

OS HOMENS NA MULTIDÃO: LEITURAS RELACIONAIS DAS CONTÍSTICAS DE MURILO RUBIÃO E EDGAR ALLAN POE

MEN IN THE CROWD: RELATIONAL READINGS OF MURILO RUBIÃO'S AND EDGAR ALLAN POE'S SHORT STORIES

Amanda Naves Berchez⁵⁷

RESUMO: O objetivo deste trabalho é investigar a presença – já confirmada em outras oportunidades, como entrevistas – da contística de Edgar Allan Poe na de Murilo Rubião. Com respaldo na teoria da transtextualidade de Gérard Genette, realizamos um trabalho de leitura relacional que fornece a inteligibilidade do que é acolhido, rejeitado, imitado, distorcido por Murilo Rubião, com reflexões, por exemplo: sobre a relação com as literaturas brasileira, americana e fantástica; sobre o exercício, com base em evidências incontestáveis, do arsenal de obras poeanas em seu fazer literário; sobre procedimentos de empréstimo, apropriação, integração que irrompem do contato das obras; sobre os resultados alcançados pelo posicionamento do autor em relação às diversas tradições literárias em jogo. Pretendemos provar que, ao explorar temas como a culpa, a dor, o medo, a obsessão, a repulsa e o tormento, é pela chave do horror, aliada a matizes sombrios e trágicos, que a obra do autor americano mais contribui com a do brasileiro, ambos usando da ferramenta literária na tentativa de cartografar experiências humanas.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião; Edgar Allan Poe; Contos; Transtextualidade.

ABSTRACT: The aim of this work is investigating the presence – already proven in other circumstances, such as interviews - of Edgar Allan Poe's short stories in Murilo Rubião's. Based on Gérard Genette's theory of transtextuality, we develop a work of relational reading that provides the intelligibility of what is accepted, rejected, imitated, distorted by Murilo Rubião, with reflections, for example: on the relationship with Brazilian, American and fantastic literature; on the exercise, based on indisputable evidence, of the arsenal of Poe's works in his literary work; on loan, appropriation, integration and other procedures that erupt from the contact between the works; on the results achieved by the author's position in relation to the many literary traditions at stake. We intend to prove that, by exploring themes such as guilt, pain, fear, obsession, disgust and torment, it is by the key of horror, combined with dark and tragic nuances, that the American author's work most contributes to the Brazilian author's, both using the literary tool in an attempt to map human experiences.

KEYWORDS: Murilo Rubião; Edgar Allan Poe; Short stories; Transtextuality.

⁵⁷ Mestra em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, compõe o corpo docente da UNIFAL-MG, atuando na área de Literatura Clássica. E-mail: amandaberchez@gmail.com

INTRODUÇÃO

De Murilo Rubião, sabemos que, além de ter nascido em Minas Gerais, graduado em Direito, atuado nos campos jornalístico e público, cumprido cargo de confiança junto ao então governador Juscelino Kubitschek e fundador do famoso “Suplemento Literário de Minas Gerais”, esteve, devido à influência de uma família literariamente instruída, em convívio com clássicos da literatura desde pequeno. Ao publicar *O ex-mágico* (1947), Murilo Rubião estreou como autor de contos, tendo (felizmente!) lançado outros livros desde então, a exemplo de: *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* e *O convidado* (ambos de 1974), *A Casa do Girassol Vermelho* (1978) e *O homem do boné cinzento e outras histórias* (1990). Neles, além da inserção de novos contos, também foi possível verificar a reescrita dos antigos, algo que veio a se tornar recorrente no fazer literário muriliano, permeado, admitiu o autor ao amigo Mário de Andrade, por “suor” e “sacrifício imenso”.

Foram, de sua autoria, por volta de 50 contos publicados entre jornais e revistas, de acordo com Vera Andrade em prefácio intitulado “Vida e obra de Murilo Rubião” (2010) à coletânea em que, nos dias de hoje, se encontram reunidos 33 contos do autor. Trata-se de um conjunto que, não muito vasto, conta com fantásticos contextos de repetição, visando à expressão de críticas de todos os níveis sobre a vida contemporânea, mediante “um trabalho meticuloso com a linguagem”, “uma busca obsessiva pela palavra exata”, “pela clareza do texto”, “pelo correto encadeamento dos fatos” (ANDRADE apud RUBIÃO, 2014, p. 8). Tudo isso porque Murilo Rubião foi um crítico fiel e inflexível da própria produção. Um de seus desígnios mais significativos era o de que a escrita não sobrecarregasse os contos, pois, para tanto, já se prestava a temática absurda, delirante, onírica.

Como tudo o que diz respeito à obra muriliana, a opção pelo fantástico parece ter sido engenhosamente pensada. Levou muito tempo até que, mais que apenas conhecemos, reconhecemos que, antes mesmo dos hispano-americanos, ao exemplo dos autores Jorge L. Borges e Julio Cortázar, já era feito, com Murilo Rubião, o que muitos chamam de literatura fantástica. Antonio Candido, no ensaio “A nova narrativa” (1989, p. 207), assevera que Murilo Rubião, segura e parcialmente falando, foi – enquanto, no

Brasil, predominava o realismo social – o pioneiro da “ficção do insólito absurdo”. Ponto fora dessa curva, o autor ficou relegado na história das letras da própria pátria por não ter se envolvido em algum dos movimentos literários vigorantes, motivo pelo qual traçou, como nenhum outro o fez, uma caminhada só, rumo à consolidação da substância fantástica por aqui.

Outra possível razão pela qual seu público também acabou – e ainda acaba – se tornando um tanto restrito é o referencial de leituras imprescindíveis ao – melhor (ou mais completo) – discernimento de seus contos. Com mais de 4.000 títulos, a biblioteca de Murilo Rubião (que não cansava de dizê-lo) abrigava clássicos da mitologia greco-romana, contos de fadas, obras como *Dom Quixote*, a *Bíblia Sagrada*, *As mil e uma noites*, bem como as de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe e Machado de Assis, cujas leituras ensinaram, em menor ou maior grau, tanto o estímulo fantástico necessário quanto a aquisição de referências a serem impressas, de um ou outro modo, na fatura de seus contos. Acontece que ele sempre esteve ciente de que ninguém consegue compor algo inteiramente original; não o suficiente, ainda fez com que os contos dialogassem de diferentes maneiras com diferentes obras, nas quais se empenhou a fim de que fossem vislumbradas à moda fantástica. E, se, à última afirmação, agregarmos o fato de Murilo Rubião mais reescrever do que escrever, poderemos, com segurança, argumentar que, à luz de bastante esforço, estudo, tempo, ele planejou consumir efeitos específicos ao engendrar suas personagens, seus cenários, seus ínterins, suas tramas, enfim dizendo, sua contística.

ESPECIFICAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Fenômenos assim (isto é, relacionais) ocorrem porque, às vezes, a humanidade, pelo fato de nem sempre ser capaz de gerar novas formas, vê-se ante a necessidade de obter novos significados a partir de antigas formas, donde o constante relançamento de obras literárias em novos circuitos de significação. Não é que os textos não possam ser lidos isoladamente, eles o podem. Maravilhas da textualidade: existência dual. Textos também podem – e, aqui, devem – ser lidos correlacionalmente. E é justamente porque também o podem que, assim como o nosso projeto, cujo domínio é a

contística de Murilo Rubião, tem vez a teoria da transtextualidade de Gérard Genette que, optando por pensar a transcendência ao invés da imanência das obras, considera e estuda modos pelos quais os textos, dentro do sistema mesmo da literatura, se relacionam uns com os outros:

Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. [...] pour glisser d'une perversité à une autre: si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois. (GENETTE, 1982, p. 451)

Há textos (há obras literárias) com relação aos quais a transtextualidade é menos dispensável, menos opcional; tal parece ser o caso de nossa contística. Inclusive, parte de sua beleza, diria Genette, consiste nisso. Isto posto, depois de sobrevoarmos rapidamente as condições transtextuais dos textos, adquirindo munção teórico-metodológica adequada para a missão que se aproxima, admiremos e amemos, de uma só vez, os contos murilianos e aquelas outras obras que se fazem como suas eleitas.

A HIPERTEXTUALIDADE GENETTEANA

Dentre as 5 práticas artísticas transtextuais sistematizadas⁵⁸ por Genette (1982), destacamos aquela que será fundamental para pensar as relações literárias neste

⁵⁸ A primeira delas é a *intertextualidade*, cerceadamente indicada como a relação instaurada quando 2 ou mais textos existem conjunta e concomitantemente, isto é, como a existência patente de um em outro texto; entre os exemplos, estão: menos literal e óbvia, a alusão, remissão de inflexões; menos óbvio e mais literal, o plágio, empréstimo de inflexões; e, mais literal e óbvia, a citação, exposição de inflexões. Tendo Julia Kristeva já feito escola, Genette não vê necessidade de mais explorar tal função. A segunda delas é a *paratextualidade*, indicada como a relação, mais aparte e menos óbvia, de mediação (obra – dentro e fora dela – e leitor) instaurada tanto por artefatos e convenções limítrofes, como título, subtítulo, prefácios, epígrafes, notas marginais, ilustrações, autógrafos *etc.*, nos quais esteve empenhado, por exemplo, Laurence Sterne, assim o mostra *Tristram Shandy*, quanto por elementos de pertinência histórica, quer íntimos, como correspondências e diários do autor, quer públicos, como apontamentos do editor. A terceira delas é a *metatextualidade*, indicada como a relação, explícita ou implícita, entre os textos comentador e comentado; o metatexto (podemos dizer: o comentário), a crítica, por exemplo, vem, há tempos, fazendo, garante Genette (1982), sem disso estar inteiramente ciente. A quarta delas é a *hipertextualidade*, que será melhor abordada no corpo do artigo. Por fim, a quinta – mais abstrata, silenciosa, velada – delas é a *arquitextualidade*, indicada como a relação (de caráter taxonômico) de articulação do texto com, por exemplo, os gêneros literários, os modos de enunciação, os tipos de discurso dos quais ele é representante:

artigo: a hipertextualidade, indicada – conforme suposto no subtítulo da obra genetteana: “*La littérature au second degré*” – como a relação de superposição (que resulta ou em conservação, ou em transformação) de textos posteriores, secundários, e anteriores, primários; entre os exemplos, temos: a imitação, a paródia e o pastiche. Para conhecimento, Genette (1982) acusa *Eneida* de Virgílio e *Ulisses* de James Joyce como diferentes formas de hipertextos – a saber, a primeira dizendo outra coisa de mesmo modo e a segunda dizendo mesma coisa de outro modo – com relação ao mesmo hipotexto, a *Odisseia* de Homero.

“*L’hypertextualité n’est qu’un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine*” (GENETTE, 1982, p. 453). Afinal, pensemos, de que adiantam obras se estritamente imanentes? O movimento taxonômico genetteano compreende o hipertexto como qualquer texto que, por meio de procedimentos que podem ser diretos (transformações⁵⁹) ou indiretos (imitações), procede precisamente de outro (s), isto é, seu(s) hipotexto(s). Considerando que uma obra pode sempre ser citada e, de alguma maneira, iluminar outras, todas as obras literárias, no geral, hão de se configurar como hipertextuais. A hipertextualidade é, então, vista por Genette (1982) como uma propriedade geral da literariedade.

A incumbência que Genette se dá é a de detectar os códigos mediante os quais uma ou outra prática transtextual particular é gerada, ou seja, é a de estipular um leque de funções e possibilidades entre os textos, entre as obras artístico(-literárias). Daqui em diante, também esta é a nossa – em termos mais estritos, privilegiando a questão do hipertextual – quando ficarmos de frente para os contos murilianos, assim como para as produções literárias de autores como Edgar Allan Poe que eles, ao fagocitá-las, nos convidam a revisitar. Aqui e agora – ou, em outras palavras, aqui e por ora –, textos-obras em autonomia ou suficiência-em-si não mais nos encantam. Feitas essas considerações

“[...] *le texte lui-même n’est pas censé connaître [...] sa qualité générique: le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème [...] le vers comme vers, la prose comme prose, le récit comme récit etc.*” (GENETTE, 1982, p. 12).

⁵⁹ Quaisquer sendo as operações de transformação textuais, vale dizer que elas haverão inelutavelmente de dar vez a outro texto e, com isso, a outros sentidos já distanciados dos primordiais.

iniciais, focaremos, então, no estudo⁶⁰ das relações e dos modos pelos quais os textos murilianos podem ser lidos com relação aos de Poe.

A INFLUÊNCIA DE POE

“[...] as obras de Edgard Alan Poe, que teve muita influência sobre a minha literatura”.

“Sempre fui leitor fiel do conto policial, a começar de Poe, que foi o precursor”.

MURILO RUBIÃO

Tanto a atribuição de uma precursividade do gênero policial, benquistado por Murilo Rubião, quanto, talvez graças a esse fator mesmo, a inspiração de natureza formal-têmica⁶¹ – impraticável, sabemos, é dissociar esse predicado – se encontram englobadas na vasta quantidade de vezes em que ele se reporta a Edgar Allan Poe, autor americano do século XIX. Muito está, aliás, também expresso no próprio fato de o autor mineiro amiúde trazer o nome de Poe vinculado ao de Hoffmann. É que, como na deste, acha-se, similarmente na literatura de Poe, bastante acentuada a questão do horror, em combinação com tores sombrios e trágicos, com a diferença de que essa última logra maior incidência do grotesco e do macabro. Além de, devido ao exagero no ridículo, certa tendência, como nos contos de nosso autor, a uma escrita satírica e, até mesmo, humorística⁶², os poeanos

⁶⁰ É do estruturalismo genetteano o axioma de que nenhum estudo individual que se aplique ao sistema literário possa ser exaustivo. Até porque haverá tantas relações entre textos quanto houver de leitores que, carregando consigo as mais diferentes bagagens artístico-cultural-literárias, sejam capazes de enxergá-las. É este o motivo pelo qual não esperamos, tampouco alegamos, dar conta de todas as relações transtextuais do texto muriliano.

⁶¹ Um dos mais fortes índices disso é que os contos fantásticos de Poe são, como os de Murilo Rubião, também encimados por epígrafes.

⁶² A julgar por contos como “Pequena conversa com a múmia”, em que Poe usa do recurso satírico-humorístico para criticar o ideário, sobretudo filosófico, do século XIX. Um exemplo dessa veia está em uma das conversas com a múmia, em que “[...] o senhor Buckingham teria fracassado em transmitir a ideia absolutamente moderna de ‘peruca’, não fosse pela sugestão do doutor Ponnonner. O senhor Buckingham empalideceu, mas por fim concordou em tirar a sua” (POE, 2018c, p. 96-97).

parecem revelar, ao explorar temas como a culpa⁶³, a dor⁶⁴, o medo⁶⁵, a obsessão⁶⁶, a repulsa⁶⁷ e o tormento⁶⁸, que, na verdade, estão, mediante o retrato de episódios de horror, cartografando experiências humanas. O horror parece-nos, em outras palavras, a chave pela qual Poe tenta salientar as condições existenciais do ser humano, a saber, o que é, de fato, ser humano. Tendo as devidas contísticas por objeto, passemos, então, para as análises das relações textuais entre Poe e Rubião.

A APROXIMAÇÃO FANTÁSTICA DAS CONTÍSTICAS DE RUBIÃO E POE

Não é digno de espanto que, em uma literatura tão soturna quanto a de Poe, encontremos tópicos como o ódio pela humanidade, a saber, a misantropia. Em certo ponto do conto “O gato preto”, por exemplo, dá-se de o narrador, após constatar que substituiu o gato que matou por outro idêntico a ele, começar a se dar conta de que não tem mais pensamentos e sentimentos que não os completamente disfóricos, sobretudo por serem de cunho misantrópico: “[...] restos esfarrapados do bem que havia em mim sucumbiram. Pensamentos perversos tornaram-se meus únicos amigos íntimos [...]. O

⁶³ Um exemplo da figuração da culpa está no conto “O gato preto”, já que o protagonista mata 2 gatos pretos semelhantes: “Quando a razão retornou com a manhã – quando já havia dissipado com o sono os vapores da orgia noturna –, senti um misto de horror e remorso pelo crime que havia cometido [...]” (POE, 2018c, p. 18).

⁶⁴ Um exemplo da figuração da dor, não necessariamente em conto, reside no poema “O Corvo”; alguns de seus emblemáticos versos, traduzidos por Machado de Assis: “Repouso (em vão!) à dor esmagadora / Destas saudades imortais / Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora. / E que ninguém chamará mais” (POE, 2019, p. 37).

⁶⁵ Um exemplo da figuração do medo está no conto “A queda da casa de Usher”, condição em que está a personagem homônima por causa de uma doença: “Nesta condição debilitada – e digna de pena –, sinto que, mais cedo ou mais tarde, chegará a hora em que terei de abandonar a vida e a razão ao mesmo tempo, em alguma luta contra o fantasma sombrio do MEDO” (POE, 2018c, p. 64-65).

⁶⁶ Um exemplo da figuração da obsessão está no conto “Berenice”, pois a personagem de Egeu se mostra sobremodo fixado nos dentes da prima (cujo nome dá título à composição) com quem iria se casar: “Os dentes! ... Os dentes! Estavam aqui e ali e por toda parte, visíveis, palpáveis, diante de mim. [...] Eles, somente eles estavam presentes aos olhos de meu espírito, e eles, na sua única individualidade, se tornaram a essência de minha vida mental. Via-os sob todos os aspectos. Revolvi-os em todas as direções. Observava-lhes as características. Detinha-me em todas as suas peculiaridades” (POE, 2017, p. 13-14).

⁶⁷ Um exemplo da figuração da repulsa está também no conto “O gato preto” e concerne ao sentimento que o protagonista nutre pelos felinos: “Pouco a pouco, esses sentimentos de asco incômodo evoluíram, até se transformarem na amargura do ódio” (POE, 2018c, p. 22).

⁶⁸ Um exemplo da figuração do tormento está também no conto “A queda da casa de Usher”, desta vez, por parte do narrador quando na casa da personagem que compõe o título: “Senti que respirava uma atmosfera de angústia. Uma atmosfera de profunda, penetrante e irremediável melancolia pairava no ar e tomava conta de tudo” (POE, 2018c, p. 62).

mau-humor habitual de meu temperamento progrediu para o ódio. Ódio de todas as coisas e de toda a humanidade” (POE, 2018c, p. 24). No conto “O escaravelho de ouro”, temos a seguinte descrição, feita pelo narrador, do protagonista da história, obcecado com o mistério que envolve o artefato: “Ele me pareceu muito bem-educado, dotado de capacidades intelectuais incomuns, mas afetado por uma misantropia e sujeito a um humor perverso que se alternava com entusiasmo e melancolia” (POE, 2018b, p. 16). A misantropia, como expusemos anteriormente, também está nos contos de Rubião. Um exemplo encontra-se em “Alfredo”, em que a personagem homônima se empenha em uma jornada metamórfica a fim de escapar da condição humana e de tudo – como as palavras – que lhe concerne: “Também ele caminhara muito e inutilmente. Porém, na sua fuga, fora demasiado longe, tentando isolar-se, escapar aos homens [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 101).

Aproveitando o registro ao longo da aproximação pela misantropia, temos, em comum nas obras poeana e muriliana, o tópico da substituição de indivíduos. No supramencionado conto “O gato preto”, já colocamos que a afeição que o protagonista tinha por seu gato Plutão se degenera, aponto de aplicar golpes de perversidade no animal, como extirpar um de seus olhos e enforcá-lo⁶⁹: “Cheguei até a lamentar a perda do animal e a procurar, nos antros torpes que agora frequentava amiúde, por outro da mesma espécie e de aparência similar para substituí-lo” (POE, 2018c, p. 20-21). Depois desse episódio, o protagonista consegue outro gato preto, de notável semelhança com o que foi permutado e que segue seus passos com obstinação: “Minha mulher chamou-me a atenção, mais de uma vez, para a forma da marca de pelo branco da qual lhes falei anteriormente, e que constituía a única diferença visível entre o animal forasteiro e aquele que eu tinha destruído” (POE, 2018c, p. 23). Ainda assim, o gato substituto quase teria recebido o cruel tratamento que levou o anterior à morte, se não fosse pela imisção de sua mulher: “[...] desferi um golpe no animal que [...] teria sido instantâneo e fatal [...] mas [...] foi desviado pela mão de minha mulher. Incitado [...] a uma ira mais do que demoníaca, retirei a arma

⁶⁹ “Uma manhã, a sangue frio, passei pelo pescoço do gato uma corda e o enforquei no galho de uma árvore - [...] enforquei-o porque sabia que ele tinha me amado e porque sentia que ele não tinha me dado motivo para agredi-lo [...]” (POE, 2018c, p. 19).

de seu alcance e enterrei o machado no cérebro dela” (POE, 2018c, p. 24). Aliando substituição e morte da esposa, obtemos também os motivos de “Ligeia”, outro conto de Poe. Tendo a primeira esposa do narrador, Ligeia, adoeceu e faleceu, ele se casa com a Lady Rowena Trevanion, que, após 2 meses, também adoece e falece, mas acaba voltando à vida como que na forma daquela: “Poderia, de fato, ser verdadeiramente [...] Lady Rowena Trevanion, de Tremaine? [...] ‘Estes são os grandes, negros e selvagens olhos do meu perdido amor – de minha Lady... [...] LIGEIA’” (POE, 2018c, p.52-53). Ou seja, mais naquele do que neste conto, observamos os argumentos de enforcamento, substituição de afetos e morte do cônjuge, exatamente os mesmos do conto muriliano “Os três nomes de Godofredo”. A história justamente consiste em que o protagonista vem a se deparar com novas esposas, já que as antigas, das quais não se lembra, parece ter enforcado; um exemplo: “Apresentou-me o pescoço, no qual, com delicadeza, passei a corda. Em seguida puxei as pontas. [...] Apertei com força o nó e a vi tombar no assoalho” (RUBIÃO, 2010, p. 115). Inclusive, a segunda delas, Geralda, tem comportamento parecido ao do segundo gato do conto de Poe⁷⁰: “O rosto dela passou a aborrecer-me, bem como o reflexo do meu tédio no seu olhar. [...] despontava em mim a necessidade de ficar só, sem que Geralda jamais me largasse, seguindo-me para onde eu fosse” (RUBIÃO, 2010, p. 115).

Já que estamos tratando da semelhança na caracterização de personagens poeanas e murilianas, devemos dizer que há mais a ser analisado. No conto “A queda da casa de Usher”, o narrador, após ter recebido uma carta de Roderick Usher e ter ido ao seu encontro em sua casa, assim retrata: “Embora tivéssemos sido muito próximos quando meninos, eu sabia muito pouco do meu amigo. Ele sempre havia se mostrado excessivamente reservado” (POE, 2018c, p. 59). Além disso, constatamos a surpresa do narrador, quando em sua presença, referente ao seu aspecto físico: “Nenhum homem havia mudado tanto, em um período de tempo tão curto, como Roderick Usher!” (POE, 2018c, p. 62); noutro trecho, está a explanação para tanto: “Os traços de seu rosto sempre

⁷⁰ “Sempre que me sentava, ele se aninhava sob minha cadeira, ou saltava nos meus joelhos e me cobria com suas carícias repugnantes. Se me levantava para andar, ele se colocava entre meus pés e quase me derrubava, ou cravava as garras longas e afiadas em minha roupa e escalava [...] até meu peito” (POE, 2018c, p. 22).

tenham sido notáveis: a complexão cadavérica; [...] lábios estreitos e muito pálidos [...]. A palidez fantasmagórica da pele e o brilho miraculoso que agora havia em seus olhos [...] me deixaram impressionado” (POE, 2018c, p. 62-63). No conto “O homem do boné cinzento”, por outro lado, além de o narrador homodiegético se chamar Roderico – e, então, já temos uma semelhança de nome com a personagem de Poe –, acontece de a personagem do título, também nomeado Anatólio, ter traços similares aos de Roderick Usher: “Os olhos fundos, a roupa sobrando no corpo esquelético e pequeno, puxava pela mão um ridículo cão perdigueiro” (RUBIÃO, 2010, p. 151); nas palavras de Artur, o irmão do narrador: “– Olha, Roderico, ele está mais magro do que ontem!” (RUBIÃO, 2010, p. 152). O fato de Anatólio ser visto como “o solitário inquilino do prédio vizinho” também faz com que o conto muriliano se aproxime do poeano. Ou seja, notamos que as personagens dos autores se aproximam nas questões de recolhimento e aparência raquítica. Contudo, ainda há mais a ser tratado do conto “O homem do boné cinzento”. Suas últimas cenas focalizam as transformações físicas degenerativas das personagens de, primeiro, Anatólio e, segundo, Artur:

Às cinco horas da tarde do dia seguinte, o solteirão apareceu na varanda, arrastando-se com dificuldade. Nada mais tendo para emagrecer, seu crânio havia diminuído e o boné, folgado na cabeça, escorregara até os olhos. [...] Teve um espasmo e lançou um jato de fogo, que varreu a rua. [...]

Em seguida, cuspiu. No fim, já ansiado, deixou escorrer uma baba incandescente pelo tórax abaixo e incendiou-se. Restou a cabeça, coberta pelo boné. [...]

– Não falei! – gritava Artur, exultante.

A sua voz foi ficando fina, longínqua. Olhando para o lugar onde ele se encontrava, vi que seu corpo diminuía espantosamente. Ficava reduzido a alguns centímetros e, numa vozinha quase imperceptível, murmurava:

– Não falei, não falei.

Peguei-o com as pontas dos dedos antes que desaparecesse completamente. Retive-o por instantes. Logo se transformou numa bolinha negra, a rolar na minha mão (RUBIÃO, 2010, p. 154-155).

Percebemos, nesse fragmento, tanto a desintegração de Anatólio por incandescência quanto a conversão de estados de Artur, isto é, de humano para objetual. É praticamente nisso que consiste o fim do conto poeano “O caso do sr. Valdemar”, no qual

é narrado o procedimento de hipnose da personagem do título no momento previsto para a sua morte. Depois de 7 meses em estado não somente hipnótico como fúnebre, o narrador, seu mesmerista, opta por acordá-lo, lance em seguida do qual temos:

Enquanto eu fazia rapidamente os passes magnéticos, entre ejaculações de “Morto!”, “Morto!”, *irrompendo* inteiramente da língua e não dos lábios do paciente, todo seu corpo, de pronto, no espaço de um único minuto, ou mesmo menos, contraiu-se... desintegrou-se, absolutamente podre, sob minhas mãos. Sobre a cama, diante de toda aquela gente, jazia uma quase líquida massa de nojenta e detestável putrescência (POE, 2017, p. 213-214).

Isso significa que, como o Anatólio muriliano, o Valdemar poeano tem sua integridade desfeita, donde tiramos mais um ponto no qual se torna nítida a correspondência entre as obras desses autores.

Outro desses pontos parece-nos ser o incesto. Em Poe, ele se manifesta, por exemplo, nos contos “A queda da casa de Usher”, “Berenice” e “Eleonora”. No primeiro deles, vem, na forma fraterna, na indicação da relação entre os gêmeos Roderick e Lady Madeline, que, inclusive, adoecem juntos. Após uma súbita aparição da mulher em um dos aposentos da casa para a qual foi convocado, o narrador, de maneira a denunciar o elo incestuoso, assim constata:

Quando, por fim, a porta se fechou atrás dela, meu olhar procurou instintivamente, e com ansiedade, pelo semblante do irmão, mas ele havia escondido o rosto entre as mãos, e só pude notar que uma palidez fora do comum havia tomado conta dos dedos finos, pelos quais escorriam muitas lágrimas apaixonadas (POE, 2018c, p. 66).

No segundo deles, vem na relação (não consumada) entre os primos Egeu e Berenice, que cresceram juntos e iriam até se casar, se não fosse pela morte dela: “[...] contudo, lamentando amargamente sua deplorável decadência, lembrei-me de que ela me havia amado muito tempo, e, num momento fatal, falei-lhe em casamento” (POE, 2017, p. 12). No terceiro deles, o molde é quase o mesmo do conto anterior: relação (mas, desta vez, consumada) entre primos, o narrador e Eleonora, que também cresceram juntos, isto

é, no vale das Relvas Multicores, o qual lhes rendia completo isolamento⁷¹ do resto do mundo:

Durante quinze anos, vagueamos, de mãos dadas, pelo vale, eu e Eleonora, antes que o Amor penetrasse em nossos corações. [...] Tínhamos arrancado daquelas águas o deus Eros e agora sentíamos que ele inflamara, dentro de nós, as almas ardentes de nossos antepassados. As paixões que durante séculos haviam distinguido nossa raça vieram em turbilhão com as fantasias pelas quais tinham sido igualmente notáveis e juntas sopraram uma delirante felicidade sobre o vale das Relvas Multicores (POE, 2017, p. 110).

A fórmula de incesto, isolamento e natureza não é desconhecida por Murilo Rubião, pois é disso que, por exemplo, se trata o conto “A Casa do Girassol Vermelho”. O lugar que lhe dá o título tem caráter rural – mas, ao contrário do conto de Poe, nada idílico – e restrito: “a Casa do Girassol Vermelho, com os seus imensos jardins, longe da cidade e do mundo” (RUBIÃO, 2010, p. 90). Esses predicados refletem-se nas personagens dos 2 grupos de irmãos, que se movem com incivilidade e conforme suas necessidades; daí de, após a morte dos pais adotivos, Belisária e Simeão (este, inclusive, com a função de reprimi-los), isto é, quando ante a mais cabal liberdade, estarem entregues a perversões sexuais e, enfim, relações incestuosas: “— Vamos trocar, Surubi, você fica comigo e o besta do seu irmão se ajunta com a hipócrita da minha irmã” (RUBIÃO, 2010, p. 90). O incesto, não obstante, se encontra mais evidente também no conto “O lodo”, em virtude da relação entre os irmãos Galateu e Epsila, da qual, aliás, advém Zeus: “— Pai, a mãe mandou ela embora” (RUBIÃO, 2010, p. 73).

Mas o conto poeano “Eleonora” também focaliza os motivos da loucura e da morte da mulher amada. Logo ao início, deparamo-nos com a confissão do narrador de sua loucura; porém o estatuto dessa loucura expressa é posta em questionamento: “Chamaram-me de louco; mas a questão ainda não está resolvida: se a loucura é ou não a inteligência sublimada, se muito do que é glorioso, se tudo o que é profundo não brota do

⁷¹ “Nenhum passo perdido chegou alguma vez àquele vale, porque jazia bem distante e elevado, entre uma fileira de gigantescas colinas que se erguiam em torno dele, impedindo que a luz do sol penetrasse nos seus mais doces recantos. Nenhuma vereda se abria na sua vizinhança, e para chegar ao nosso lar feliz havia necessidade de afastar, com força, a folhagem de muitos milhares de árvores da floresta e de esmagar de morte o esplendor flagrante de milhões de flores. Era assim que vivíamos, sozinhos, nada conhecendo do mundo senão o vale, eu, minha prima e sua mãe” (POE, 2017, p. 109).

pensamento enfermo [...]” (POE, 2017, p. 109). Semelhante discussão é encontrada noutro conto de Poe, “O coração delator”. Seu narrador-protagonista, talvez em virtude do nervosismo pela situação com o senhor cujo olho o aborrece, é também acusado de louco, não deixando de colocar em debate tal atribuição: “E eu não lhe disse que o que você pensa ser loucura não passa de extrema sensibilidade?” (POE, 2018a, p. 31). A díade loucura-sentido é menos colocada explicitamente e mais incorporada tematicamente no conto muriliano “Bruma (A estrela vermelha)”. Levamos em consideração que seu narrador-protagonista, Godofredo, só consegue compreender o discurso de natureza astronômica do irmão Og, taxado, aliás, por ele mesmo, de louco, após deixar a clínica (à qual o levou visando a tratamento) sendo qualificado como louco. Disso, temos que a sensibilidade de Godofredo aflora, então, graças à loucura. A seguir, 2 recortes desse conto que permitem vislumbrar o trabalho dessas questões por parte de nosso autor:

– Como são lindos pela manhã! A violência das cores, no primeiro momento, assusta-nos. Depois, as tonalidades se amaciam, as nossas pupilas absorvem os raios...
– Raios! Só o médico acabará com essa loucura!
(RUBIÃO, 2010, p. 125)

Para desfazer certas dúvidas, experimentei a reação do dr. Sacavém:
– Entenderá mais tarde quando tratarmos do seu caso.
– Do meu caso?! Então o senhor não percebe que somente um louco pode ver astros coloridos?!
[...]
Voltei ao lote. [...] Ao me levantar, prestes a findar a tarde, estendia-se na minha frente uma estrela vermelha. Pouco a pouco, ela se desdobrou em cores. Todas as cores.
(RUBIÃO, 2010, p. 128)

A morte da mulher amada constitui um tema comum nos contos de Poe, uma vez que é explorado não só em “Eleonora”, mas também em “Ligeia”, “A queda da casa Usher”, já sabemos, “O retrato oval” (que trata da trágica história de uma moça que morre após ter sido finalizado o retrato que dela fazia seu amante-pintor). Esses contos têm em comum o fator de que são mortes de jovens e belas figuras femininas, a receber amiúde tratamento poético. E, neste sentido, aproximam-se da obra poeana contos murilianos

como “A noiva da casa azul”, que consiste na busca do narrador pela mulher amada e, em sequência, na descoberta de sua morte: “Grito desesperado: Dalila, minha querida! O silêncio, um silêncio brutal responde ao meu apelo. Volto ao quarto dela: parece que Dalila está lá e não a vejo. O seu corpo miúdo, os olhos meigos, os cabelos dourados” (RUBIÃO, 2010, p. 168).

As fronteiras entre vida e morte também são abordadas em ambas as obras. Na de Poe, esse motivo aparece, por exemplo, em “O enterro prematuro”, ao longo das interrogações do próprio narrador: “Os limites que separam a vida da morte são, no mínimo, sombrios e vagos. Quem poderá afirmar onde termina uma e começa a outra?” (POE, 2018b, p. 68). O último excerto não falha em nos reportar para o conto muriliano “O pirotécnico Zacarias”, cujo narrador-protagonista faz questão de ressaltar, a partir da própria situação, a flutuação que desestabiliza os marcos da vida e da morte: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente” (RUBIÃO, 2010, p. 14). Ainda no conto “O enterro prematuro”, a catalepsia do protagonista dificulta o reconhecimento de sua verdadeira condição, isto é, se ainda vivo ou já morto, razão pela qual, como indica o título, acaba até sendo enterrado vivo. Em um de seus retornos, inclusive, diz: “Sinto que não estou despertando de um sono comum” (POE, 2018b, p. 83). O contexto desse conto poeano dialoga com o do muriliano “Mariazinha”. Suas cenas inicial e final são justamente as do enterro do protagonista, o qual parece, tal como o narrador do outro conto, estar de volta de um sono inusitado e do qual não temos certeza se vivo ou morto:

Levantei a cabeça e lancei os olhos esgazeados para a frente, para os lados. [...] consegui distinguir a fisionomia monótona do padre Delfim, que [...] tinha o olhar fixo na minha testa. Movi os lábios repetidas vezes, a implorar-lhe que se fosse, me deixasse em paz. Os movimentos se perderam no vácuo e não ouvi o meu apelo (RUBIÃO, 2010, p. 156).

Relacionado ao forte argumento poeano da morte, está o da vingança. Não à toa que a ela são dedicados vários dos contos do autor, como “Hop-Frog” e “O barril de amontillado”. No primeiro, o protagonista, um bobo da corte chamado Hop Frog, arma

sua vingança ao rei e sete membros de seu conselho de ministros por ser forçado por eles a ingerir álcool e ver ser jogado vinho no rosto de sua companheira Trippetta. A vingança consiste em fantasiar os homens de orangotangos para um baile a fantasia, acorrentá-los e atear, durante o evento, fogo neles:

E aí, fingindo examinar o rei mais de perto, encostou o archote ao vestuário de linho que o envolvia e que imediatamente se tornou num lençol de vivas chamas. Em menos de meio minuto todos os oito orangotangos ardiavam furiosamente, entre os gritos da multidão, que os contemplava de baixo, horrorizada e sem poder prestar-lhes o mais leve socorro. [...]

– Agora vejo distintamente – disse ele – que espécie de gente são estes mascarados. São eles um grande rei e seus sete conselheiros particulares. Um rei que não tem escrúpulos em espancar uma moça indefesa e seus sete conselheiros, que lhe encorajam as violências. Quanto a mim, sou simplesmente Hop-Frog, o truão... e esta é a minha última truanice (POE, 2017, p. 231-232).

No segundo, há também a figura de um bobo da corte (isto é, de um nobre, Fortunato, assim fantasiado para o carnaval), mas, aqui, ao contrário do conto acima, ele é a vítima (e não o arquiteto) da vingança. Não são especificados, no conto, eventos que levaram à vingança; somente sabemos de ofensas e insultos feitos por Fortunato a Montresor. Este, então, aproveita-se tanto da embriaguez quanto do entusiasmo de Fortunato com vinhos para conduzi-lo às supostas adegas de Luchesi, onde estaria um barril de uma safra rara de amontillado. A vingança de Montresor consiste em fazer Fortunato crer que se tratava de uma degustação particular no sopé, acorrentá-lo em uma cripta (ato ao qual, por ele estar muito bêbado, não consegue reagir) e sepultá-lo vivo. Fortunato se recupera rápido da ebriedade, mas não o suficiente para escapar da emboscada:

Uma explosão de berros fortes e agudos, provindos da garganta do vulto acorrentado, fez-me recuar com violência. [...] Respondi aos urros do homem. Servi-lhe de eco... ajudei-o a gritar... ultrapassei-o em volume e em força. Fui fazendo assim e por fim cessou o clamor (RUBIÃO, 2017, p. 221).

Como já bem apurou Iannace (2016), a composição de Rubião estabelece ligação com a de Poe por também trabalhar com a vingança mediante encarceramento. O conto “A armadilha” dá a conhecer a chegada de Alexandre Saldanha Ribeiro ao prédio no qual um homem grisalho o esperava e o cumprimento de uma antiga vingança, mas, como no conto de Poe, não deixa claro por que razões ela foi planejada. Alexandre, vendo-se apreendido naquele escritório, opta pela alternativa do suicídio, mas o homem já havia se precavido para tanto: “Correu para uma das janelas e tentou atirar-se através dela. Não a atravessou. Bateu com a cabeça numa fina malha metálica e caiu desmaiado no chão” (RUBIÃO, 2010, p. 138). Os contos poeano e muriliano também conciliam quanto à ausência da criadagem no local onde se dá a vingança, para eliminar a possibilidade de haver a quem os burlados pudessem recorrer. Isso e o objetivo da armadilha desse conto podem ser contemplados no trecho de fala final do homem: “– Não lhe acudirão. Ninguém mais vem a este prédio. Despedi os empregados, despejei os inquilinos. [...] Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos” (RUBIÃO, 2010, p. 138). Eis nuances de vingança desenvolvidas, então, em espaços verticalmente opostos – isto é, o subsolo de um castelo em Poe e o 10º pavimento de um edifício despovoado em Rubião –, ambas culminando na detenção do inimigo (possivelmente, até sua morte).

Tanto a observação quanto esta, aliada à perseguição de um desconhecido, também estão presentes nos contos desses 2 autores. A curiosidade invasiva no relativo àquele que se desconhece é um dos temas, disso estamos cientes, do conto muriliano “O homem do boné cinzento”. Representa-se na vigília (às últimas consequências) de Anatólio pelo par Artur e Roderico: “Artur passava o dia espreitando-o [...]” (RUBIÃO, 2010, p. 152); “Eu não tirava os olhos do homem. Sua magreza me fascinava” (RUBIÃO, 2010, p. 154). Não obstante, é também tema do conto poeano “O homem na multidão”, no qual o narrador retrata seu forte interesse por um indivíduo que se destaca entre os demais na multidão londrina e cuja descrição se assemelha à daquele do boné cinzento muriliano: “[...] deparei com um semblante (o de um velho decrepito, de uns sessenta e cinco anos de idade) [...] que de imediato se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiosincrasia de sua expressão.”; “Era de pequena estatura, muito esguio de

corpo e, aparentemente, muito débil.”⁷². Já a fixação seguida da perseguição do outro, por outro lado, está no conto “A Lua”, de Rubião. As caminhadas noturnas de Cris são acompanhadas pelo narrador que, aliás, desconhece sua fisionomia. Dele, o narrador apenas sabe a obstinação no e pelo caminho, de modo a atuar também no recolhimento e na distribuição de coisas aleatórias: “Acompanhava-o com dificuldade. [...] 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). Ocorre que esses mesmos tópicos – a saber, o muito ocupar-se e, por isso mesmo, perseguir alguém (não sem alguns embaraços [!]) – também constituem as chaves do supracitado conto poeano, como mostra o fragmento a seguir:

Veio-me então o imperioso desejo de manter o homem sob minhas vistas... de saber mais sobre ele. [...] Ao cabo de algumas pequenas dificuldades, consegui por fim divisá-lo, aproximar-me dele e segui-lo de perto, embora com cautela, de modo a não lhe atrair a atenção.

Ambos os contos – “A Lua” muriliano e “O homem na multidão” poeano – confluem quanto à escolta, pelos narradores, de estranhos, até onde estes fossem, além de que à ignorância deles no referente a esse fato mesmo⁷³. Os andantes perseguidos também ostentam várias semelhanças. Em primeiro, a permuta da certeza inicial pela vacilação durante a caminhada: de Poe, “Evidenciou-se [...] uma mudança no seu procedimento. Caminhava [...] mais lentamente e menos intencionalmente do que antes; com maior hesitação, dir-se-ia.” e, em Rubião, “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” (2010, p. 132). Em segundo, a regularidade dos caminhos que percorrem: em Poe, “Surpreendi-me ao ver que, tendo completado o circuito da praça, ele voltava e retomava o itinerário que mal acabara de completar.” e,

⁷² Nenhum dos excertos extraídos e, aqui, reproduzidos da composição de Poe “O homem na multidão” contará com indicação referencial (data e/ou página) porque [eles] decorrem de uma versão eletrônica disponibilizada no seguinte endereço: <https://bit.ly/3lwzs7f>. Acesso em 16/11/2019.

⁷³ Em Poe: “Como nunca voltou a cabeça para trás, não se deu conta de minha perseguição.” e “Em nenhum momento ele percebeu que eu o vigiava.”; em Rubião: “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” (2010, p. 132).

em Rubião, “Bem monótono era segui-lo sempre pelos mesmos caminhos” (2010, p. 132). Em terceiro, o suposto disparate dos seus empreendimentos: em Poe, “Atravessou e tornou a atravessar a rua repetidas vezes, sem propósito aparente [...]” e, em Rubião, “Sim, invariável era o trajeto seguido por Cris, não obstante a aparente falta de rumo com que caminhava.” (2010, p. 133). Em quarto, a sinuosidade dos trajetos tomados: em Poe, “grande variedade de ruas tortuosas” e, em Rubião, “Dali andava pequeno trecho, enveredando imediatamente por uma rua tortuosa e estreita” (2010, p. 133). Em quinto, o silêncio somado à expressão fixa: em Poe, “Entrou em loja após loja; não perguntava o preço de artigo algum nem dizia qualquer palavra, mas limitava-se a olhar todos os objetos com um olhar desolado, despido de qualquer expressão” e, em Rubião, “Nem ao menos cumprimentava um conhecido”, “Somente estacava ao deparar uma casa de armarinho, em cuja vitrina, forrada de papel crepom, se encontrava permanentemente exposta uma pobre boneca. Tinha os olhos azuis, um sorriso de massa” (2010, p. 132; 133). Em sexto, a passagem por locais artísticos: em Poe, “[...] chegou por fim diante de um dos teatros principais da cidade [...]”; em Rubião, “Apenas se demorou uma vez [...] defronte a um cinema, no qual meninos de outros tempos assistiam a filmes em série. Fez menção de comprar entrada, o que deveras me alarmou” (2010, p. 133). Enfim, toda essa contiguidade não faz senão por ressaltar quão forte e irrefutável é a presença de Poe – sobretudo, pelas vias da loucura, do horror e da morte – na obra muriliana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não apenas pela quantidade como pela qualidade dessas pontes, torna-se indiscutível que a contística de Poe (em especial, “O homem na multidão”) bastante interferiu na gênese da de Rubião, a qual, por sua vez, a incorporou de modo paródico – tendo por base o fato de que a paródia, segundo Genette (1982), consiste em captar, o mais literalmente possível, um texto conhecido, manejando tanto sua essência quanto suas palavras próprias, no intuito de conferir novas acepções aos seus antigos e inconfundíveis constituintes –, haja vista a prevalência do caráter da diferença.

Assim como os poeanos, os terrores murilianos parecem concentrar-se dentro dos próprios homens. Afinal, vários dos homens de Rubião estão em mundos banais, só

que lutando batalhas que, além de internas, se mostram deveras inquietantes, caso, por exemplo, do narrador de “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. Nas palavras de Murilo Rubião:

Os meus heróis são apenas *homens tristes*, que não conseguiram entender *as traições da amizade, não acharam sentido na fortuna* ou não tiveram, ao menos, *a companhia de um cão. Neles vive a solidão, a busca incessante da infância irrecuperável, o culto incompreendido do amor e uma silenciosa humildade frente ao mistério, que eles aceitam sem indagações, como se curvam diante dos irrecorríveis castigos a que estão sujeitos os escolhidos para serem mansos*. A atmosfera irreal ou sobrenatural, que muitos julgam cercar as suas ações, existe somente para os que vivem à margem da vida, amalhando cruzeiros, especulando com a falta de transportes, com a alta dos imóveis ou com as aberrações da inflação. Jamais sentiram o lirismo de colher seixos brancos, sem a mortal preocupação do colecionador. Homens sem esperança, incapazes de compreender, como o meu Pirotécnico, que, às vezes, é preciso morrer para se ter uma vida autêntica (SCHWARTZ, 1981a, p. 116, grifo nosso).

Especificamente falando, os argumentos de Poe em que nosso autor mais se inspirou são: misantropia, substituição de afetos, transformações (como desintegrações) físicas, incesto, aliança entre loucura e sensibilidade, morte da mulher amada, limites entre vida e morte, vingança e encarceramento do inimigo, observação e perseguição do desconhecido. Mas, mais do que isso, Edgar Allan Poe parece ter sido, para Murilo Rubião (e eis aqui, para nós, a maior contribuição que ele lhe deu em termos literários), um grande mestre na arte de investigar o que há nos recônditos da alma e da mente humanas.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

GENETTE, Gérard. Structuralisme et critique littéraire. In: _____. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

_____. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuils, 2002.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

IANNACE, Ricardo. *Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico*. São Paulo: Edusp, 2016.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª edição. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Contos de terror, de mistério e de morte [recurso eletrônico]*. Tradução de Oscar Mendes. 7ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *“O corvo” e outros contos*. Tradução de Marta Fagundes e Fátima Pinho. 1ª edição. São Paulo: Pandorga, 2018.

_____. *“O escaravelho de ouro” e outras histórias*. Tradução de Marta Fagundes e Fátima Pinho. 1ª edição. São Paulo: Pandorga, 2018.

_____. *“O gato preto” e outras histórias extraordinárias*. Tradução de Marta Fagundes e Fátima Pinho. 1ª edição. São Paulo: Pandorga, 2018.

_____. *O Corvo*. Organização, posfácios e tradução de ensaios por Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião – Obra completa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.