lalo the right to judge music, any music, on such grounds. In fact, his starting point, in his letter, is not to defend *La Mer* against Lalo’s criticism; it is to defend his other works against Lalo’s praise. Lalo had appeared to say that some pieces by Debussy were admirable because, unlike *La Mer*, they did give him the impression of being immediately in front of nature herself. Debussy indignantly refuses this as a criterion for appreciating his work.” (DAYAN, 2005, p. 215)

⁶ “In other words, whereas Lalo was distinguishing between good musical representation (which would seem natural) and bad musical representation (which would seem like a secondary reproduction, a reproduction of a reproduction), to Debussy all musical representation, to put it simply, is bad; all musical representation has that secondary character Lalo attributes to *La Mer*, a secondary character that both Debussy and Lalo see as mechanical. In this sense, Debussy’s theory of imitation clearly belongs to a tradition that stretches from Baudelaire, Mallarmé, and Villiers de l’Isle-Adam to Derrida. He distinguishes between straightforward reproduction, which is a technical matter of no interest to the artist, and the functioning of art, in which imitation and technique are necessary concepts but no more (and no less) necessary than an endless meditation on the obstructions and limits to imitation.” (DAYAN, 2005, p. 217)

⁷ “Il est même inutile que la musique fasse *penser!* (...) Il suffirait que la musique force les gens à écouter, malgré eux (...) et qu’ils soient incapables de formuler n’importe quoi ressemblant à une opinion (...) qu’ils pensent avoir rêvé, un moment, d’un pays chimérique et par conséquent introuvable.” (DEBUSSY *apud* DAYAN, 2005, p. 218; grifo do autor)

⁸ “In a maneuver that perfectly mirrors the way poets present their art as music, Debussy writes, not of a direct relation between music and nature, but of a relation between music and the poetry of nature: ‘Only musicians have the privilege of capturing all the poetry of night and day, of earth and sky.’ Before nature reaches music, it must first transit through poetry, through language, which is never wholeness but always already division, articulation (note that Debussy does not here utter the single word “nature” but breaks nature’s image down into two pairs of opposites).” (DAYAN, 2005, p. 223)

⁹ Se levado a sério, o arrazoado de que é preciso dar a volta ao mundo para tentar retornar ao Paraíso vê já no início de uma jornada a conquista – nunca plenamente concretizada – da terra prometida. Focalizando a figura de Moisés, o patriarca que conduz o povo pelo

deserto, a denominação alemã do livro bíblico ressalta a continuidade entre a perda da condição natural e a tentativa de firmar uma aliança e reconciliar-se com Deus.

¹⁰ Discorremos brevemente sobre esta metáfora em nossa dissertação (*Dichterliebe: A poética de Kafka nas Cartas a Milena*) e, mais detidamente, no artigo *Florilégios, parnasos, seletas, antologias: meios e transportes de um gênero*.

¹¹ “A Lua” consta de 635 palavras; “Um fratricídio”, no original alemão, de 611 e em português, de 645.

¹² Es ist erwiesen, daß der Mord auf folgende Weise erfolgte:

Schmar, der Mörder, stellte sich gegen neun Uhr abends in der mondklaren Nacht an jener Straßenecke auf, wo Wese, das Opfer, aus der Gasse, in welcher sein Büro lag, in jene Gasse einbiegen mußte, in der er wohnte.

Kalte, jeden durchschauende Nachtluft. Aber Schmar hatte nur ein dünnes blaues Kleid angezogen; das Röckchen war überdies aufgeknöpft. Er fühlte keine Kälte; auch war er immerfort in Bewegung. Seine Mordwaffe, halb Bajonett, halb Küchenmesser, hielt er ganz bloßgelegt immer fest im Griff. Betrachtete das Messer gegen das Mondlicht; die Schneide blitzte auf; nicht genug für Schmar; er hieb mit ihr gegen die Backsteine des Pflasters, daß es Funken gab; bereute es vielleicht; und um den Schaden gutzumachen, strich er mit ihr violinbogenartig über seine Stiefelsohle, während er, auf einem Bein stehend, vorgebeugt, gleichzeitig dem Klang des Messers an seinem Stiefel, gleichzeitig in die schicksalsvolle Seitengasse lauschte. (KAFKA, 2008, p. 1168)