

Virgínia Carvalho de Assis Costa

“FEITO DE PÉTALAS DESPEDAÇADAS”: AS REPRESENTAÇÕES
DA SUBJETIVIDADE EM CONTOS DE MURILO RUBIÃO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes

Belo Horizonte
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
2010

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

C837f Costa, Virginia Carvalho de Assis
Feito de pétalas despedaçadas: as representações da subjetividade em contos de Murilo Rubião / Virginia Carvalho de Assis Costa. Belo Horizonte, 2010
98f. : il.

Orientador: Márcia Marques de Moraes
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras
Bibliografia.

1. Rubião, Murilo, 1916-1991. 2. Literatura fantástica. 3. Surrealismo (Literatura). 4. Psicanálise e literatura. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-34

Para João, Circéa, Clarisse e Sérgio,
minha família.

AGRADECIMENTOS

À Márcia, por muito além da orientação.

Aos meus pais, João e Circéa, por terem me cercado de amor e de livros. À Clarisse, pela vida sempre compartilhada e pela valiosa contribuição intelectual. Ao Sérgio, companheiro de literatura e da vida, cujo encontro apontou-me novos rumos. Aos quatro, pelo apoio e pela paciência sem limites.

Aos professores do Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC-MG, em especial, ao Professor Audemaro Taranto Goulart, referência fundamental a este estudo e à Professora Melânia Souza Aguiar, que ao ensinar sobre o surrealismo, acabou me ensinando sobre os contos de Murilo Rubião.

À Professora Eneida Maria de Souza, pela valiosa interlocução.

Ao Professor Hugo Mari, pela disponibilidade com que sempre me recebeu e acolheu aos meus pedidos.

Aos Professores Glória Gomide e Márcio Serelle, que em meio ao factual jornalístico, abriram espaço para a multiplicidade literária.

À Juliana, Gabriela e Leocádia, por “terem feito o tempo durar”.

À Patrulheira Sílvia, por ter potencializado as risadas e amenizado as angústias desse percurso.

Ao Léo, pelas influências literárias.

Ao Bruno Matheus e à Mariana Pimenta, companheiros de jornalismo em busca da embriaguez da poesia.

À vovó Luta, por transmitir o amor e a admiração pelo magistério.

Ao querido e saudoso Francesco, pela amizade intensa e generosa.

A todos os encontros, que, de alguma forma, contribuíram para a construção deste estudo.

À Capes, pela bolsa concedida.

"Entre o yin e o yang, quantos eões? Tudo é escritura, ou seja, fábula. Mas para que nos serve a verdade que tranqüiliza o proprietário? A nossa verdade possível tem de ser invenção, ou seja, escritura, literatura, pintura, agricultura, pscicultura, todas as turas deste mundo. Os valores, tura, a santidade, uma tura, a sociedade, uma tura, o amor, pura tura, a beleza, tura das turas."

Julio Cortázar

"Eis aqui alguns resíduos de minha última investida. Eu só consigo compor os detalhes no processo de escrever. Esse processo segue completamente os ditames do inconsciente, segundo o bem conhecido princípio de Itzig, o cavaleiro de domingo: 'Itzig, aonde você vai?' 'E eu sei? Pergunte ao cavalo.' Eu nunca comecei um único parágrafo sabendo de antemão onde terminaria."

Sigmund Freud

RESUMO

Esta dissertação examina as representações e marcas da subjetividade na contística de Murilo Rubião. Investiga, do ponto de vista da fortuna crítica e de uma visada psicanalítica, elementos recorrentes à obra, sobretudo a repetição, que configura o processo criativo do autor, legando evidentes rastros aos textos, além da conciliação dos paradoxos, que abre espaço a uma manifestação múltipla da realidade. O estudo examina, ainda, analiticamente, os contos *Os Três nomes de Godofredo*, *A casa do girassol vermelho*, *A flor de vidro* e *O bloqueio*, em uma abordagem que se vale das confluências entre literatura e psicanálise. O objetivo dessa dissertação é investigar aspectos linguísticos e estilísticos dos contos, percorrendo os mecanismos através dos quais o desejo se configura na linguagem, a fim de perscrutar pistas de uma subjetividade vedada, à primeira vista, ao narrador e ao leitor. Tais pistas, à luz da psicanálise, podem oferecer novos caminhos de leitura para o texto muriliano, numa direção de trabalho que sonda, ao mesmo tempo, uma gênese da escrita de Rubião.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião. Literatura fantástica. Surrealismo. Psicanálise.

ABSTRACT

This study focuses in the representations and tracks of subjectivity in Murilo Rubião's tales. It investigates, in terms of the critical fortune and a psychoanalytic approach, the recurrent elements of the work, especially the repetition, which establishes the creative process of the author and let evident traces in the texts, beyond the reconciliation of the paradoxes, which represents the multiple realities. The study also examines the tales "Os três nomes de Godofredo", "A casa do girasol vermelho", "A flor de vidro" e "O bloqueio" in an approach that makes use of the intersection of literature and psychoanalysis. This study aims to investigate linguistic and stylistic aspects of the Murilo Rubiões's work, highlighting the mechanisms through the desire appears in the language in due to uncover a hidden subjectivity, at first sight, to the narrator and to the reader. Such clues in the light of psychoanalysis may offer new possibilities of reading to the texts in a direction that fathoms at the same time, a genesis of Rubião's process of writing.

KEYWORDS: Murilo Rubião. Fantastic literature. Surrealism. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

Introdução.....	p.11
1. Um olhar sobre o universo muriliano.....	p.14
1.1. A concepção moderna do fantástico.....	p.16
1.2. As cores surrealistas.....	p. 21
1.3. Um abordagem do sujeito e dos seus conflitos.....	p.32
2. O movimento definitivo.....	p.37
2.1. Os fantasmas fantásticos de Murilo Rubião.....	p. 44
2.2. Feito de pétalas rasgadas.....	p. 51
3. “Fragmentos de uma plenitude impossível”.....	p. 57
3.1. <i>Os três nomes de Godofredo</i>	p. 58
3.1.1. João de Deus, marido de Geralda.....	p.61
3.1.2. “Chamo-me Godofredo”.....	p. 67
3.1.3. A busca pelo próprio nome.....	p. 68
3.2. <i>A casa do girassol vermelho</i>	p. 70
3.2.1 Entre o açude e o relvado.....	p. 73
3.3 <i>A flor de vidro</i>	p.78
3.4. <i>O bloqueio</i>	p. 82
3.5 Unindo pétalas e escombros.....	p.86
Considerações finais.....	p. 88
Referências bibliográficas.....	p. 89
Anexos.....	p. 97

INTRODUÇÃO

O meu primeiro contato com a obra de Murilo Rubião se deu ainda na adolescência. Naquela época, a angústia que acompanha a leitura dos textos se sobrepôs ao prazer estético, que seria descoberto anos depois. Já na graduação, em uma pesquisa sobre contos brasileiros, na biblioteca da universidade, os textos de Rubião, que não faziam parte da busca, vieram ao meu encontro, graças ao primeiro “acaso objetivo”, que originaria essa dissertação. Dessa vez, contudo, o fascínio se conjugaria à sensação de emparedamento, sofrida anos antes. Intrigada pela ambivalência de sentidos ofertada pelos textos, cogitei transformá-los em objeto de estudo. A definição por tal caminho veio através de outros encontros, um deles, ocorrido na mesma biblioteca, com escritos sobre o diálogo entre literatura e psicanálise de autoria de Moraes, que viria a se tornar orientadora dessa dissertação.

Apenas trinta e três contos totalmente originais de Murilo Rubião foram publicados. No entanto, o autor reelaborou-os e republicou-os incansavelmente até que se multiplicassem em oitenta e nove. Onipresentes epígrafes inauguram cada um deles. Todos revelam procedimentos formais e temas característicos ao modo fantástico, tornando o contista o primeiro na literatura brasileira a usar o gênero de forma sistemática. Todavia, os fenômenos fantásticos convivem harmoniosamente com elementos cotidianos. Tais fatos são mais do que suficientes para suscitar interesse pela obra de Rubião. Soma-se a eles, a impossibilidade de uma saída definitiva para os textos; impossibilidade esta que alcança as personagens murilianas, emparedadas em seu penoso existir.

A multiplicidade de sentidos ofertados pela ficção muriliana permite diversos caminhos de leitura. Dentre essas possibilidades, uma abordagem em confluência com a psicanálise parece-nos particularmente profícua, já que os textos trazem consigo os conflitos de um sujeito dividido entre a promessa de plenitude e a contenção da lei. Na fortuna crítica do escritor mineiro, há inúmeras indicações para uma leitura de viés psicanalítico. Contudo, não há nenhuma dissertação ou tese que opte explicitamente por esse caminho. Desse modo, a opção por tal perspectiva tem por objetivo investigar aspectos linguísticos e estilísticos, percorrendo os mecanismos através dos quais os fantasmas se configuram na linguagem, a fim de perscrutar pistas de uma subjetividade vedada, à primeira vista, ao narrador e ao leitor. Tais pistas, à luz da psicanálise, podem oferecer novos caminhos de leitura para o texto muriliano, numa direção de trabalho que sonda, ao mesmo tempo, uma gênese da escrita de Rubião.

Este estudo foi dividido em duas partes. A primeira delas, panorâmica, é constituída de dois capítulos. O primeiro visa a situar a obra muriliana dentro do modo fantástico, evidenciando, ainda, a presença de elementos marcadamente surrealistas nas narrativas. O segundo capítulo trata da repetição, que configura o processo de escrita do autor, legando evidentes marcas ao texto. Nesse primeiro momento, considerando-se a visada panorâmica, o *corpus* da pesquisa inclui os trinta e três contos de Rubião, embora apenas alguns deles sejam mencionados ao longo do estudo. A segunda parte, analítica, é composta pelo terceiro capítulo, inteiramente dedicado ao exame dos contos *Os três nomes de Godofredo*, *A casa do girassol vermelho*, *A flor de vidro* e *O bloqueio*, com o apoio da teoria psicanalítica. A escolha dos textos analisados partiu do mapeamento daqueles em que a crítica já havia apontado a presença de categorias psicanalíticas. Posteriormente, selecionamos aqueles que melhor ilustravam os elementos privilegiados ao longo dos capítulos anteriores.

Considerando a dificuldade apresentada pelos primeiros críticos¹ da obra, em situá-la dentro de uma tendência artística, pareceu-nos fundamental pesquisar sistemas literários que apoiassem a compreensão dos contos. Dedicamos, então, o capítulo introdutório a essa investigação. Dada a presença marcante do fantástico nas narrativas e a quase unanimidade da crítica contemporânea em inclui-las em tal gênero, partimos da sua caracterização. Essa etapa da pesquisa foi norteadada, principalmente, pelos estudos “Introdução à teoria fantástica”, de Tzevan Todorov (1975); “O fantástico” de Remo Ceserani (2006) e “Animadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, de Jean-Paul Sarte (2005). Pudemos notar que os contos murilianos distanciam-se das primeiras narrativas fantásticas, caracterizadas por Todorov (1975), apresentando mais afinidades com a concepção moderna do fantástico, conceituada por Sartre (2005) como um “retorno ao humano”. Observamos, contudo, que os contos de Rubião apresentam feições únicas, extrapolando o modelo teórico. A relação entre real e fantástico, presente no *corpus* estudado, diverge daquela encontrada no fantástico, aproximando-se do surrealismo. Enquanto no segundo, realidade e fantasia convivem harmoniosamente, no primeiro, um dos dois acaba se sobrepondo ao outro.

Essa convivência dos paradoxos, cara ao movimento francês, é marcante nas narrativas murilianas, manifestando-se, inclusive, na coexistência entre a sobriedade da linguagem e o absurdo dos fatos narrados. Ao abrir espaço para uma dupla presença, os

¹ O primeiro passo para a realização desse estudo foi uma ampla revisão da fortuna crítica do autor. Todavia, optamos por não reproduzi-la detalhadamente, já que existem estudos que o fazem com precisão, tais como “Recepção crítica da obra de Murilo Rubião”, de Val (2001), “Murilo Rubião: Escrita e Reescrita” de Nunes (1996), e “A transgressão do fantástico em Murilo Rubião” de Furuzato (2002).

contos de Rubião, bem como as manifestações surrealistas, revelam um esforço de linguagem em direção à representação das múltiplas realidades.

Constatamos que a contextualização da obra muriliana dentro da concepção moderna do fantástico e as suas afinidades com o surrealismo contribuem para torná-la um espaço propício à sondagem da subjetividade, já que ambas as correntes visam à representação dos conflitos do sujeito frente a uma realidade multifacetada. Considerando que as vicissitudes desse mesmo sujeito constituem um ponto fulcral às investigações da psicanálise, tentamos evidenciar aspectos textuais e efeitos de leitura que parecem solicitar uma abordagem de vezo psicanalítico, apontando indicações da crítica que corroborassem tal hipótese. Seleccionamos, então, como foco principal das nossas investigações, a repetição, que domina a relação do autor com a escrita e manifesta-se nas narrativas, mimetizando o movimento circular que domina o sujeito submetido à linguagem, numa trajetória sem ponto de chegada.

No segundo capítulo, partindo do pressuposto de que a repetição desempenha um papel fundamental na construção da narrativa muriliana, apresentamos as suas diversas variantes, que vão desde a gênese do texto até o movimento circular da narrativa, passando pelas multiplicações, metamorfoses e recorrências temáticas. Assinalamos, então, a relação entre o movimento incessante da escrita em busca de significação e a configuração dos contos. Posteriormente, buscamos conceituar a repetição sob a óptica psicanalítica, evidenciando os modos pelos quais ela propicia um desvelamento dos fantasmas que habitam o texto literário, instaurando a inquietante estranheza que acompanha o percurso pelos contos. Tentamos, então, evidenciar aquela que acreditamos ser a pedra de toque da alquimia muriliana. Conforme será explicitado, a repetição aliada à manutenção dos paradoxos, provoca uma sensação de estranhamento no leitor, que atua como um corte no discurso, abrindo espaço para o inédito em narrativas que são, paradoxalmente, feitas do mesmo.

Examinados os elementos literários e as categorias psicanalíticas que orientariam a leitura individual dos contos referidos anteriormente, chegamos ao terceiro e último capítulo. Cada um dos textos escolhidos explicitou, com maior evidência, um dos aspectos discutidos ao longo do estudo, considerados fundamentais na construção da ficção muriliana. Todavia, embora o percurso de cada narrativa tenha manifestado as suas particularidades, todas elas apresentaram elementos comuns, sobretudo, a repetição e a convivência dos contrários, evidenciando a forte unidade que caracteriza a obra muriliana.

CAPÍTULO UM

UM OLHAR SOBRE O UNIVERSO MURILIANO

“Traçou um círculo à superfície das águas,
Onde a luz confina com as trevas.”
Jó, XXVI, XVII

O primeiro livro de Murilo Rubião, “O Ex-Mágico”, publicado em 1947, desconcertou a crítica, que não conseguia encontrar um rótulo que lhe coubesse. Anos antes, a busca de uma definição para a ficção muriliana já se havia iniciado. Em carta de 27 de dezembro de 1943, na qual Mário de Andrade examina três contos que lhe haviam sido enviados pelo contista mineiro, o poeta propõe: “Vamos pra todos os efeitos, nesta carta, chamar de fantasia, **o que você mesmo numa das suas cartas ficou sem saber como chamar, si ‘surrealismo’, si ‘simbolismo’**, a que se poderia acrescentar ‘liberdade subconsciente’, ‘alegorismo’ etc.”. (ANDRADE, 1943/1995, p.55, grifo nosso). A partir das afirmações de Andrade, podemos notar que o próprio Rubião havia ficado em dúvida sobre como nomear seus textos.

A dificuldade de se encontrar um grupo ao qual pertencessem os contos murilianos reflete a sua originalidade dentro de uma tradição literária marcadamente realista. Conforme assinala Candido (1987), “[...] Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predominância do realismo social, propondo um caminho que poucos assimilaram e só mais tarde outros seguiram.” (CANDIDO, 1987, p. 208).

À falta de antecedentes, soma-se o fato de a ficção muriliana apresentar elementos pertencentes a diferentes correntes literárias, conferindo-lhe uma feição peculiar mesmo no âmbito internacional. Por essa razão, enfeixá-la em um único modelo torna-se tarefa árdua. Como relata Sandra Regina Nunes (2002), em seu ensaio “A inquietante estranheza da obra muriliana”, Moacir de Andrade, no “Estado de Minas” de três de dezembro de 1947, diante da dificuldade de enquadrar os textos em um gênero pré-existente, constata que a única coisa que se poderia afirmar com precisão é que eram “contos de Murilo Rubião”. (ANDRADE *apud* NUNES, 2002).

O estilo singular do livro de estréia de Rubião, que permanecerá em todas as publicações seguintes do autor, foi maciçamente reconhecido pela crítica da época. Em 1948,

Álvaro Lins publica “Os Novos”, um dos primeiros ensaios mais detidos sobre a obra muriliana. “Trata-se de uma obra de estréia, mas na qual o autor, segundo fui informado, trabalhou durante vários anos, fazendo e refazendo os contos, que têm não só unidade, mas um caráter pessoal e inconfundível.” (LINS, 1948). Como podemos ver, o crítico revela, também, a obsessão por reescrever diversas vezes o mesmo texto, obsessão que acompanharia Rubião em todo o seu percurso literário, além de apontar a presença de uma unidade entre os contos.

Ao longo do tempo, com a publicação de outros livros, a obra do contista mineiro foi ganhando novos leitores e críticos, além de diferentes rótulos, tais como: surrealismo, simbolismo, realismo mágico, existencialismo, fantástico, estranho, maravilhoso, dentre outros. Em 1974², são lançados dois novos livros de Rubião, “O pirotécnico Zacarias”, apenas com republicações³, e “O convidado”, trazendo nove textos inéditos. O primeiro deles traz como prefácio, “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”, de Davi Arrigucci Jr. e o segundo, “Do fantástico como máscara”, de Jorge Schwartz. Ambos os ensaios consideram a obra muriliana como pertencente ao gênero fantástico.

Desde então, a maior parte dos estudos especializados relaciona a obra do contista mineiro a essa modalidade, reconhecendo o seu papel de inaugurador do fantástico na literatura brasileira. Entre os trabalhos que reafirmam tal pressuposto estão os livros “Murilo Rubião: a poética do uroboro”, do próprio Schwartz (1981); “O conto fantástico de Murilo Rubião”, de Audemaro Taranto Goulart (1995) e a dissertação “A ironia fantástica; um estudo sobre o absurdo, literatura e Murilo Rubião”, de Márcio Serelle (1997), além de diversos ensaios, tais como “As visões do invisível”, de Vera Lúcia Andrade e Wander Melo Miranda (1986) e “Minas, Assombros e Anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)”, de Arrigucci Jr. (1987).

Parece-nos que o gênero fantástico é, de fato, aquele cujos elementos apresentam-se de forma mais marcante nos contos de Rubião, permitindo a inclusão desses em tal modalidade literária. Todavia, é importante lembrar que o fantástico muriliano apresenta características próprias que extrapolam o modelo teórico. Rui Mourão (1975) inaugura um estudo sobre “O pirotécnico Zacarias”, traçando um panorama dos contos produzidos em Minas Gerais na época e aponta aqueles textos em que várias tendências estéticas se misturam, dificultando a

² Em 1974, inicia-se uma fase de maior divulgação dos contos murilianos. Além da publicação de dois livros do autor, “O Pirotécnico Zacarias” é incluído nas listas dos vestibulares da UFMG e da PUC- Minas.

³ Como apontado anteriormente, Rubião reelaborava seus contos e republicava-os modificados. No próximo capítulo, trataremos mais detidamente dessa questão.

sua definição. Apesar de não mencionar a inclusão da obra muriliana no gênero fantástico, o crítico oferece um argumento pertinente aos que optam por esse caminho:

É certo que em muitos casos esses caminhos [artísticos] se cruzam, geram obras complexas porque abertas para mais de uma perspectiva, tornando difícil o trabalho do analista que as deseja caracterizar, mas de qualquer forma, para uma demonstração de objetivo didático, sempre será possível isolar autores ou obras que se singularizam pela fidelidade maior a uma daquelas linhas de força. (MOURÃO, 1975).

1.1. A concepção moderna do fantástico

De acordo com o crítico italiano, Remo Ceserani (2006), há duas tendências contrapostas para a identificação do fantástico como uma modalidade literária específica. Uma delas inclui apenas alguns textos e escritores do século XIX, como é o caso da classificação de Todorov (1975), pioneiro nas definições sistemáticas sobre o fantástico. A outra amplia seu campo de ação, sem delimitações históricas, abrangendo diferentes modos, formas e gêneros. As duas tendências apresentam problemas, pois se a primeira exclui obras importantes, a segunda acaba abrangendo produções muito diferentes em um só caldeirão.

Ante a ausência de um critério de delimitação satisfatório, Ceserani (2006) tenta conciliar aspectos de cada uma das tendências, pensando o fantástico como um modo literário, que, embora tenha nascido em determinado período e conformado gêneros específicos, continuou a ser utilizado, em maior ou menor grau, em obras pertencentes a outros gêneros. O crítico faz uma distinção entre o que ele chama de modo fantástico, conjunto de elementos textuais que podem ser utilizados em diferentes produções, e o fantástico propriamente dito, que, nascido no século XIX, produz um efeito de leitura singular.

Elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventureso, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre tantos outros. Porém, há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor. (CESERANI, 2006, p.12).

Visando a caracterizar os elementos que foram apresentados pelos primeiros textos fantásticos e passaram a ser utilizados em narrativas diversas, o crítico enumera os

procedimentos narrativos e sistemas temáticos mais amplamente difundidos. Muitos deles podem ser encontrados na obra muriliana, embora, como já afirmamos, apresentem feições próprias.

Conforme assinalado por grande parte da crítica, Murilo Rubião foi o primeiro escritor brasileiro a usar elementos comuns ao modo fantástico de maneira sistemática, conduzindo o leitor a uma inquietante estranheza. Antes dele, alguns procedimentos já haviam sido explorados na literatura brasileira, mas, em todos os casos, de maneira dispersa. A partir da distinção feita por Ceserani (2006), podemos considerar que, apesar de a modalidade literária já ter sido explorada em narrativas nacionais, Rubião foi o precursor do fantástico propriamente dito no Brasil.

Ao observar a originalidade do contista mineiro, Arrigucci Jr. (1974) aponta a rara aparição do insólito em textos de Machado de Assis, Aluizio de Azevedo, Afonso Arinos e Monteiro Lobato, mas afirma que nenhuma das narrativas citadas pode ser inserida na concepção moderna do fantástico. O crítico acaba constatando a falta de uma tradição literária nacional para os contos murilianos: “[...] na verdade, se está diante de uma quase completa ausência de antecedentes brasileiros para o caso da ficção de Murilo, o que lhe dá a posição de precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real.” (ARRIGUCCI JR., 1974, p. 7).

A concepção moderna do fantástico, da qual fala Arrigucci Jr. (1974) diverge dos modelos do século XIX, que respondem aos requisitos propostos por Todorov (1975), em “Introdução à Literatura Fantástica”. De acordo com o crítico búlgaro, a instauração do fantástico dependeria de três condições, duas fundamentais e uma desejável. A principal delas é a atitude hesitante do leitor. O texto traria um fato insólito e enigmático que poderia ser decifrado através de dois caminhos: o natural e o sobrenatural. Contudo, a decisão entre uma possibilidade ou outra deixaria o leitor num impasse, já que ambas se mostrariam coerentes com o enredo. O efeito fantástico consistiria, justamente, nessa hesitação. A segunda condição, não necessária, concerne à identificação do leitor com uma personagem, de quem ele refletiria a indecisão. O terceiro requisito é a rejeição de uma leitura alegórica, já que esta poderia comprometer a condição principal.

Para Todorov (1975), o fantástico duraria apenas parte da obra, que acabaria por pender para uma explicação. Contudo, de forma ideal, o equilíbrio estável entre os caminhos natural e sobrenatural duraria até o fim.

Nas narrativas modernas do fantástico, entre as quais podemos incluir a ficção muriliana, não haveria enigma a ser decifrado. O leitor não hesita, ele aceita o mundo fantástico como se fosse o seu.

A insuficiência da definição de Todorov (1975) para a literatura fantástica do século XX chegou a ser questionada pelo próprio Rubião, em entrevista concedida à Elizabeth Lowe. Na crítica do escritor, é possível entrever a indicação sucinta do que poderíamos chamar de sua “filosofia da composição”⁴.

Acho que a definição estruturalista de Todorov do fantástico é muito precária. [...] Hoje nós não temos a mesma relutância em aceitar o fantástico que teve o leitor do século passado. Aquele sempre pensava que havia no fundo um certo realismo, que o fantástico não era uma irrealidade completa. **No fantástico moderno há uma necessidade do escritor impor a sua irrealidade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção.** Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores. [...] (RUBIÃO *apud* LOWE, 1979, grifo nosso).

Na última parte do seu estudo, Todorov (1975) aponta os novos caminhos trilhados pelo fantástico no século XX, evidenciando algumas das suas diferenças em relação ao modelo tradicional. O crítico contrapõe os dois modelos valendo-se de algumas ideias expostas por Sartre (2005), em “Animadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”. No trabalho citado, o existencialista francês define o que ele chama de “fantástico contemporâneo” como um “retorno ao humano”. Nessa nova corrente literária, os elementos fantásticos não seriam mais da ordem do maravilhoso, mas refletiriam o próprio homem e a sua inescapável condição de desamparo.

Enquanto se acreditou possível escapar à condição humana pela ascese, pela mística, pelas disciplinas metafísicas ou pelo exercício da poesia, o gênero fantástico foi solicitado a exercer um ofício bem definido. [...] Só que para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana. (SARTRE, 2005, p. 137/138).

Analisando os contos do livro “O convidado”, Benedito Nunes (1975) conclui, fazendo coro com Sartre: “ Neles, o fantástico não é a imaginária duplicação do real ou a projeção de outra incomum realidade. Pois se aí o estranho se limita ao que é humano é porque nada há de humano que não seja completamente estranho.” (NUNES, 1975).

⁴ Remetemos à “Filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, texto crítico em que o autor norte-americano, esmiúça o seu próprio trabalho criativo.

A atmosfera apontada pelo crítico está intimamente relacionada às ideias de Rubião, também em consonância com a concepção sartreana. No “Tribuna de Minas” de 03 de junho de 1988, o autor declara:

Às vezes, a vida dá a impressão de ser absolutamente irreal e, mesmo, que a normalidade está é nestes textos da chamada literatura fantástica. A literatura fantástica é muito mais normal do que a vida. Esta irrealidade da vida é um dado muito concreto. De vez em quando, a gente fica espantado com as coisas do cotidiano. Acontecem coisas estranhíssimas. Basta abrir um jornal e conferir. (RUBIÃO *apud* SEBASTIÃO, 1988).

Em “Animadab”, depois de relacionar as semelhanças entre o primeiro romance de Blanchot, “Thomas, o obscuro” e a obra de Kafka, Sartre (2005) explicita o objetivo de seu artigo:

Não sei de onde vem essa conjunção. Ela interessa-me tão somente porque permite aventar o ‘derradeiro estágio’ da literatura fantástica. Pois o gênero fantástico, como os outros gêneros literários, tem uma essência e uma história, esta sendo apenas um desenvolvimento daquela. (SARTRE, 2005, p.136).

A essência do gênero estaria localizada na literatura fantástica do século XIX; esta sim, condizente com a teoria da hesitação de Todorov (1975), limitada temporalmente. Como apontamos anteriormente, o próprio crítico búlgaro evidencia a distância entre o fantástico tradicional e os modelos do século XX. A ficção muriliana apresenta mais afinidades, inclusive temporais, com o que Sartre (2005) chama de “desenvolvimento” dessas primeiras narrativas. Daí a insatisfação de Rubião com a definição do estruturalista búlgaro.

Todavia, se as narrativas posteriores desenvolvem-se a partir das obras tradicionais, é evidente que elementos expostos na definição de Todorov sejam mantidos na concepção moderna. Das três condições⁵ para a instauração do fantástico, elaboradas pelo crítico, aquela considerada principal, referente à hesitação do leitor, perde a sua validade. Todavia, o segundo requisito, que era visto apenas como desejável, concernente à identificação do leitor com uma personagem, torna-se fundamental no fantástico moderno, como aponta o autor de “O ser e o nada”:

Mas é preciso fechar o círculo: ninguém pode penetrar no universo dos sonhos se não está dormindo; da mesma forma, ninguém pode entrar no fantástico se não se torna fantástico. Ora, sabe-se que o leitor começa sua leitura identificando-se com o herói do romance. É este então que, ao nos emprestar seu ponto de vista, constitui a única via de acesso ao fantástico. (SARTRE, 2005, 143).

⁵ Mais adiante, falaremos da terceira condição elencada por Todorov: a contraposição às leituras alegóricas.

Embora o processo de espelhamento permaneça o mesmo, o leitor já não reflete a hesitação e sim, a falta de espanto frente ao insólito, que passa a ser considerado inerente à trajetória humana. A partir do desassombro expresso por uma personagem, o leitor adentra o universo fantástico, que lhe é estranhamente familiar, por ser demasiado humano.

Na narrativa muriliana, esse elemento é dotado de características próprias. Embora não haja identificação com uma personagem, o narrador, na maioria das vezes, autodiegético, atua como um condutor das sensações manifestas pelo fantástico. Encontramos nos contos de Rubião, a presença desse mediador para o mundo ficcional, que revela as mais estranhas experiências, sem nenhuma perplexidade. Através dessa naturalidade, ele acaba por arrebanhar o leitor para dentro do seu mundo, como observa Arrigucci Jr. (1987): “Não se espantando, ele nos encaminha para a familiaridade com o insólito, fazendo do mundo de fora uma extensão do de dentro e sugerindo uma continuidade efetiva entre o fantástico e o real” (ARRIGUCCI JR., 1987, p.146).

Ainda de acordo com Sartre (2005), Kafka figuraria como precursor desse novo fantástico. Não por acaso, o parentesco entre os contos de Rubião e a obra do autor tcheco é um dos aspectos mais explorados pela crítica muriliana. Em carta de 16 de junho de 1943, primeira em que opina sobre os originais enviados pelo colega mineiro, Mário de Andrade aponta: “O mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, é preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como si fosse real, sem nenhuma reação mais.” (ANDRADE, 1943/1995, p.32). Essa imposição da irrealidade corresponde a um efeito desejado pelo autor, conforme relatado por Rubião na entrevista citada.

Lins (1948), no já referido ensaio, também salienta a proximidade entre os dois autores, no que concerne à construção lógica do absurdo. O crítico informa ainda que Rubião afirmava só ter tido acesso aos textos de Kafka bem depois de ter escrito os seus primeiros contos e conclui: “Pouco importa: não estamos definindo uma influência, mas sugerindo apenas uma aproximação no que diz respeito a uma determinada concepção do mundo, geradora por sua vez de uma concepção artística, que lhe é correspondente.” (LINS, 1948). Uma possível explicação para os pontos convergentes entre as duas obras foi dada por Murilo, que acreditava ter tido influências literárias semelhantes às de Kafka:

Verifiquei, ainda, que a identidade talvez se devesse às mesmas leituras. Kafka tem influência da mitologia grega; é possível que ele tenha influência da Bíblia, do Velho Testamento, que os judeus lêem muito; que conhecesse os autores do fantástico alemão e francês. Sabe-se, ainda, do seu conhecimento das obras de Edgard Alan Poe, que teve muita influência sobre a minha literatura. (RUBIÃO *apud* SEBASTIÃO, 1988).

José Augusto Carvalho (1967) é outro estudioso que indica o mesmo parentesco, apontando também vínculos entre a ficção de Rubião e as obras de Bradbury e Poe, este último, como acabamos de ver, uma influência confessa do autor mineiro. Entretanto, a partir da comparação, o crítico apresenta características próprias aos contos murilianos, ressaltando, desse modo, a sua singularidade:

O mundo onírico, poético e colorido de Rubião distancia-se da morbidez de Kafka, da patologia de Poe e da secura de Bradbury. No entanto, esses três mestres do absurdo estão presentes da obra de Rubião. [...] Mas Murilo Rubião não imita. Seu mundo não é um absurdo simples. É o mistério que se faz poesia, o sonho que se faz lirismo, o colorido que se faz surrealismo. As flores e as cores em Rubião constituem-se quase que em personagens como, no conto “O Girassol Vermelho”, a flor que surge estranhamente de um ventre feminino, ou a policromia da visão do louco (seria louco?) do conto Bruma, ambos com um final misterioso, estranho, absurdamente surrealista. (CARVALHO, 1967).

As colocações de Carvalho (1967) apontam outra presença definitiva na concepção do universo muriliano: os elementos surrealistas. É importante ressaltar que diálogo entre o surrealismo e a prosa muriliana, aqui sugerido, evidencia-se através de aspectos estritamente literários. Tais evidências dispensam a confirmação de uma influência direta do movimento. Além disso, o fato de os contos de Rubião apresentarem afinidade com a estética surrealista não compromete a sua vertente fantástica, apenas ressalta a singularidade de alguns aspectos textuais, que extrapolam uma única definição.

1. 2. As cores surrealistas

Os ecos do movimento francês são frequentemente notados em análises sobre os contos de Rubião. Em ensaio publicado no Estado de São Paulo, de 03 de dezembro de 1947, Milliet (1947) contrasta alguns textos murilianos que considera acessíveis ao leitor com outros mais herméticos, que “se desenvolvem numa atmosfera de surrealismo quase impenetrável.” (MILLIET, 1947). Ao examinar a sedução provocada pela “gratuidade literária” das narrativas, o crítico apresenta características do movimento francês: “São pequenos poemas em prosa às vezes, devaneios sem ligação aparente, imagens soltas cuja fluidez é quebrada de quando em quando por violentos absurdos [...]” Tanto o hibridismo de

gêneros manifestado na mistura entre prosa e poesia, quanto a presença de imagens desconexas são aspectos caros ao surrealismo.

Sérgio Sant'Anna também associa a atmosfera onírica presente nos textos de Murilo ao movimento francês, através de uma comparação com o cinema surrealista: “Seus contos são como sonhos bem guardados, ou criados, e eu apontaria os filmes de Buñuel como seus parentes próximos, só que com mais humor.” (SANT'ANNA, 2001, p.22). O escritor questiona ainda se a decisão de Rubião em aceitar o cargo que ocupou durante quatro anos na Embaixada do Brasil na Espanha, não teria sido influenciada pela forte presença do movimento no país. Vale lembrar, ainda, que a denominação “surrealismo” foi uma das opções cogitadas pelo autor para caracterizar seus contos, conforme relatado por Mário de Andrade na referida carta de 27 de dezembro de 1943.

A estética fantástica surgiu na literatura europeia do século XIX, como resposta às profundas mudanças na sociedade e ao consequente desmoronamento dos paradigmas que a sustentavam. A fé que amparava a humanidade, havia sido contraposta pela razão; a natureza, dessacralizada pela técnica; e o indivíduo, que tinha sua identidade pré-estabelecida, passou a exercer diferentes papéis sociais. Desse modo, parece coerente que o homem da época vivesse um período de hesitação entre o que acreditava tradicionalmente e aquilo que passa a ser estabelecido como verdade. A literatura fantástica de então, seria um reflexo das contradições contextuais.

Em meados do século XX, período em que Rubião escreve a sua obra, a configuração social e os questionamentos do sujeito já não eram os mesmos. As crenças tradicionais que dividiam o homem do século anterior tinham ruído de vez, a partir de críticas como, por exemplo, as de Nietzsche ao cristianismo, uma vez que os valores religiosos estariam, agora, creditados a uma vontade de poder do próprio homem. As bases econômicas e morais da Modernidade, que começavam a ser inseridas na sociedade, quando das primeiras manifestações da literatura fantástica, não eram mais consideradas tão irrestritas. O liberalismo havia sido colocado na berlinda por Marx; a onipotência da razão havia sido questionada por Freud, com a demonstração de que “o eu não é mais senhor de sua própria casa”. (BELLEMIN-NÖEL, 1983, p.11) Desse modo, a partir de mudanças operadas, fundamentalmente, pelas concepções de vontade de poder, práxis histórica e inconsciente, preconizadas pelos três teóricos citados acima, o sujeito é deslocado para um “espaço novo onde ele deixou de ser o elemento constituidor do conhecimento e da ação para tornar-se algo constituído em esferas que não estão ao seu alcance” (CHAUÍ, 1976, p. 34).

No campo das artes, as vanguardas europeias, entre elas, o surrealismo, haviam se encarregado de obliterar a lógica cartesiana e as verdades absolutas, deixando marcas indeléveis nas produções posteriores.

Conforme aponta Rubião⁶ (1979), o seu contexto era muito diferente do que rodeava escritores e leitores do fantástico no século anterior. A religiosidade que sustentava a fé no sobrenatural havia ruído e a confiança na razão também vinha perdendo terreno. Não era mais possível cogitar a ideia de uma realidade externa e imutável. Desse modo, a crença em um real múltiplo, fruto de visões subjetivas diversas foi ganhando espaço. Se na ficção muriliana, não há hesitação é, justamente, por que não há mais caminhos absolutos entre os quais hesitar. Nem real, nem fantástico. Mas sim, a conciliação entre ambos. O que encontramos nos contos de Rubião é uma suprarealidade, uma terceira via entre o real estabelecido e a fantasia.

A convivência entre os opostos apresentada na obra muriliana é um dos fatores que a aproxima do surrealismo. No Primeiro Manifesto, André Breton (1924/1976) define o movimento francês como:

Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924/1976, p.185)

De maneira diametralmente oposta ao automatismo, o processo de escrita de Rubião consistia na reelaboração fatigante dos contos: “Reelaboro a minha linguagem até a exaustão numa busca desesperada de clareza”. (RUBIÃO *apud* SCHWARTZ, 1982, p.4). À primeira vista, nada poderia ser mais contrário aos propósitos surrealistas. Entretanto, o surrealismo ultrapassou largamente a primeira definição de Breton (1924/1976). Questões levantadas pelo movimento, como as críticas ao racionalismo absoluto e o elogio à loucura e ao maravilhoso, refletiram-se, ainda que indiretamente, nas produções artísticas posteriores, como assinala Roger Bastide (1948), ressaltando a conciliação dos opostos: “[...] O surrealismo marcou a jovem geração e Murilo Rubião sabe unir o fantástico ao cotidiano, em uma deliciosa mistura.” (BASTIDE, 1948).

De acordo com as rupturas estabelecidas no princípio do século XX, sobretudo o questionamento da razão traçado pela teoria psicanalítica, os surrealistas travam uma guerra cerrada contra o mundo cartesiano e os binarismos que ele acarreta. “O racionalismo absoluto

⁶ Remetemos ao trecho da entrevista concedida à Elizabeth Lowe transcrito na primeira seção deste capítulo, em que encontramos a seguinte afirmação do autor: “Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores. [...]” (RUBIÃO, 1979)

que continua na moda só permite considerar fatos de pequena relevância de nossa experiência” (BRETON, 1924/1976, p. 173) Contrapondo-se ao dualismo defendido pelo logocentrismo ocidental, propõe-se o monismo, onde há espaço para uma dupla presença. Razão e imaginário, bem como sonho e vigília, seriam apenas duas faces de uma mesma moeda. Sob as mesmas bases, configuram-se os contos de Murilo Rubião.

O universo muriliano é lacunar, transgressor de tempo e espaço, remetendo quase sempre ao formato dos sonhos ou de outras formações inconscientes. Contudo, esse mundo insólito é inserido no cotidiano habitual, através de uma primorosa organização discursiva, em suas vertentes semântica e sintática. A sobriedade da linguagem vai misturando-se ao absurdo dos fatos narrados, criando uma atmosfera ambivalente, natural e sobrenatural, como observou Nelly Novaes Coelho (1966): “Sua linguagem despojada, concisa e prosaica, mantida com segurança, é indiscutivelmente um dos elementos fundamentais na criação dessa atmosfera, **real e irreal ao mesmo tempo**, que flui de seus contos.” (COELHO, 1966, grifo nosso).

A coexistência entre a incoerência dos fatos e a coerência da linguagem se, por um lado, pode constituir um argumento ambíguo para as comparações com o surrealismo, por outro, cria o convívio paradoxal. Assim, se a elaboração formal diverge profundamente do automatismo surrealista, ao mesmo tempo, o seu contraste com o absurdo narrado produz uma conciliação de opostos irrefutável. Além disso, a contenção do absurdo pela linguagem evidencia o vigor da lei, frequentemente questionada pelo movimento. Todavia, a justificativa mais forte para a aproximação com os pressupostos surrealistas é o fato de que a tensão expressa por essa coexistência é análoga à estruturação psíquica, o que vai ao encontro da investigação do “funcionamento real do pensamento”, principal objetivo dos surrealistas.

Freud (1900/ 2001) distingue dois modos de funcionamento do aparelho psíquico: o processo primário, relativo ao sistema inconsciente e o processo secundário, relativo ao sistema pré-consciente/ consciente. No processo primário, a energia tende a escoar livremente, “utilizando os compromissos de condensação e deslocamento⁷, fazendo coexistir os contrários e indiferente à temporalização.” (GREEN, 1983, p. 215). Através do processo secundário, essa energia livre é transformada em “energia ligada, cuja descarga é adiada, contida e limitada, obedecendo às leis da lógica e da sucessão temporal”. (GREEN, 1983, p.215). Os sonhos são um espaço privilegiado para a manifestação dos processos primários,

⁷ Lacan (1998), a partir dos estudos linguísticos de Jakobson, associa a condensação e o deslocamento às figuras de linguagem metáfora e metonímia, respectivamente. Ambas, bem como a coexistência dos contrários e a indiferença à temporalização, fazem-se presentes nos contos murilianos.

ao passo que a linguagem e o raciocínio são frutos dos processos secundários. A predominância de um dos dois modos de funcionamento não impede a manifestação do outro. É o caso dos lapsos, manifestações inconscientes que escapam, apesar da elaboração da linguagem. Ao descrever o universo muriliano, Arrigucci Jr. (1987) destaca a mesma orientação ambivalente do aparelho psíquico: “Um mundo imaginário, a uma só vez estranho e familiar, onde o nosso, rotineiro e cotidiano, se espelhava com semelhanças e desajustes, como se estivesse de repente invertido ou às avessas, regido por princípios ambíguos, à primeira vista indevassáveis.” (ARRIGUCCI JR., 1987, p.142).

O relato dos sonhos, cotejado com as imagens que o motivaram, é uma manifestação clara da presença dos dois processos. De acordo com a psicanálise, o sonho se inscreve em dois registros. Um corresponde ao “conteúdo manifesto do sonho”, o sonho como é lembrado e contado pela pessoa, conformado pelos processos secundários. O outro corresponde aos “pensamentos oníricos latentes”, o sonho original, oculto e inconsciente, fruto dos processos primários. Ainda durante a sua formação, o sonho, como o recordamos, é submetido a uma deformação dos pensamentos oníricos latentes, que têm como objetivo proteger o sujeito do caráter ameaçador dos seus desejos. Entre os mecanismos que operam essa distorção está a elaboração secundária, cujo objetivo é fazer que os pensamentos oníricos se assemelhem aos pensamentos diurnos. “Como resultado dos seus esforços [da elaboração secundária], o sonho perde sua aparência de absurdo e incoerência e se aproxima do modelo de uma experiência inteligível.” (FREUD, 1900/2001, p.475). Quando o sonho é relatado, além de já ter sofrido a interferência da elaboração secundária, ele passa pela mediação da linguagem, fruto do processo secundário. Poderíamos, desse modo, relacionar o texto de Rubião, em que o labor harmonioso da linguagem age sobre os mais disparatados elementos, ao relato do sonho, em que os trabalhos da elaboração secundária e da linguagem, influenciam, a fim de tornar os fatos coerentes e compreensíveis. Uma analogia semelhante já foi feita também por Arrigucci Jr. (1987), em relação ao narrador muriliano: “O que ele faz é intermediar, de modo que a fachada aparentemente despropositada (equivalente ao aspecto manifesto do sonho noturno) se desenvolva nos termos da realidade rotineira.” (ARRIGUCCI. JR, 1987, p.149).

Acreditamos, portanto, que, apesar do seu caráter ambíguo, o rigor da linguagem de Murilo Rubião presta-se mais aos propósitos surrealistas do que os contradiz. Além do mais, para o surrealismo, a ambiguidade é uma virtude e não um defeito.

A convivência entre os paradoxos, inaugurada na construção textual, é um dos fundamentos da narrativa muriliana, estendendo-se também ao modo narrativo e ao enredo. Vejamos um excerto do conto *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*:

Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou, tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo. O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para a sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado.” (RUBIÃO, 2005, p.7)

Além do rigor da linguagem, podemos notar a singeleza com que o narrador autodiegético vive e relata seu nascimento repentino e sua capacidade de fazer mágicas. Mais uma vez, natural e sobrenatural se confundem. O mesmo acontece com os fatos narrados: em meio aos acontecimentos absurdos, encontramos a confissão de um corriqueiro tédio. A combinação do insólito ao cotidiano faz que o leitor perceba-se integrante desse mundo incongruente, donde passa a questionar as bases da(s) sua(s) realidade(s).

A contradição mantém-se nos enredos, nos quais temos, paralelamente, a presença do estranho e do familiar, da loucura e da razão, da lei e da liberdade. Observemos como essa dupla presença revela-se em dois contos:

Epidólia relata a busca de Manfredo pela amada, que desaparecera repentinamente de seus braços. Durante a procura, a personagem cruza com tipos como um marujo com moedinhas de ouro dependuradas na barba e um pintor tomado pela caxumba. Fatos extraordinários como uma casa que muda de fachada depois que Manfredo conhece Epidólia e um mar que surge numa cidadezinha do interior convivem pacificamente com situações comezinhas. Num hotel em que a mulher estivera hospedada, o gerente hesita em dar informações a Manfredo: “Distante da rotina, seu raciocínio emperrava, sobretudo se estavam em jogo pessoas de condição social acima da sua [...] O anel de grau no dedo do desconhecido valeu como argumento definitivo para decidi-lo a prestar informações.” (RUBIÃO, 2005, p. 171). Nada mais corriqueiro. As leis que regem tal universo são harmonicamente ambíguas. É como se passagens de um sonho se intercalassem com a vigília, num movimento dialético sem fim.

O autor, bem ao gosto do surrealismo, declarava ter extraído a temática de “Epidólia” de um sonho, conforme Arrigucci Jr. (1987). São recorrentes em seus textos, personagens em estado de semi-sono ou em meio a devaneios, os sonhos diurnos. Em “O Bloqueio”: “[...] levava tempo para se integrar no novo dia, confundindo restos de sonho com fragmentos da realidade.” (RUBIÃO, 2005, p. 245). Em “A noiva da casa Azul”: “O chefe do trem arrancou-me bruscamente do meu devaneio.” (RUBIÃO, 2005, p. 52). A frequência de tais passagens somada à escolha por conteúdos revelados em sonhos parece concordar com a crença

surrealista de que os sonhos poderiam revelar a chave do comportamento humano consciente. “Por que não haveria eu de esperar do indício do sonho mais do que espero de um grau de consciência cada dia mais elevado?” (BRETON, 1924/ 1976, p. 175).

Dentro dos princípios do antirracionalismo, é evidente que o surrealismo reclame o espaço da loucura, grande pária do logocentrismo. Os loucos são aqueles que conduziram a imaginação ao ponto extremo, libertaram-se das coações psíquicas e sociais. Os surrealistas são, inclusive, inauguradores da luta antimanicomial. “Afirmando que o limite entre loucura e não-loucura é inteiramente convencional [...], o surrealismo obrigou a psiquiatria a interrogar-se sobre a sua função social.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.153).

Do mesmo modo, ao relativizar o pensamento cartesiano, Rubião traz a loucura à tona. No conto *Bruma (A estrela vermelha)*, o narrador-personagem Godofredo questiona a sanidade de seu irmão Og, que afirma enxergar astros luminosos no céu claro do dia. Valendo-se disso, o narrador conduz Og a um consultório psiquiátrico. No entanto, seu verdadeiro propósito era separá-lo de Bruma, irmã de criação de ambos, por quem Godofredo também estava apaixonado. No caminho, mais uma vez, Og afirma ver estrelas coloridas. Nesse momento, o narrador chega a reconsiderar sua postura: “Pupilas dilatadas, o rosto transfigurado, Og parecia mesmo contemplar um espetáculo único, que a ninguém mais seria dado ver. Estive para propor nosso regresso a casa. [...]” (RUBIÃO, 2005, p.122). Emerge aí, a possibilidade de o louco ser um visionário, como quer o surrealismo. Ao chegar ao consultório do Dr. Sacavém, Godofredo relata não entender os métodos do psiquiatra, que retruca: “Entenderá mais tarde quando tratarmos do seu caso”. (RUBIÃO, 2005, p.123). Começa então, um deslizamento no significado da loucura, reforçada pela figura insólita do próprio médico, de nome estranho e barba ruiva, que não vê nada de anormal nas visões de Og. Pelo contrário, para Dr. Sacavém, quem age de modo estranho é Godofredo, a quem passa a examinar, desalentado. O narrador foge, deixando o irmão e Bruma para trás. Ao regressar a casa, é tomado por remorso e retorna ao consultório, que havia desaparecido dando lugar a um lote vago. Percorre toda a cidade numa busca inútil:

Voltei ao lote. Sentei-me na grama e me abandonei ao desespero, sabendo que jamais reencontraria Bruma. Sobre os braços, chorei longamente. 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, 2005, p.124)

Ficam transpostas as fronteiras entre loucura e sanidade. Parece-nos pertinente observar que o nome Og é uma inversão da primeira sílaba do nome Godofredo. Poderíamos

dizer, portanto, que a sílaba invertida Og é o espelhamento de Go, ou vice-versa. É possível inferir uma relação de duplo entre os irmãos, que acabam por compartilhar das mesmas visões. Por várias vezes, Godofredo responsabiliza Bruma pelas atitudes de Og: “- Você o põe louco, Bruma!” (Rubião, 2005, p.119). Contudo, ele relata também sentir-se “perturbado” com o corpo da moça, cujo nome, não por acaso, significa nevoeiro, sombra, incerteza.

Podemos notar no excerto de *Bruma*, reproduzido na página anterior, a policromia associada ao surrealismo por José Augusto Carvalho (1967)⁸. No conto, o aparecimento das cores revela uma ampliação da consciência, tão cara ao movimento francês.

Na obra muriliana, encontramos frequentemente, a manifestação do cromático ou mesmo, de uma única cor que ganha relevo especial⁹. Já nos títulos, é possível notar tal presença. Temos: *A noiva da Casa Azul* e *A Casa do girassol vermelho, além de Bruma (A estrela vermelha)*. A evidência das cores remete à vivacidade colorida das obras do surrealista espanhol Joan Miró.¹⁰ No já referido, *O Ex- Mágico da Taberna Minhota*, o mágico do título, depois de muitas desventuras, tendo perdido seus poderes, se compadece por “não ter criado todo um mundo mágico”. (RUBIÃO, 2006, p.25).

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas. (RUBIÃO, 2006, p.25).

No conto *O pirotécnico Zacarias*, texto muriliano em que a presença das cores é mais marcante, Zacarias relata a dúvida dos seus amigos sobre o fato de ele estar ou não morto. O pirotécnico narra, então, o momento da sua morte, embora afirme não estar morto, já que permanece fazendo “tudo o que fazia antes, e devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.” (RUBIÃO, 2006, P.12). No desfecho do texto, o narrador-protagonista vivo-morto conclui:

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmutou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos. (RUBIÃO, 2006, p.18).

⁸ Remetemos ao trecho em que o crítico associa os contos murilianos às obras de Poe, Bradbury e Kafka, apontando, ainda, a presença de elementos surrealistas nos textos de Rubião.

⁹ Falaremos, brevemente, sobre a presença das cores na obra muriliana, apenas para responder à provocação do conto. Todavia, pretendemos, em pesquisa futura, nos aprofundarmos no tema, que parece-nos muito fértil.

¹⁰ Lembramos da vivência de Rubião na Espanha e da estreita relação entre Miró e João Cabral de Melo Neto, que assim como o poeta mineiro, foi viver no país em 1956. Uma cópia da tela “El Jardín” de Miró encontra-se no Anexo deste trabalho.

O trecho acima parece traduzir-se pelo óleo em tela “*Le vertige*”¹¹, do surrealista belga René Magritte. Na vertigem do artista plástico, encontramos também uma estrela vermelha que se desdobra em cores, como aquela vista por Godofredo em *Bruma*.

Podemos notar, nos três contos referidos, que a manifestação das cores relaciona-se à possibilidade de um mundo pleno, embora, no segundo texto, essa plenitude seja a imagem de um desejo e no terceiro, só tenha se tornado possível “à margem da vida”.

A expressão das diversas manifestações da subjetividade, que estão além ou aquém da razão, são modos de ampliar percepção, conforme idealizavam os surrealistas. O suprarreal abre espaço para o afloramento de um “real” mais amplo, como ressalta Breton citado por Durozoi e Lecherbonnier (1972):

O supra-real é um princípio imanente. Não se deixa reduzir ao irreal e não se opõe, portanto ao real. Distingue-se, contudo daquilo que comumente é chamado real, porque o mostra sob um aspecto completamente novo. Une nele, com efeito, todas as formas do real. Integra mesmo o que se chama com facilidade o irreal, porque o irreal é pelo menos um elemento do imaginário, e o imaginário uma forma de existência humana. (BRETON *apud* DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972).

No “Primeiro Manifesto”, Breton (1924/1976) escreve: “O medo, a atração pelo insólito, as oportunidades, o gosto pelo luxo são recursos aos quais não se fará nunca um apelo em vão. Há contos a serem escritos para adultos, contos ainda quase de fadas.” (BRETON, 1924/1976, p.178). É apenas possível que Rubião tenha ouvido o apelo e aceito o convite. Mas não há dúvidas de que depois dele foi preenchida parte da lacuna reclamada por Breton.

De fato, as concepções surrealistas se aproximam do fantástico em diversos pontos. Em ambos os casos, a realidade aparece de forma multifacetada; contudo, em cada um, a relação entre essas diferentes facetas manifesta-se de modo singular. Nas narrativas fantásticas tradicionais, conforme a definição de Todorov (1975), a dupla presença de natural e sobrenatural leva à hesitação e, posteriormente, à anulação de uma das possibilidades. No fantástico moderno, por sua vez, há uma unidade entre os acontecimentos. Entretanto, quer sejam eles insólitos ou ordinários, um dos lados acaba sucumbindo, tornando-se parte integrante do outro. Conforme Sartre (2005) “Não se atribui ao fantástico o seu quinhão: ou ele não existe ou se estende a todo o universo.” (SARTRE, 2005, p.136). De acordo com o crítico, a inserção de um elemento fantástico em um universo regido por uma ordem natural,

¹¹ Uma cópia da tela “*Le vertige*”, de René Magritte encontra-se reproduzida no Anexo deste trabalho.

levaria à naturalização desse elemento. Do mesmo modo, se um único atributo for capaz de convencer o leitor de que é realmente insólito, tudo ao seu redor tornar-se-á fantástico.

O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal. Se fizerem um cavalo falar, pensarei por um momento que está enfeitiçado. Mas se ele persistir em discursar em meio à árvores imóveis, sobre um solo inerte, eu lhe admitirei o poder natural de falar. Não verei mais o cavalo, mas o homem disfarçado de cavalo. Em contrapartida, se conseguirem me convencer de que esse cavalo é fantástico, então é porque as árvores e a terra e o rio também o são, mesmo que nada tenha sido dito a respeito. (SARTRE, 2005, p. 136)

Já o surrealismo, é orientado pela crença de que o reconhecimento apenas da fantasia ou apenas da matéria levaria a uma visão parcial do mundo. “Para o monismo surrealista, as exigências das duas partes devem ser mantidas, não sendo nenhuma delas anulada pela outra.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.107). Busca-se a manutenção das contradições, visando ao encontro de um ponto supremo onde seja possível a percepção da totalidade dos fenômenos. No “Segundo Manifesto”, Breton, citado por Durozoi e Lecherbonnier (1972), proclama: “Tudo leva a crer que existe um certo ponto de espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo acabam por ser percebidos contraditoriamente.” (BRETON *apud* DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 108). A arte seria um espaço privilegiado para o alcance da amplitude.

Ainda que não siga os mesmos propósitos, na ficção muriliana, a relação entre realidade e fantasia aproxima-se mais da estética surrealista do que da concepção fantástica. Nos contos de Rubião, insólito e cotidiano se misturam, sem se sobrepor. Da sua combinação, nasce uma atmosfera híbrida, “real e irreal ao mesmo tempo”, como notado por Coelho (1966, grifo nosso), em excerto reproduzido anteriormente. No fantástico, no lugar desse “e” aglutinador, encontramos um “ou” excludente.

No ensaio de 1948, tantas vezes aqui citado, Álvaro Lins faz algumas objeções à técnica de Murilo Rubião. Lins aponta o que seria uma incapacidade na transfiguração completa do real: “É como se disséssemos que o escritor mineiro construiu o seu mundo estranho de ficção, mas sem conseguir animá-lo de toda a atmosfera extracomum que lhe é própria e característica.” (LINS, 1948). As observações do crítico evidenciam a configuração do universo muriliano, onde o fantástico não se sobrepõe ao real, mantendo o espaço para uma dupla presença.

As considerações do arguto crítico já foram comentadas por outro, não menos perspicaz. De acordo com Davi Arrigucci Jr. (1974), a impotência assinalada por Lins (1948) estaria no próprio cerne das narrativas, sendo tema de contos como “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Segundo Arrigucci Jr. (1974), esse tratamento temático da impotência criadora, manifestaria, inclusive, a tensão entre as potencialidades da palavra e os seus limites, mostrando “para além das deficiências, uma originalidade mais funda”. (ARRIGUCCI JR., 1974, p.8). Essa tensão, que permeia a relação entre as palavras e seus limites, mas também as relações entre fantástico e realidade, estranho e familiar, sujeito e cultura, revela-se através da manutenção dos paradoxos.

Quando falamos sobre o desenvolvimento do fantástico tradicional, nos ativemos à discussão relativa à validade das duas primeiras condições propostas por Todorov (1975). É hora de voltarmos à terceira, referente à rejeição das leituras alegóricas. No caso dos contos de Murilo Rubião, o tratamento alegórico continua sendo um grande obstáculo para a manutenção dos efeitos textuais. Como assinalado por Arrigucci Jr. (1974), “É preciso ler literalmente, acatar as regras do jogo, fixando a atenção na própria construção do enredo”. (ARRIGUCCI JR., 1974, p. 11).

Conforme ressaltado pela afirmação de Nunes (1975)¹² transcrita anteriormente, o fantástico não é uma projeção de outra realidade, portanto, tentar traduzi-lo seria o mesmo que anulá-lo. Márcio Serelle (1997), autor da dissertação “A ironia fantástica; um estudo sobre o absurdo, literatura e Murilo Rubião”, reconhece o caráter sedutor da leitura alegórica, mas oferece argumentos vigorosos para que ela não seja realizada nos textos murilianos:

Mas a melhor razão para não se ler “O convidado” e outros contos de Murilo Rubião, de forma alegórica é que devemos respeitar a forma como o texto foi cuidadosamente construído para funcionar como uma máquina de contradições. O conto fantástico de Rubião afasta qualquer possibilidade de justificativa, seja literária ou extraliterária para o inusitado. E fazendo isso, indica que a narrativa deve ser levada no seu sentido literal como um meio de o leitor alcançar uma ultra-lógica onde o fantástico é naturalizado na sua realidade diegética. (SERELLE, 1997, p. 135, grifo do autor).

Como afirmamos, a leitura alegórica, assim como no modelo tradicional, permanece colocando em risco o efeito do fantástico. Contudo, esse efeito já não é o mesmo. Se o fantástico tradicional visava à manutenção da dúvida, o fantástico muriliano, bem como o surrealismo, visa à manutenção do paradoxo.

¹² Remetemos à citação de Benedito Nunes (1975) reproduzida na seção 1.1 deste capítulo.

Parece-nos, portanto, que a ficção de Murilo Rubião traz consigo um hibridismo entre o fantástico moderno e as correntes artísticas que surgem na primeira metade do século XX. Ao incorporar as mudanças contextuais e os embates que lhes são decorrentes, o fantástico muriliano, desenvolvimento de um gênero que, desde os seus primórdios, mostrava-se um espaço de representação dos conflitos do sujeito em relação ao seu contexto social, continua desempenhando o mesmo papel. A suprarrealidade explicita o caráter ficcional do que se entende por real, evidenciando a existência de realidades múltiplas. Ao abrir espaço para uma dupla presença, os contos de Rubião revelam-se um esforço de linguagem em direção à representação dessa multiplicidade.

1. 3. Uma abordagem do sujeito e dos seus conflitos

Os conflitos desse sujeito, regido por princípios ambíguos, além da sua relação, mediada pela linguagem, com a realidade em sua dimensão fantasmática, constituem o cerne das investigações da psicanálise. Uma abordagem psicanalítica do texto de Rubião parece-nos, portanto, particularmente profícua. Ousamos dizer que é tarefa árdua enfrentar a obra, que apresenta, tão amplamente, as matizes e vicissitudes subjetivas, sem recorrer à descoberta freudiana. Ancoramos nossa conjectura na afirmação de um dos mais importantes críticos da contística muriliana, Jorge Schwartz (2006): “A abordagem psicanalítica é inevitável na obra de Murilo Rubião.” (SCHWARTZ, 2006, p.105).

Apesar de reconhecer a inevitabilidade de tal enfoque, o crítico não opta explicitamente por esse caminho de leitura, como comenta Lucas (1983), ressaltando a fecundidade de um exame dos contos murilianos, em confluência com a psicanálise:

Jorge Schwartz, um dos mais autorizados intérpretes da obra do autor de *O Convidado*, devassou com método e acuidade as principais riquezas em *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro* (S. Paulo, Ed. Ática, 1981), mas recusou-se a levar sua investigação até a área psicanalítica, talvez receoso de incorrer nas simplificações e automatismos que a moda da interpretação psicanalítica tem suscitado. Foi pena, pois o analista, altamente capacitado, deixa entrever o tecido inconsciente da ficção de Murilo Rubião, embora não tenha desejado radicalizar conclusões. (LUCAS, 1983)

Em 1987, com o ensaio “A ferida exposta”, Schwartz parece aceitar o convite de Fábio Lucas (1983). No texto, apesar de o crítico afirmar que sua leitura está “longe de uma abordagem propriamente psicanalítica”, ele aborda, com muita propriedade, a presença da

castração¹³ nos contos murilianos, à luz da teoria freudiana. (SCHWARTZ, 1987, p.7). Podemos pensar na castração reiterada na obra muriliana em uma dimensão metaliterária, remetendo ao que Arrigucci Jr. (1974) chamou de tratamento estético da impotência criadora.

Schwartz (1987) mais uma vez, afirma a pertinência de uma leitura de viés psicanalítico: “Se por falta de maiores conhecimentos eu resisto a fazer aproximações teóricas de ordem psicanalítica, acredito que o próprio MR torna explícita e convidativa esta possibilidade.” (SCHWARTZ, 1987, p.8). O crítico cita como exemplo de alusão explícita à psicanálise, o conto “O lodo”. De modo superficial, o texto trata da relação entre um psicanalista obstinado e inconveniente, que persegue um paciente relutante a fim de convencê-lo da necessidade do seu tratamento. Apesar da clara sátira à terapia psicanalítica, com o desenrolar da narrativa, o que se mostra mais intrigante são elementos subjacentes ao enredo principal, entre eles, o incesto. Conforme Schwartz (1987), o próprio título é um apelo às forças do inconsciente.

Na maioria dos estudos sobre os contos do escritor mineiro, há indicações para uma leitura de viés psicanalítico. Hermenegildo Bastos (2006), autor do livro “Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião”, apesar de ter optado por uma crítica de cunho histórico e social afirma: “Pode-se pensar na psicanálise e no retorno do recaiado; pode-se pensar na sociedade administrada de cujo horizonte desaparece a religiosidade. Todos esses caminhos parecem ser válidos para se pensar o fantástico muriliano.” (BASTOS, 2006, p.10).

Arrigucci Jr. (1987) aponta para uma unidade temática nos contos murilianos, onde encontra uma “sempre história do desejo em sua busca errante” (ARRIGUCCI JR., 1987, p.153). No centro da teoria psicanalítica, encontramos este mesmo desejo sem porto, que vai se ancorando de objeto em objeto, numa procura sem fim. Goulart (1995), ao examinar a obra de Rubião, aborda várias categorias da psicanálise. A que mais interessa, aqui, é a questão denominada pelo crítico de “sujeito alienado”, o indivíduo que, ao acessar a linguagem, abdica de sua essência:

Esse passo que Lacan denomina acesso ao simbólico, revela como o sujeito se posiciona diante do real. E para que tal aconteça, ele tem, necessariamente, de pagar um preço, que é a divisão entre seu psiquismo mais profundo e seu discurso consciente [...]. É certo ainda que a divisão cria uma estrutura oculta no sujeito inconsciente, através do recalque, porque o discurso e a ordem simbólica, mediatizando-o, acabam provocando um desvio do que nele é verdadeiro. (GOULART, 1995, p.54)

¹³ A questão da castração é frequentemente apontada pelos estudiosos dos textos murilianos, embora, além de Schwartz, apenas Márcia Moraes (2007), no ensaio intitulado “Fantasmas (in) tangíveis nos contos de Murilo Rubião” tenha optado por aprofundar-se no assunto.

Esse sujeito clivado pelo acesso ao simbólico estará sempre marcado por uma plenitude impossível, fadado a percorrer “o giro recorrente do carrossel no mesmo eixo” (ARRIGUCCI JR., 1987, p.151). Esse é o movimento da narrativa muriliana e de suas personagens; esse é o percurso do sujeito visto pela psicanálise.

Há também, nos estudos relativos à obra muriliana, alusões frequentes à estranheza¹⁴, no sentido freudiano, como no ensaio de Jorge Schwartz, que prefacia “O Convidado”. O crítico compara o livro com os anteriores e afirma: “[...] a atmosfera geral fica muito mais densa, mais viscosa, se comparada com as narrativas anteriores. O *unheimlich* freudiano (sensação sinistra) consegue atingir efeitos sociais bem mais corrosivos” (SCHWARTZ, 2000, p. 12/13).

No artigo “O estranho” (*Das Unheimliche*), Freud (1919/1976) analisa o *Unheimliche*, sensação de inquietante estranheza provocada por algumas situações, como a repetição inexplicável de determinados atos, a crença na onipotência do pensamento, o medo da castração e o fenômeno do duplo, aspectos comumente explorados pelas narrativas fantásticas. O autor introduz o seu texto com um detalhado levantamento lexicográfico, enfatizando o caráter ambíguo da palavra *heimlich*, que pode significar tanto doméstico e familiar como secreto e oculto. O significado da palavra se desenvolve de maneira contraditória, chegando a coincidir com o seu oposto. Freud utiliza a mesma ambivalência na sua concepção do adjetivo *unheimlich* e inicia as suas investigações, a partir do pressuposto de que o oculto pode ser ou ter sido familiar.

Ao longo do estudo, o autor (1919/1976) conclui: “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, 1919/1976, p. 277). A sensação de desconforto derivaria de situações ou construções literárias capazes de trazer à tona algo que havia sido reprimido. Na definição de Schelling citada por Freud (1919/1976): “*unheimlich* é o nome de tudo aquilo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mais veio à luz.” (Schelling *apud* Freud, 1919/1976, p.281).

Embora os contos de Rubião não provoquem espanto, eles suscitam a estranheza, inaugurada pela convivência dos paradoxos. Ao narrar a trajetória circular de personagens fadadas à irrealização, os textos aguçam a sensação de estranheza familiar; afinal, a condição de incompletude que expressam é também a do leitor.

¹⁴ Dentre às menções ao estranho, podemos citar ainda afirmações da crítica e de Murilo Rubião, reproduzidas anteriormente nesta dissertação, tais como: Nunes (1975), Rubião (1988), e Arrigucci Jr. (1987).

Pelos apontamentos de Goulart (1995), pudemos ver que, ao acessar a linguagem, o sujeito renuncia à verdade do seu desejo¹⁵. Todavia, apesar do recalque, só através da linguagem, é possível vislumbrar, ainda que de modo fragmentado, os fios do desejo. De acordo com Kofman (1996), “o desejo insiste naquilo mesmo que o oculta”. (Kofman, 1996, p. 212). Anteriormente, afirmamos que, apesar da elaboração da linguagem, há quebras donde escapam manifestações inconscientes, como os lapsos. O mesmo acontece com o discurso literário, já, em si, uma quebra no discurso comum. Como apontamos anteriormente, na narrativa muriliana apresentam-se, simultaneamente, mecanismos análogos aos dos processos primários e secundários, que regem o funcionamento psíquico. No já referido ensaio, Fábio Lucas (1983) assinala:

Ademais, ao expor a trajetória de suas personagens, Murilo Rubião administra um campo de estranhamento que tem algo com a paisagem onírica, algo elaborado no interior de um sonho. Quer isto dizer que as funções oníricas de deslocamento e de condensação habitam o espaço altamente aglutinado de símbolos. Por entre as frestas desta nova lógica – a lógica da descontinuidade racional – se revelam espessas propriedades inconscientes. (LUCAS, 1983).

Desse modo, o texto muriliano revela-se um espaço privilegiado para a manifestação do desejo. Conforme o exposto, para Freud (1919/1976), a sensação de estranheza derivaria, justamente, do retorno do recalçado. “Entendemos que, ao propor a ‘estranheza inquietante’, o fantástico deseja libertar o leitor do efeito de encantamento a que ele é submetido desde o momento em que teve acesso ao simbólico”. (GOULART, 1995, p.56)

Apesar da presença dos apontamentos psicanalíticos citados e das vantagens de tal abordagem, os únicos estudos sobre a obra muriliana, de orientação explicitamente psicanalítica que encontramos foram: “Há sombras no fim do túnel: uma saudável convivência com fantasmas” (2006), “Fantasmas (in) tangíveis nos contos de Murilo Rubião” (2008); ambos de Márcia Marques de Moraes; além de “A inquietante estranheza na obra muriliana” (2002), de Sandra Regina Nunes. Não há nenhuma dissertação ou tese que opte por esse caminho.

Os contos murilianos oferecem várias possibilidades interpretativas e nenhuma saída definitiva. Assim sendo, o objetivo de uma investigação psicanalítica na narrativa muriliana é iluminar novos caminhos de leitura e se aliar às trilhas já existentes sem utopias de

¹⁵ Nosso objetivo com essa breve exposição do tema da alienação do sujeito pela linguagem é apenas justificar a opção por uma leitura de vezo psicanalítico. Ao longo do próximo capítulo, o assunto será abordado de forma mais ampla.

interpretações definitivas. Vale enfatizar que o ponto fulcral deste objeto de estudo são os aspectos literários da narrativa. Numa interlocução com a literatura, a psicanálise deve atuar como método de investigação, mantendo as peculiaridades do texto. Desse modo, a análise evita quaisquer “simplificações e automatismos”, como referido por Fábio Lucas (1983) ao questionar a recusa de Schwartz em enveredar por um exame psicanalítico. A partir da leitura da obra de Freud com o suporte da linguística saussureana, Lacan propõe um trabalho que enfatiza o percurso da cadeia de significantes e não a fixação num significado último (impossível). Esse método de investigação que exclui quaisquer possibilidades de enquadramento do texto é o que nos interessa.

Pretendemos, portanto, investigar os aspectos lingüísticos e estilísticos dos contos de Rubião, percorrendo os mecanismos através dos quais o desejo se configura na linguagem, a fim de perscrutar pistas de uma subjetividade vedada, à primeira vista, ao narrador e ao leitor. Tais pistas à luz da psicanálise podem oferecer novos caminhos de leitura para o texto muriliano, numa direção de trabalho que sonda, ao mesmo tempo, uma gênese da escrita de Rubião. Escolhemos como principal foco para o nosso estudo, a repetição, que domina a relação do autor com os contos e revela-se em diferentes elementos da narrativa.

CAPÍTULO DOIS

O MOVIMENTO DEFINITIVO

“Penetram por uma grande brecha,
irrompem entre escombros.”
Jô, XXX, XIV

Murilo Rubião publicou apenas trinta e três contos totalmente originais. No entanto, reelaborou-os e republicou-os incansavelmente até que se multiplicassem em oitenta e nove. A cada nova publicação, os contos iam sendo modificados, apresentando alterações lexicais e sintáticas, o que, segundo o autor, visava a tornar o texto mais claro. O conto *O ex-mágico da Taberna Minhota*, primeiro texto do primeiro livro de Rubião, “O ex-mágico”, de 1947, chegou a ser publicado de formas diferentes, cinco vezes.

A repetição que configura o processo de construção da obra aparece também em muitos aspectos textuais, tais como: a circularidade do tempo, do movimento das personagens e da configuração narrativa; as reprises temáticas; a onipresença das epígrafes; as insistentes metamorfoses e multiplicações; a recorrência de significantes do mesmo campo semântico. Vejamos como cada um desses aspectos manifesta-se nos contos.

O conto *Mariazinha* evidencia, com obviedade, a organização temporal que, de modo menos evidente, marca toda a obra de Murilo Rubião. Na narrativa muriliana, prevalece uma temporalidade análoga à das culturas primitivas ou à temporalidade inconsciente, onde o futuro passa por um eterno retorno ao passado. Estruturado a partir de subtítulos que anunciam os anos em que vão ocorrendo os fatos, o conto inicia-se em 1943, parte para 1923 e depois retorna a 1943. A princípio, é possível crer que a narrativa está, simplesmente, recorrendo ao tradicional recurso do *flashback*. Contudo, ao chegar à segunda parte, o leitor percebe que a subversão do tempo presente no texto é mais complexa. Enquanto alguns fatos apresentam uma estruturação evolutiva que segue a lógica do *flashback*, outros avançam à medida que o tempo decresce. No segundo trecho, intitulado “1923”, lê-se: “[...] voltaram-me os cabelos e Mariazinha recuperou a sua virgindade.” (RUBIÃO, 2007, p. 17). O percurso dos acontecimentos parece acompanhar o retorno temporal. Entretanto, no primeiro subtítulo “1943”, temos: “A paisagem dançou, mudou de plano e, afinal, consegui distinguir a fisionomia monótona do **padre Delfim**, que, sentado na beira da cama, tinha o olhar fixo na

minha testa.” (RUBIÃO, 2007, p.16, grifo nosso). A seguir, em “1923”, nos deparamos com: “Padre Delfim foi nomeado **bispo**”. (RUBIÃO, 2007, p.17, grifo nosso). No conto, não há indícios de que Delfim tenha sido rebaixado de bispo a padre. De fato, a evolução hierárquica de cargos eclesiásticos segue ordem inversa ao retorno temporal. Há, ainda, outras marcas de tal desordem. Em 1923, a personagem Zaragota é enforcada. De volta a 1943, Zaragota reaparece: “Ao meu enterro, Zaragota, amigo fiel, compareceria, ainda convalescente do enforcamento que sofrera.” (RUBIÃO, 2007, p.21). Temos, aí, além da absurda presença de Zaragota, o narrador-protagonista que relata seu próprio enterro, tal qual Brás Cubas, de Machado de Assis.¹⁶

Apesar de toda a complexidade temporal da narrativa, os próprios subtítulos que a estruturam apontam para a circularidade do seu movimento. Ainda que o ano de 1943 apresente incongruências ao retornar, ele marca o início e o final do conto, evidenciando o seguinte movimento: 1943 → 1923 → 1943. No texto, o que chamamos de incongruência acaba por assinalar a não unicidade do tempo.

O universo muriliano é regido pela suprarrealidade, que ao aliar fantástico e real, acaba por questionar a unicidade da realidade, marcada, em grande medida, pelas leis presumíveis de tempo. Nos contos de Rubião, a concepção do tempo contínuo representado pelos relógios e calendários é colocada em xeque. Santos e Oliveira (2001) ao tratarem da temporalidade na literatura, traçam um histórico, que culmina nas representações temporais contemporâneas “A visão contemporânea rejeita a concepção do tempo como linearidade homogênea e vazia. [...] Pleno de ambiguidades e enigmas, é impossível dominá-lo através de qualquer racionalidade ou sistematização.” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p.56). Assim é a temporalidade muriliana, na qual a manutenção dos paradoxos atua como questionadora da racionalização.

A repetição manifesta-se também nas recorrências temática e formal. Apesar das particularidades inerentes a cada conto, há certa unidade estilística entre eles, o que permite ao leitor apontar características de toda obra, a partir de um único texto.

Tal aspecto já foi ressaltado por Hermenegildo Bastos (2006): “Qualquer um dos contos de Murilo Rubião poderá servir de referência ao conjunto da obra. Cada conto é a obra condensada” (BASTOS, 2006, p. 11). Essa unicidade reitera a veemência onírica, refletindo o

¹⁶ A presença da influência machadiana, assumida pelo autor, é frequentemente apontada pela crítica, em textos como “Um discípulo de Machado” (1987), de Rui Mourão. Nas notas biográficas do contista mineiro, o fato de ele ter lido “Memórias póstumas de Brás Cubas”, “vinte e um vezes, fazendo anotações”. (FUROZATO, 2002, p. 24).

processo de condensação, característico dos processos primários, que, como já observamos, subjazem à conformação dos sonhos pela linguagem.

As mesmas temáticas desdobram-se por todos os textos. Schwartz (1982) enumera as mais frequentes, que, juntas, estruturam o que o crítico chama de “lógica do absurdo”. Dentre os temas elencados, o que mais interessa a este trabalho é a contaminação sonho-realidade, que remete à reiterada convivência dos contrários. Goulart (1995), ao propor um passeio pela obra, aponta novos temas, dois deles fundamentais à estruturação desta dissertação: “o sujeito alienado ou o homem contra a parede” e a “dramatização do desejo e sua interdição”.

Quanto à recorrência formal, é o movimento circular da narrativa, fortemente relacionado ao percurso temporal, que dá o contorno dos textos. Essa circularidade acaba por ressaltar a falta de saída para as personagens, marcada pela alienação do sujeito e a interdição do desejo, assinaladas por Goulart (1995). Tais aspectos serão elucidados no próximo capítulo, quando partiremos para uma análise mais detida dos contos.

Muitas vezes, as temáticas citadas anteriormente são figuradas por multiplicações e metamorfoses, artefatos narrativos produtores da repetição. Aglaia, no conto homônimo, casa-se com o interesseiro Colebra, que compensa a exigência do sogro pelo regime de separação de bens com a condição de não terem filhos, já que temia uma possível deformação no corpo da noiva causada pela maternidade. Aglaia concorda facilmente, repugnando-lhe a ideia de uma prole.

Depois de um início de matrimônio feito de “rituais orgíacos”, ela engravida pela primeira vez, apesar do “anovulatório”. A partir de então, de preservativos à abstinência sexual, nada é capaz de conter as sucessivas gestações e a vertiginosa multiplicação de rebentos.

Convém lembrar que o nome do marido anuncia, além de sua cobiça, o futuro do casal. Colebra parece derivar de uma composição entre cobra (do latim colubra) e lebre (do latim lepore).

O significante lebre vaticina as repetidas gestações. O animal, conhecido por suas incontáveis procriações, simboliza a fertilidade. No conto, o “Crescei e multiplicai-vos” negado e forçadamente cumprido é potencializado, chegando ao cúmulo do inumano com o nascimento das filhas de olhos de vidro, autômatos como a Olímpia de Hoffman¹⁷, conhecida

¹⁷ No conto “O homem de areia”, de E.T.A Hoffman (1986), o protagonista Natanael apaixonou-se por Olímpia, mas acaba descobrindo que ela é um autômato. Não por acaso, é a partir da análise desse conto que Freud (1919/1976) inicia suas reflexões sobre o estranho. Hoffman foi uma das poucas influências confessadas de Rubião, junto com Théophile Gautier, Machado de Assis e as narrativas bíblicas.

referência de Rubião. Ao negar a procriação, cedendo à luxúria e à vaidade, o casal é levado a um castigo aterrorizante. Vejamos um excerto do conto:

Depois de ocuparem o espaço livre do quarto, subiram uns nos ombros dos outros, para permitir a entrada dos que permaneciam no corredor. Invadiram a cama e foram se amontoando sobre o corpo de Colebra, que forcejava para escapar à letargia alcoólica e desvencilhar-se do peso incômodo, a crescer gradativamente. Tarde recuperou a consciência. Ainda esbravejou, ouvindo o estalar de pequenos ossos, romperem-se cartilagens, uma coisa viscosa a empapar-lhe os cabelos. Quis gritar, a boca não lhe obedeceu. Sufocado por **fezes e urina**, que desciam pelo seu rosto, **vomitou**. (RUBIÃO, 2007, p.56, grifo nosso)

No texto, a repetição incessante de filhos, à revelia dos pais, aguça o estranhamento, afiado, ainda mais, pela força assombrosa das descrições escatológicas. Em uma só oração, encontramos os três emblemáticos excrementos: “fezes”, “urina”, “vomitou”, ressaltando também a reiteração semântica presente na obra.

No conto *Alfredo*, a repetição ganha as feições da metamorfose. É narrado por um homem que tem a vida conjugal perturbada por “estranhos rumores que vinham da serra” (RUBIÃO, 2006, p. 20) e acaba por perceber que tais sons, gemidos de um animal, são parte do seu próprio passado: “Silencioso, eu refletia. Procurava desvendar a origem dos ruídos. Neles vinha uma mensagem opressiva, uma dor de carnes crivadas por agulhas”. (RUBIÃO, 2006, p. 20). “A fome e o cansaço me oprimiam: todavia, não pude evitar que o meu passado se desenrolasse penoso, diante de mim.” (RUBIÃO, 2006, p. 23). De opressão à repressão¹⁸, podemos pensar no inquietante retorno do recalçado a angustiar o sujeito. Enfim, o narrador acaba por descobrir que o estranho rumor, vindo de longe, lhe era bem familiar.¹⁹ Originava-se dos gemidos de seu irmão, Alfredo, metamorfoseado em dromedário. Em busca de “uma serenidade impossível de ser encontrada” (RUBIÃO, 2006, p. 23), Alfredo havia passado por uma série de vãs transformações: “Imaginou, então, que fundir-se numa nuvem é que resolvia. Resolvia o quê? Tinha de resolver algo. Foi nesse instante que lhe ocorreu transmudar-se no verbo resolver. E o porco fez-se verbo” (RUBIÃO, 2006, p. 24). Decide terminar seus dias como dromedário, “esperando que beber água o resto da vida seria um ofício menos extenuante.” (RUBIÃO, 2006, p. 23).

Nem mesmo o tom cômico presente em alguns trechos do conto é capaz de dissolver o trágico que se insinua sorrateiramente. No momento do reencontro dos irmãos, conhecemos o

¹⁸ Tomamos, aí, o termo repressão em sentido amplo. “Neste sentido, o recalque seria uma modalidade especial de repressão.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2008, p.457).

¹⁹ Notemos a simultaneidade entre estranho e familiar.

motivo de sua separação: “Na minha frente estava o meu irmão Alfredo, que ficara para trás, quando procurei em outros lugares a tranquilidade que a planície não me dera. Tampouco eu viria encontrá-la no vale. Por isso vinha buscar-me”. (RUBIÃO, 2006, p. 22).

Depois de desentender-se com a esposa por causa do irmão, o narrador junta-se a ele na jornada à procura da sonhada serenidade. A viagem mostra-se tão vã quanto as metamorfoses de Alfredo:

A madrugada ainda nos encontrou no alto da serra. Espiei pela última vez o povoado, sob a névoa da garoa que caía. Perdera mais uma jornada ao procurar nas montanhas refúgio contra as náuseas do passado. De novo, teria que peregrinar por terras estranhas. Atravessaria outras cordilheiras, azuis como todas elas. Alcançaria vales e planícies, ouvindo rolar as pedras, sentindo o frio das manhãs sem sol. E agora sem a esperança de um paradeiro. (RUBIÃO, 2006, p. 24)

Não há refúgio contra as náuseas do passado. A narrativa inicia-se com a seguinte oração, que já traz consigo, uma primeira reiteração: “**Cansado** eu vim, **cansado** eu volto.” (RUBIÃO, 2006, p. 20, grifo nosso). Termina do mesmo modo, apenas com o acréscimo de um afirmativo “Sim”. Fica evidente a configuração circular da narrativa, a justaposição de passado, presente e futuro.

Ironicamente, o conto tem como epígrafe: “Essa é a geração dos que o **buscam**, dos que **buscam** a face do Deus de Jacó”. (SALMOS, XXIII, 6 *apud* RUBIÃO, 2006, p. 20, grifo nosso). Também, na epígrafe, encontra-se uma repetição, que acaba por ecoar uma procura infundável: Buscam, buscam... Ao contrário das odisséias cristãs narradas na bíblia, fonte de inspiração do autor, já não há terra prometida possível. Resta às personagens murilianas, jornadas por infundáveis desertos sem Deus, sem deuses.

A relação causal entre as características citadas e a obsessiva busca de Rubião por produtividade e perfeição parece-nos evidente. Em relação ao texto muriliano, Arrigucci Jr. (1943) afirma: “Há de fato nele uma íntima aliança entre o motivo da multiplicação mágica e o horror à esterilidade, que precisa ser exorcizada a qualquer custo. [...]” (ARRIGUCCI JR. 1999, p. 306).

Em carta a Mário de Andrade, de 23 de julho de 1943, o contista comenta:

Ainda não consegui, após cinco anos de uma luta feroz com a literatura de ficção, realizar um **conto definitivo**. [...] Cada linha escrita correspondia a horas de desânimo, de revolta contra a minha dificuldade de escrever. E para quê? Depois de toda essa luta tenho, nas mãos, uma pobre e mesquinha obra, que não vale um simples e desinteressado olhar de qualquer dessas belas mulheres que me poderiam amar. E que não me amam. (RUBIÃO, 1943/1995, p.39-40, grifo nosso).

O relato do autor não deixa dúvidas quanto à sua penosa luta contra a impotência da linguagem, contra a impossibilidade do conto definitivo. As inúmeras reescritas podem ser relacionadas à odisséia infundável das personagens, como já fez Schwartz (1982): “Esse tenaz retorno ao texto não deixa de representar uma tarefa análoga ao penoso trajeto de seus personagens, perdidos num mundo de incessante procura, e sem respostas para as questões fundamentais do homem”. (SCHWARTZ, 1982, p.102). Nos contos de Murilo Rubião, encontramos personagens emparedadas, irremediavelmente sem salvação, como apontado em *Alfredo*.

Acreditamos, no entanto, que o papel da reelaboração é ainda mais manifesto na narrativa. O movimento da escrita incessante a rodear um vazio - este sim definitivo, na acepção etimológica do que define, do que determina- parece orientar a configuração da narrativa muriliana, delineando, assim, o estilo do autor, entendido aqui como “marca do sujeito no discurso”. (COMPAGNON, 2001, p. 170).

Vale frisar que, ao mencionarmos essa particularidade do ato de criação ficcional, não visamos a buscar no autor, uma explicação para seus textos; afinal concordamos com Giorgio Agamben (2007), que ao comentar a conferência “O que é um autor?”, de Foucault, conclui: “ Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é de tornar seu gesto a chave secreta da leitura.” (AGAMBEN, 2007, p.63). Todavia, acreditamos, ainda com Agamben (2007), que “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade.” (AGAMBEN, 2007, p. 55). Pretendemos, assim, seguir as trilhas da “função-autor”, conceito forjado por Foucault, na referida conferência, realizada em 1969, ano seguinte à publicação de “A morte do autor”, de Roland Barthes. Foucault retoma o tema discutido por Barthes, rompendo com o reinado do autor, sem, no entanto, negar suas marcas. O autor, como pai e proprietário do texto, já não existe, mas enquanto função é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1997, p.46). Tal função indica também uma unidade estilística, marcada, na narrativa de Murilo Rubião pelas repetições. A função-autor aponta para um momento histórico, que, no caso aqui tratado, refere-se à modernidade e ao desamparo do sujeito que ela acarreta, reforçando a falta de saída para as personagens e para o texto, o que acaba por ressaltar a circularidade da narrativa. É ainda a função-autor que permite o agrupamento de vários textos em um conjunto denominado obra.

Ao tratarmos de Murilo Rubião e de seu processo criador, visamos aos rastros legados, justamente por sua ausência, considerados, o seu estilo. A partir de Gusmão (1998), podemos afirmar que, ao ausentar-se, o autor deixa pegadas, que atestam não só o seu afastamento, como também a sua passagem. As pegadas são as marcas textuais, peculiaridades estilísticas, que, apesar de não trazerem uma chave explicativa para as narrativas, delimitam fronteiras de leitura. Contudo, só a ausência do autor é capaz de dar vida ao leitor, porém, não o leitor demiurgo de Barthes. “O autor ausenta-se de facto — e essa é uma das condições para que o texto possa ser lido —, mas sobra, como rastro e como resto figurais, de um trabalho, de uma passagem”. (GUSMÃO, 1998). Faz-se necessário, na leitura, “localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto.” (FOUCAULT, 1997, p. 41). Ou, falando com a psicanálise, buscar “[...] a realidade processual do desejo inscrita e ocultada nas palavras e em seus interstícios, desejo tornado letra: não a arqueologia desse desejo (na história pessoal do escritor), mas o aqui e agora de sua inscrição no discurso.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.112). Aqui e agora, só efetivo, na relação com a leitura; afinal sabemos que “antes de tudo o que constitui o objeto literário é o desejo do narrador e do leitor que o lê, reconstruindo-o com sua leitura” (BRANDÃO, 1996, p.38). Essa é, inclusive, a instância de onde se origina esta dissertação.

Não é demais ressaltar que “o tempo das leituras posteriores, os vários presentes futuros do texto operam recontextualizações inescapáveis que contribuem para fazer variar as determinações de sentido” (GUSMÃO, 1998). Desse modo, dentro das possibilidades subjetivas de nossa leitura, tentaremos privilegiar rastros que alcancem estruturas típicas a todo leitor, aquelas que Freud chamou de “fantasmas originários”, conceito a ser explicitado, no decorrer deste trabalho.

A presença constante de aspectos textuais configurados pela repetição pode, portanto, ser considerada uma marca da passagem de Rubião no texto, ainda que essa marca soe diversa para cada leitor.

Conforme as questões acima apontadas, acreditamos que a repetição é responsável por três funções fundamentais na construção da narrativa, todas interdependentes. Ela atua como um dos principais mecanismos instauradores do *Unheimliche* freudiano destilado pelos contos, além de propiciar um desvelamento dos fantasmas, que habitam a obra de arte, e, em particular, o texto literário e se atualizam nele, *a posteriori*, através da intersubjetividade com o leitor, na interação texto/leitura, produção/recepção. Essa possibilidade de desatar, a partir da leitura, os fios do desejo que urdem o texto, aliada ao estranhamento causado pelo insólito

(de que a repetição é significante forte), opera a angústia que move o leitor. Abre-se espaço ao inédito em um texto, que é, paradoxalmente, feito do mesmo. Aí, parece residir a pedra de toque da alquimia muriliana, como esclareceremos adiante.

É ainda o movimento da narrativa e das personagens, análogo ao “giro recorrente do carrossel no mesmo eixo” (ARRIGUCCI JR., 1987, p.151), que evidencia o percurso infindável pela significação. Manifestam-se aí, os percalços do sujeito do simbólico, submetido à ordem da linguagem e que subjazem a toda a obra de Murilo Rubião.

2.1. Os fantasmas fantásticos de Murilo Rubião

A idéia de repetição, associada à compulsão, é tema caro à psicanálise, representando uma das “dimensões constitutivas da noção de inconsciente na doutrina freudiana”. (ROUDINESCO E PLON, 1998, p. 656). Durante a evolução da teoria psicanalítica, o conceito foi ganhando novas formas, revelando suas diferentes funções, que parecem coincidir com os papéis desempenhados por ela na construção dos contos de Murilo Rubião.

Num primeiro momento teórico, sistematizado no ensaio freudiano “Recordar, repetir e elaborar”, de 1914, a repetição manifesta-se como um fragmento da transferência dentro do tratamento psicanalítico. O paciente reproduz o esquecido, não como lembrança, mas como atuação. A repetição configura-se, portanto, como uma expressão do esforço do conteúdo recalçado “para livrar-se do peso que o oprime e tenta forçar passagem em direção à consciência.” (FREUD, 1920/2006 p.145). Ela só apareceria em situações de afrouxamento do recalque, como acontece no próprio tratamento psicanalítico ou na literatura. Através da repetição, via linguagem, os fantasmas reproduzem substitutos cada vez mais próximos do recalçado, possibilitando a sua manifestação.

Morais (2006), ao problematizar a sensação do leitor diante da constatação de inexistência de uma luz no fim do túnel muriliano, comenta: “[...] o que há, naquele fim do túnel, são sombras- sombras, concretamente presentes, na materialidade do signo assombração; sombras como ausência de luz, mas só permitidas pela própria luz; sombras que são projeções, projeções também fantasmagóricas.” (MORAIS, 2006, p. 18). Ela conclui o artigo sugerindo o exame dos fantasmas presentes no texto como uma “saída para a falta de saída” e aponta assim, a possibilidade que norteia este trabalho.

Segundo Bellemin-Noël citado por Brandão (1996), os procedimentos formais e as temáticas presentes no modo fantástico propiciam o “fantasmagórico”, que o crítico conceitua como sendo “a arte de fazer vir à cena pública os fantasmas”:

Um conto fantástico apresenta em linguagem escrita, como o fingimento de rigor, um fantasma exatamente semelhante aos que se apresentam no psiquismo individual: o devaneio diurno, o sonho noturno, o delírio psicótico e os sintomas verbalizados da neurose. (BELLEMIN-NOËL *apud* BRANDÃO, 1996, p. 17).

Em “O estranho”, Freud (1919/1976) aponta a repetição, tão marcante nos contos de Rubião, como instauradora do *Unheimliche*, a estranheza familiar, presente no cotidiano e na criação artística. A sensação de estranheza familiar se dá justamente porque a repetição desvela aspectos do desejo disfarçados pelo fantasma, trazendo à tona “um prazer que não pode ser entendido como tal.” (FREUD, 1920/2006, p.138). Entre os mais notáveis desencadeadores da inquietante estranheza, Freud cita o medo da castração, a loucura, a morte e a repetição, causadora de um retorno involuntário a situações desagradáveis. Todos, aspectos recorrentes na narrativa muriliana.

Na perspectiva psicanalítica, os fantasmas podem ser vistos como situação imaginária que “representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.169). Eles tanto podem ser “um substituto do recalcado como também uma criação, cuja principal tradução são as obras de arte.” (BRANDÃO, 1996, p.16). Os fantasmas são a expressão mais próxima dos desejos censurados e, portanto, o único caminho de aproximação possível para esse desejo.

O aparecimento recorrente de estruturas típicas na clínica psicanalítica levou Freud a postular a existência dos fantasmas originários:

estruturas fantasísticas típicas (vida intra-uterina, cena originária, castração, sedução) que a psicanálise descobre como organizando a vida fantasística sejam quais forem as experiências pessoais dos sujeitos; a universalidade destas fantasias explica-se, segundo Freud, pelo fato de constituírem um patrimônio transmitido filogeneticamente. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 17)

Na conceituação do dicionário especializado, encontramos a angústia da castração entre os fantasmas originários. Essa angústia é evidente, sobretudo, se tivermos em mente que tal categoria é simbólica e, como sublinham Laplanche; Pontalis (2001, p.75), também deve ser referida à ordem cultural no que concerne aos termos da proibição e da lei.

A angústia de castração mantém forte relação com o Complexo de Édipo, representação inconsciente do desejo amoroso que a criança nutre pelo progenitor do sexo oposto e dos sentimentos hostis direcionados ao progenitor do mesmo sexo. No caso da menina, é o complexo de castração, na forma de privação, que a leva ao Édipo. Em um primeiro momento, a menina deseja a mãe. Nessa etapa pré-ediariana, ela julga-se detentora do falo, símbolo de poder e onipotência. Ao constatar a diferença entre o seu sexo e o do menino, ela descobre a ausência do falo, que nesse segundo momento, é representado pelo pênis. A menina sofre, então, a dor da privação.

Ao perceber que a mãe também não possui o falo, passa a depreciá-la, atribuindo-lhe, a responsabilidade pela privação. A menina volta, então, o seu desejo ao pai, detentor do falo. Inicia-se o tempo do Édipo. Ela recorre ao pai, desejando ser recompensada com o falo, que a partir de uma metonímia, desliza, simbolicamente, do pênis para a geração de um filho. Nessa etapa, a menina reconcilia-se com a mãe, encontrando nela um modelo de feminilidade. O declínio do Édipo acontece quando ela abandona o desejo pelo pai, graças à negação dele em conceder-lhe o falo ou em tomá-la como seu próprio falo, na forma de filha favorita. Os interditos paternos conferem-lhe um novo lugar; ele, agora, é o representante da lei. O pai da fantasia edipiana desaparece e, em seu lugar; surge o pai modelo de identificação. A partir da primeira identificação com os traços femininos da mãe aliada à segunda, com os traços masculinos do pai, a menina assume sua identidade feminina, pronta a desejar outros homens. É importante ressaltarmos que o Complexo de Édipo não se extingue por completo nunca, marcando toda a vida do sujeito: sua personalidade e suas escolhas.

No caso do menino, a angústia de castração manifesta-se na forma de ameaça. Inicialmente, bem como a menina, ele considera-se onipotente. Por sua vez, atribui todo o seu poder ao pênis, apêndice erógeno. Contudo, ao promover o pênis, órgão frágil, a símbolo fálico, ele passa a temer por sua vulnerabilidade, tomando-o ao mesmo tempo, como marca de sua fragilidade. Quando nota a diferença sexual, essa fragilidade converte-se em ameaça de castração, já que, ao observar a ausência do pênis na mulher, o menino passa a ter certeza de que o falo é algo que pode ser perdido. Nessa etapa, ele diferencia os habitantes do seu mundo entre fálicos e castrados. Considerando o pai fálico e a mãe castrada, o menino atribui o poder de castração ao genitor do sexo oposto. Ele passa, então, a temer que o pai, ciente dos seus desejos incestuosos pela mãe, vingue-se através da castração. Graças ao sentimento narcísico de proteção ao pênis-falo, o menino escolhe ter o falo ao invés de sê-lo, na forma de objeto de desejo da mãe. Assim, ele renuncia ao objeto de desejo incestuoso e identifica-se

com o genitor do sexo oposto, grande detentor do falo, abandonando, então, o Complexo de Édipo.

Na menina, é a angústia de privação que a encaminha, efetivamente, ao Édipo. Em consequência à angústia, ela abandonará a mãe enquanto objeto incestuoso e voltará seus desejos ao pai, que lhe responderá com o interdito ao incesto, finalizando a fase edípiana. Para o menino, esse declínio advém diretamente da ameaça de castração. A resolução do Édipo, impulsionada pela angústia de castração, em ambos os casos, dá lugar à aceitação do interdito paterno, em nome da Lei do Pai ou da Lei da Cultura. O objeto de desejo incestuoso é substituído pelo “Nome-do-Pai”, termo lacaniano que designa a lei encarnada pelo genitor de sexo masculino: “A castração simbólica, constituída de um corte crucial, marca o segundo nascimento humano, ou melhor; introduz a criança no universo do simbólico e, como tal, faz dela candidata à sócia plena da sociedade dos homens.” (PELLEGRINO, 1987, p. 322). A criança acede à condição de sujeito, a partir do momento em que é capaz de substituir, metaforicamente, o objeto de desejo primordial pela lei. Renunciar ao objeto incestuoso significa simbolizá-lo, conformando-se às normas culturais. A criança pode, então, investir seu desejo em objetos substitutivos ao objeto perdido. Consagra-se, assim, a inserção do indivíduo na linguagem, instituindo o sujeito clivado do simbólico. A linguagem passa a mediar a sua relação com o real, a partir daí, inacessível, a única via de aproximação são os fantasmas, que dissimulam-no. Torna-se impossível a coincidência entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado:

Assim como foi dito que a palavra engendra a morte da coisa e que é necessário que a coisa se perca para ser representada, da mesma maneira o sujeito, ao se nomear em seu discurso e para ser nomeado pela palavra do outro, se perde na sua realidade ou sua verdade. (LEMAIRE, 1979, p.122)

Porém, ao passo que a palavra atesta a morte daquilo que representa, só ela, a partir da instituição do simbólico, é capaz de dar vida à ordem cultural. Na passagem da natureza à cultura, o sujeito perde a dimensão fálica, da completude, assumindo-se enquanto ser faltoso e, portanto, desejante. É a falta que o conduz ao movimento do desejo, motor da vida. A partir da disjunção dos pais, o sujeito pode trilhar seus próprios caminhos, caminhos, contudo, sempre restritos pela lei, como assinala Nasio (2007): “ Assim, concluímos que o Édipo é a dolorosa e iniciática passagem de um desejo selvagem para um desejo socializado, e a aceitação igualmente dolorosa de que nossos desejos jamais serão capazes de se satisfazer totalmente.” (NASIO, 2007, p.12). A angústia de castração é a expressão máxima dessa

impossibilidade. Ela marca a interdição que leva à passagem da natureza à cultura, do imaginário e do real ao simbólico.²⁰

Tal angústia se faz ecoar em grande parte da obra muriliana, como já notou Morais (2007):

[...] Parece-nos especialmente relevante, no texto muriliano, dentre as muitas angústias que ele faz ler/sentir, a angústia da castração, grifada por Freud, “como eixo e divisor de águas”. Nela se situa a convergência do desejo e da angústia; do *heimlich* e o *unheimlich* - o da ordem do interno, da casa, do doméstico, do familiar, do antes *versus* o da ordem do externo, do grupo, da sociedade, do estranho, do depois. (MORAIS, 2007, p.116)

Podemos observá-la, inclusive, no já referido conto, *Aglaia*. Apontamos, anteriormente, a presença dos significantes cobra e lebre na composição do nome Colebra. Além da citada relação entre a lebre e a multiplicação das gestações, devemos lembrar que a traiçoeira cobra, indutora do pecado no mundo cristão é também símbolo fálico. No entanto, na noite de núpcias do casal, o viril marido sente pudor diante da beleza esplendorosa de Aglaia, nome de uma das três graças na mitologia grega. De objeto de desejo, a mulher passa a representar, um elemento de interdição (ou poderíamos dizer, de castração), como já foi assinalado por Goulart (1995).

[...] a interdição do desejo de Colebra é a própria esposa. Amante da vida fácil e dos prazeres do corpo, Colebra vê esse desejo ruir, na medida em que é obrigado a abster-se do contato com Aglaia e separar-se dela. A intensificação do interdito fica clara com o incessante nascer de filhos, o que torna impossível a Colebra qualquer reaproximação com a esposa. (GOULART, 1995, p.65)

O significante cobra passa a transitar entre marido e esposa, transferindo a função fálica. No trecho referente ao Complexo de Édipo, vimos que tal função pode ser atribuída a diferentes detentores, pois, como assinala Pellegrino (1987), “o falo é destacável, circula, pode assumir várias formas”. (PELLEGRINO, 1987, p. 314). No conto tratado, a castração simbólica do marido dá lugar à presença dos filhos, que podem ser desejados pela mulher como substitutos fálicos. Além disso, primordialmente, a mãe é considerada provida de falo. Aglaia, objeto de desejo, torna-se serpente inspiradora do pecado, ao seduzir o marido, levando-o ao ato gerador de filhos, filhos que são, ao mesmo tempo, fálicos e castradores.

²⁰ Lembramos que real, simbólico e imaginário não são registros que se anulam. A ordem simbólica é aquela que “irá mediatizar a relação do sujeito com o Real, enlaçando, para o sujeito, o Imaginário e o Real”. (DOR, 2008, p. 102)

O narrador onisciente mostra-nos o momento da sedução pelos olhos de Colebra, ofuscados pelo esplendor: “Ela retornou ao quarto vestida com uma camisola transparente, entremostrando a carnadura sólida e harmônica. [...] se desnudou: do busto despontaram os seios duros.” (RUBIÃO, 2007, p.57). De fálica, a mulher torna-se falo, significante do desejo do Outro. Aglaia é fragmento, fetiche, objeto do desejo. É seio, lembrança da primeira satisfação a “obturar” a falta, metáfora da escrita. “Obturação imaginária”²¹ e temporária, o desejo não tem porto definitivo. Colebra voltará ao “seu **giro** habitual pelos bares da praia” (RUBIÃO, 2007, p.55, grifo nosso), à procura de novos portos. O escritor voltará ao seu giro habitual à procura da palavra definitiva.

No artigo “O estranho” (Das Unheimliche), Freud (1919/1976) aponta a duplicação ou multiplicação do símbolo genital como forma de representação da castração. A assertiva freudiana reforça a desconfiança relativa à presença da castração no conto, figurada pela proliferação de filhos, signos de um possível falo materno, conforme frisamos.

Nas narrativas de Rubião, além das multiplicações citadas e frequentes decepamentos, cortes e mutilações, que remetem à ideia de castração, temos a imagem do sujeito emparedado. O conto *O bloqueio* trata de uma máquina destruidora, a demolir, um por um, os andares do edifício habitado por Gérion, deixando-o preso a um andar pendido. Ao analisar o texto, Serelle (2006) assinala a ameaça de castração protagonizada pelo aparelho implacável. O crítico indica ainda, entre os possíveis sentidos da máquina, o de “engrenagem social acachapante” (SERELLE, 2006, p.25). Parece-nos, portanto, que o emparedamento sofrido pelas personagens murilianas, tantas vezes agenciado pela sociedade, pode também ser visto como uma figuração da castração.

O texto de Rubião traz consigo o peso das limitações, sejam elas regidas pelo simbólico, pelo Estado, pela família, pela sociedade ou, ainda, pelo próprio sujeito. Em *A cidade*, texto que lembra fortemente “O processo”, de Kafka (2000), Cariba é preso, sob a única acusação de ter feito perguntas. Apesar de incompreensível para o réu, o inquérito respeita as leis vigentes no local. Cariba acaba resignado às determinações que lhe são impostas.

A alienação do sujeito, já foi observada por Goulart (1995), como fundamental na narrativa muriliana: “[...] o jogo projeta-se na prisão em que o sujeito se recolhe, para tornar-se participante do contexto social.” (GOULART, 1995, p.54). O crítico ressalta ainda a resignação com que as personagens, como Cariba, aceitam o “domínio alheio”.

²¹ Neuter (2007, pg. 146) chama de “obturadores imaginários” os objetos da realidade que possuem o valor de objeto causa do desejo, como os seios.

Lembremos que, ao aceder ao simbólico, o indivíduo precisa abandonar a ilusória completude fálica, assumindo sua condição de sujeito fundado pela falta. O Simbólico instaura a hiância; uma vez inserido na cultura, o indivíduo estará fadado a um percurso infundável em busca do objeto de desejo perdido para sempre. É o que Lacan chama de “falta-a-ser”, o vazio possibilitando a deriva do desejo. Inaugura-se a busca pelo que chamamos, anteriormente, a partir da expressão forjada por Neuter (2007) de “obturadores imaginários”, objetos que vão substituindo, metonimicamente, o objeto de desejo primordial. Essa trajetória não tem fim, uma vez que a hiância fundante é impreenchível; ocupá-la acarretaria a morte do sujeito.

Esse movimento, determinado pelo desejo, é fundante também na obra muriliana. Observemos, pois, a marcha repetitiva que conduz e configura o texto. Podemos pensar ainda no movimento das personagens: em Alfredo e seu irmão, o narrador, num percurso infundável à procura de serenidade (*Alfredo*) ou em Colebra e seu giro pelos bares (*Aglaia*).

O excesso denegatório figurado nos contos pode também ser considerado um reflexo da falta que conduz as narrativas. Em *O edifício*, a multiplicação de andares, novamente à revelia do sujeito - nesse caso, do engenheiro responsável, parece semelhante à hiperbólica procriação em *Aglaia*. O exagero consegue apenas acentuar a impotência, evocando o abissal. Mais uma vez, o texto remonta à sua gênese; afinal, o que são as reescrituras, se não multiplicações a combater a esterilidade?; excesso a denegar a falta, tornando-a assim mais contundente?

A falta é irrepresentável; portanto, para se fazer ver, prescinde de algo que a preencha. Na narrativa muriliana, muitas vezes, esse preenchimento fica a cargo da hipérbole, diametralmente oposta à carência simbolizada pela falta. Paradoxalmente, ao tentar encobrir a fenda, a hipérbole que configura o texto e figura-se nele, acaba por denunciar o que encobre. Essa hipótese, extraída da teoria psicanalítica, é bem ilustrada por Pellegrino (1987): “Um orifício, só posso representá-lo pelas paredes que o circunscrevem- ou por um objeto, que entrando nelas, o denuncia- e o representa. Um dedo que penetre um cano vai denunciar o vazio do cano, torna-se significante desse vazio.” (PELLEGRINO, 1987, p.312).

O desejo que conduz a mão do escritor a preencher a folha em branco com letras negras é exorbitante em Rubião, porque se repete sem cessar. Repete-se, sem chegar nunca ao conto definitivo. O escritor e “reescritor” não se satisfaz jamais, não atinge a plenitude. Contudo, da sua incompletude, nascem os textos, todos eles carimbados com a insígnia da falta; falta convertida em metamorfoses, multiplicações e hipérboles.

2.2. Feito de pétalas rasgadas

É possível distinguir a repetição em dois tipos: repetição do mesmo, que é a pura reprodução e repetição diferencial, aquela que produz o novo (GARCIA-ROZA, 2003). É dessa última que trata a psicanálise, como assevera Lacan (2008): “A repetição demanda o novo”. (LACAN, 2008, p.65).

Ao postular a pulsão de morte, Freud (1920/2006) admite “a possibilidade de um limite da palavra, de algo que para além do princípio do prazer, para além do jogo dos signos, diz respeito ao real.” (GARCIA-ROZA, 2003, p.92). Como já foi dito, o motor que impele à repetição é o elemento excluído da cadeia simbólica, quando da renúncia pulsional, isto é, o que tal movimento visa, sempre, é ao objeto de desejo perdido. Daí, pensarmos na impossibilidade de uma repetição do mesmo, já que a busca empreendida pelo movimento é sempre fracassada.

Na recepção do texto, a pura reprodução também é impensável, já que a repetição de uma palavra nunca traz consigo o sentido anterior. Cada situação comunicacional é detentora de um contexto, que a particulariza. Além do mais, há que se considerar a autonomia do significante em relação ao significado. Kierkegaard²² observa a repetição do mesmo, como manifesta, apenas, nos fenômenos da natureza. (GARCIA-ROZA, 2003). Portanto, ao nos referirmos a ela, o fazemos no sentido lato; afinal, é evidente que a reprodução exata do mesmo, em relação à linguagem, é impossível.

Sobre o movimento da repetição na disposição textual de Murilo Rubião, Arrigucci Jr. (1987) atesta: “O que é movimento na obra se traduz em multiplicação: esse é o meio pelo qual ela marcha. Mas marcha, marcando passo; ao se multiplicar tanto, evoca sempre a face oposta: a repetição do mesmo.” (ARRIGUCCI JR., 1987, p.152). De fato, temáticas, desfechos e procedimentos formais são multiplicados na obra do autor. A circularidade que conforma o texto remete à pura reprodução; afinal, ele não avança.

Entretanto, como já foi dito, a repetição fantástica de Murilo Rubião traz consigo o estranhamento: “Assim na perpetuação do mesmo, brota a diferença- uma diferença intuída, quem sabe pela sutil mudança de tom. É que, de tanto se repetir o mesmo, via linguagem, vai-se instituindo o estranho.” (MORAIS, 2006, p.19) Se a narrativa é, aparentemente, feita de

²² Remetemos, aqui, à classificação feita pelo pai do existencialismo, pois Lacan recorre à sua teoria, quando fala da repetição, afirmando considerá-lo “o mais agudo dos questionadores da alma” antes de Freud. (LACAN, 2008, p.65)

repetição do mesmo, no encontro com o leitor, produz-se o inédito: “O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que ao mesmo tempo se apresenta como diferente.” (GARCIA-ROZA, 2003, p.24). Enquanto produtora de novidades, a repetição possibilita transformações, descortinando alguns dos véus fantasmáticos que cobrem o desejo. Contudo, mesmo depois de retirado o último véu, o que se mira ainda é véu. “Ela [a repetição] não aponta para um primeiro termo, mas está irremediavelmente constituída pelo jogo interminável das máscaras”. (GARCIA-ROZA, 2003, p. 52). Esse ponto é fulcral no texto muriliano, pois, apesar de a repetição produzir diferenças, ela apresenta, sempre, o movimento circular, que configura a narrativa. Ela não chega a lugar nenhum, pois não há lugar a se chegar. Há o fundo insondável: o ponto do encontro imediato e definitivo: para o escritor, o da palavra exata; para o sujeito, o do objeto causa do desejo; para as personagens murilianas, o da redenção libertária. “Onde está o fundo? Será a ausência? Não. A ruptura, a fenda, o traço da abertura faz surgir a ausência- como o grito não se perfila sobre o fundo do silêncio, mas ao contrário, o faz surgir como silêncio”. (LACAN, 2008, p.33). O que orienta e, ao mesmo tempo, perfila-se no texto, é o silêncio, “no qual a vivência do mistério - que não é outra coisa além do real suportado como derradeira imponderabilidade - subtrai o homem do solo petrificado do óbvio: o liberta.” (KOVADLOFF, 2003, p.24).

Parece-nos, portanto, que a narrativa faz-se de repetição do mesmo, configurando-se como “a poética do uroboro” (SCHWARTZ, 1981). Contudo, de tanto girar, há fios do tecido narrativo que se desprendem, trazendo à tona, o estranho familiar. A combinação entre a presença do insólito, a convivência dos paradoxos, o movimento circular da narrativa e o emparedamento das personagens, todos inextricavelmente ligados, acaba por assomar o leitor.

Devemos considerar ainda a alta intensidade dos efeitos de leitura própria às narrativas curtas. Como assevera Cortázar, (1993) “um bom conto é incisivo, mordente, sem tréguas desde as primeiras frases”. Daí a conhecida analogia entre o conto e o romance com o boxe:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. (CORTÁZAR, 1993, p.152).

Não há dúvidas de que Rubião é um grande nocauteador. Parece-nos, que a potência do seu soco é ampliada pela manutenção dos paradoxos. Conforme Breton (1924/ 1976): “O valor da imagem [literária] depende da beleza da centelha obtida; ele é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores”. (BRETON, 1924/1976, p. 194-195). O autor dos manifestos surrealistas, cita ainda as palavras “reveladoras” de Pierre

Reverdy: “ Quanto mais distantes e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem- mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética... etc.” (REVERDY *apud* BRETON, 1924/ 1976, p. 182). Como principal efeito do nocaute, encontramos, então, a abertura para a revelação de algo que estava oculto, algo que acreditamos ser da ordem da verdade do desejo:

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. ‘A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa terra incógnita, mas no próprio coração do imediato’, dizia Rimbaud. Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto. (PIGLIA, 2000, p.94).

Andrade e Miranda (1986), em um ensaio com o título certo de “As visões do invisível”, comentam as possibilidades de expressão produzidas na narrativa de Rubião, através da mistura entre o insólito e o cotidiano:

Daí, a irrupção da fantasmagoria, do espetáculo óptico no imaginário, que se apresenta como uma nova forma de estruturação em que as relações entre o desejo do sujeito e os objetos do mundo cultural, religioso e social podem exprimir-se, respeitando os lugares vazios ou deixando aflorar a angústia que provoca o preenchimento vicário desses vazios. (ANDRADE; MIRANDA (1986).

A sensação de *Unheimliche* do leitor, semelhante a um tropeço, convoca o mal-estar, que atua como um corte, uma fenda, mecanismo operador de estranheza do sujeito com o discurso literário, que passa a ser também o seu, graças à intersubjetividade entre autor/narrador e leitor, encenada no texto. Esse corte, que também podemos chamar de “iluminação profana” permite o vislumbre, ainda que relanceado, de algo que está por trás dos fantasmas, justamente aquilo que leva à repetição: o real. “O lugar do real, que vai do trauma à fantasia nunca é mais do que a tela dissimulando algo de absolutamente primeiro, de determinante na função da repetição.” (LACAN, 2008, p.65). Pela ótica da psicanálise, o oculto do qual fala Piglia (2000), é esse mesmo real.

O real, ao qual nos referimos quando comentamos a alienação do sujeito pela linguagem, torna-se inacessível. Sua dimensão, ligada ao simbólico, é produzida pela articulação da linguagem, que não alcança o ser do sujeito (o real) que se perde na cadeia significante. Acreditamos, no entanto, que, ao trazer os procedimentos estilísticos já citados,

elegendo a suprarrealidade como protagonista, o fantástico surrealista de Murilo Rubião visa rigorosamente a esse inacessível.

Retomando termos da Física de Aristóteles, Lacan (2008) distingue duas ordens de repetição. *Autômaton* é a insistência dos signos, o empuxo do próprio desejo; *Tiquê* é o encontro do real, situado para além do retorno dos signos, mascarado pelos fantasmas. Uma analogia entre a repetição muriliana, enquanto procedimento formal e efeito estilístico, e o *Autômaton* lacaniano parece pertinente. O momento de estranhamento, decorrente da leitura, atuaria como o corte que se efetua em uma sessão psicanalítica, dando lugar à *Tiquê*.

O encontro com o real, assinalado aqui, nos mostra a produção do novo pela repetição da *Tiquê* do encontro com o *nonsense* que força um novo sentido, que desloca a serialização do *Autômaton* e das leis do significante. [...] Neste caso, o pensamento cristalizado das fantasias individuais é lançado à possibilidade de ressignificação e elaboração dos fantasmas que perseguem o sujeito dentro de sua subjetividade constituída pela falta a ser. (ALMEIDA; ATALLAH, 2008).

É evidente que tal analogia é feita apenas a título de ilustração, dadas as incongruências entre o processo terapêutico e a leitura. Se, na leitura, dá-se um encontro com o real, no percurso analítico, parte-se desse encontro em direção à demonstração do real.

Paradoxalmente, a obra de Rubião, sempre alardeada pela moderação de seus temas e procedimentos narrativas, expande-se, abrindo espaço para o inédito. Inédito que é ainda mais contundente por preservar a subjetividade de cada leitor.

No conto marcadamente metaliterário, *Marina, a intagível*, José Ambrósio aguarda a chegada do poema ou da inspiração, a fim de preencher o vazio das folhas em branco: “Para vencer a esterilidade, arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda”. (RUBIÃO, 2006, p. 26). Depois de muito combater “a ausência”, “o vazio”, “o desamparo”, “a incapacidade” (RUBIÃO, 2006, p.25), Ambrósio consegue compor: “[...] o poema de Marina estava composto, **irremediavelmente** composto. Feito de pétalas rasgadas e sons estúpidos” (RUBIÃO, 2006, p.33, grifo nosso). A personagem-poeta chega à palavra plena. Cumpre-se, na ficção, o encontro com o real, ainda que fragmentado, “feito de pétalas rasgadas”. Esta é, afinal, a única forma pela qual tal encontro pode realizar-se. Numa outra ficção, a que configura a relação entre leitor e texto, o mesmo encontro torna-se possível. Para o leitor, esse contato é tão irremediável quanto a composição do poema para José Ambrósio, pois proporciona um encontro com a sua condição de sujeito atravessado pela linguagem. Vejamos outro excerto do conto:

Nem cheguei a me alegrar constatando-lhe a existência, porque num andor forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábios, excessivamente pintados e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita um girassol e me olhava com ternura. Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, bem-feitas. Hesitei um instante, entre os olhos e as pernas. Mas os anjos de metal me prejudicaram a visão, enquanto as figuras começaram a crescer e a diminuir com rapidez. Passavam velozes, pulando os muros, que se estendiam continuamente, ao mesmo tempo que os planos subiam e baixavam. Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina, até que os gráficos encerraram a procissão. Os linótipos vinham voando junto os obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais [...] (RUBIÃO, 2005, p.32)

As imagens arbitrárias conclamam o absurdo, tiram a língua do seu uso habitual, arrebatam o leitor. Elas tiram o leitor do prumo porque trazem consigo o silêncio, entendido aqui, acordo com as reflexões de Santiago Kovadloff (2003), como aquele que suporta o imponderável e se faz epifania, potência de revelação. Quanto mais aguçados forem os ouvidos, mais ensurdecedor será o barulho do silêncio.

Como afirma Mandil (2005), as manifestações do impossível evidenciam os limites da dimensão simbólica, orientando-se em direção ao que não é passível de representação. Andrade e Miranda (1986), no referido ensaio, assinalam:

Fazer ver o invisível é próprio da arte fantástica em que se inscreve de forma iluminadora, a obra de Murilo Rubião. Descobrir novas e inesperadas relações entre os dados do mundo sensível, explorando, pela transgressão, os limites do humano – eis a trajetória “estranhamente inquietante” percorrida pelo narrador muriliano e compartilhada pelo leitor. (ANDRADE; MIRANDA, 1986).

Concordamos com a crítica de Rubião, que há muito, percebeu no fantástico muriliano a presença de um real hipertrofiado. “O fantástico dá lugar ao afloramento de um real mais fundo.” (ARRIGUCCI JR., 2001, p.147) Acreditamos, contudo, que este real, porque é o da “realidade social”, é antes de tudo, do encontro com uma subjetividade interdita, insondável. Lacan (1959) esclarece que a obra de arte é transversal à ordem simbólica; ela atua como um corte que se efetua nessa realidade, donde o real do sujeito se manifesta. Como já apontado, em alguns momentos, a narrativa de Rubião roça o intocável. Tudo se passa como se a “corrosão do real” (GOULART, 2006) se orientasse em direção ao Real.

O campo do estranho impõe [...] certa familiaridade. *Unheimliche* tem sua raiz em *Heim* (casa, lar). Portanto, é uma estranheza familiar que toca a experiência do Real, na implicação de cada um em relação ao tempo sem memória da constituição do ser na linguagem. Neste lugar revela-se o inédito, o que espera por uma tradução: é aí que a ficção sobre o estranho apóia-se nos fatos do inconsciente, principalmente em seu fundamento inapreensível e intraduzível [...]. (PORTUGAL, 2005, p.119)

CAPÍTULO TRÊS

“FRAGMENTOS DE UMA PLENITUDE IMPOSSÍVEL”²³

“E por isso não reprimirei a minha língua,
falarei na angústia do meu espírito.”
Jó, VII, XI

Na primeira parte dessa dissertação, partimos de elementos recorrentes nos contos de Rubião, sem, contudo, nos determos, com vagar, em nenhum desses contos, a fim de apontarmos características gerais da obra. Verdadeiramente, essa ordem contraria o percurso metodológico traçado na elaboração desse estudo, já que, antes de elencarmos os aspectos mais marcantes do todo, foi necessário nos debruçarmos sob cada um dos textos. A inversão apresentada deriva de um objetivo didático. Pareceu-nos mais apropriado apresentar as categorias literárias e psicanalíticas que orientariam a leitura individual das narrativas para, então, evidenciá-las nos próprios contos. Nessa segunda parte, como já havíamos explicitado tais categorias, não achamos necessário prestar maiores esclarecimentos teóricos, concentrando-nos no exame dos textos.

De fato, conforme ressaltamos anteriormente, há uma forte unidade entre as narrativas, que trazem procedimentos formais e conjuntos temáticos semelhantes. Longe de negar as recorrências textuais, signo patente da repetição muriliana, a leitura individual dos contos acaba por ressaltá-las. Apesar de alguns artefatos narrativos e categorias psicanalíticas se destacarem em um ou outro texto, nenhum deles é exclusivo a um único conto. Todavia, o percurso de cada narrativa apresenta os seus próprios meandros, ainda que, ao final, todas cheguem ao mesmo lugar, ou, como é mais condizente com a ficção de Rubião, não cheguem a lugar algum. Desse modo, pretendemos, agora, fazer o caminho de volta ao ponto de onde partimos, mimetizando, a trajetória circular do nosso objeto de estudo. Com o apoio das generalidades da obra, perseguiremos as particularidades de cada texto.

A unidade entre os contos dificultou a seleção daqueles que seriam examinados, já que os elementos discutidos ao longo dessa dissertação poderiam ser observados na maioria absoluta das narrativas. Optamos, então, por textos sobre os quais a crítica já havia feito apontamentos de vezo psicanalítico. Entre eles, selecionamos aqueles que apresentam, com maior obviedade, algum dos aspectos da obra privilegiados nos capítulos anteriores. Ao final

²³ Expressão extraída do artigo “Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)”, de Davi Arrigucci Jr. (1987).

dessas etapas, os eleitos foram *Os três nomes de Godofredo*, que evidencia o percurso infundável do sujeito; *A Casa do girassol vermelho*, conto emblemático da tensão entre lei e liberdade; *A flor de vidro* e *O bloqueio*, que, apresentam, cada um a seu modo, evidentes figurações do fantasma originário da castração. Veremos, entretanto, que, ao longo da análise, outros fios foram se revelando e, em alguns momentos, acabaram se sobrepondo ao elemento que nos levou à escolha do texto. Tentamos perseguir aqueles fios que nos pareceram mais proveitosos na interlocução com a psicanálise, com a certeza de que muitos ainda estão por ser desvelados. Certamente, outras incontáveis questões surgirão em cada leitura, a cada leitor.

Vale lembrar, que, a despeito do papel definitivo da reelaboração na obra muriliana, os textos selecionados, bem como quaisquer contos de Rubião, são conduzidos e configurados pelo movimento incessante da repetição. Em todos eles, é também evidente a presença da suprarrealidade.

3.1. Os três nomes de Godofredo

“Eu sou aquele que sou.”
Êxodo, III, XIV

No conto “Os três nomes de Godofredo”, a atmosfera onírica, peculiar aos textos murilianos, ganha acentuadas feições de pesadelo. Contudo, o horror caminha, lado a lado, com o humor. Os eventos macabros são narrados através de um tom cômico, em que o autor se vale de um sofisticado humor negro. Também é marcante a permanente ambivalência entre a incerteza e o tédio que vem da rotina. Na configuração do texto, encontramos ainda duas variantes fundamentais da repetição muriliana: a multiplicação, figurada pelo contínuo surgimento de esposas, e o movimento circular.

Em um restaurante, o narrador-protagonista perturba-se com uma ruga na testa de uma mulher, que, há algum tempo, vinha sentando-se à mesma mesa que ele. Considerando que ela pudesse estar preocupada e desejasse ficar só, o homem decide mudar de lugar, mas é seguido pela mulher. Ao se sentarem no novo local, a expressão dela melhora. O narrador se alegra, mas se questiona se a mulher não seria, na verdade, sua convidada. Ela acaba informando-lhe ser sua segunda esposa, além de contar que a primeira havia sido assassinada por ele. A então

esposa, Geralda, chama-o de João de Deus. Ele vai para a casa com ela. Os dois vivem um período idílico, sem que ele queira, sequer, sair do apartamento onde viviam. Com o passar do tempo, João de Deus sente-se entediado com a rotina. Uma tarde, ele pede que ela coloque uma corda no pescoço, alegando que lhe serviria de colar e a enforca. Sem quaisquer indícios de culpa ou preocupação, o homem volta, “maquinalmente”, ao restaurante. Surge na frente dele uma mulher alourada, cuja semelhança com Geralda o assombra. Ela diz ser sua primeira esposa e lembra-lhe que ele havia matado a segunda. O homem aceita tudo sem sobressaltos, até que a mulher lhe chama de Robério. Perturbado apenas pelo nome do qual fora chamado, ele acredita ser tudo “um tremendo engano” e garante chamar-se Godofredo. Ela retruca: “Engana-se, Robério, não lhe virá o esquecimento”. (RUBIÃO, 2006, p.40). Assustado, ele foge. Ao chegar em casa, encontra uma terceira mulher, parecida com as outras duas, a quem enforca rapidamente. Logo em seguida, uma quarta mulher, também semelhante às outras, aparece. Dessa vez, ao contrário do que ele prevê, não era sua esposa, mas sua noiva, Isabel, que volta a chamar-lhe de João de Deus. Ela conta que, depois de casados, eles passarão a viver na cidade dele. Alheio a todo resto, o narrador paralisa-se, preocupado em redescobrir a tal cidade, seu lugar de origem.

A paráfrase acima evidencia a complexidade do enredo — um dos mais imbricados de toda a obra muriliana — e o total *nonsense* que o orienta. O conto traz fortes nuances surrealistas. Mais do que qualquer outro texto de Rubião, cremos que esse se assemelha a um roteiro dos filmes de Buñuel, para lembrar a comparação feita por Sérgio Sant’Anna (2001), referida no primeiro capítulo desta dissertação. Os diálogos são tão inusitados que, em alguns momentos, aproximam-se do teatro do absurdo, termo cunhado por Martin Esslin para designar peças que abordam a condição humana, a partir do ilógico. (MOISES, 2004, p.444). Tal vertente teatral recebeu grande influência do surrealismo, e, assim como os textos de Rubião, evidencia a realidade interior do sujeito, a partir da expressão de elementos excluídos pelo racionalismo. Vejamos um trecho do conto examinado, em que a incongruência do diálogo entre narrador e sua segunda esposa é marcante:

Não restava muito a perguntar, mas continuei:
 — Você poderia me dizer quando nos conhecemos?
 A minha insistência não a contrariou e acho que se sentiu bem humorada com o meu crescente embaraço:
 — Lembro-me apenas de que não foi na primavera, época dos meus gerânios.
 (RUBIÃO, 2006, p.37)

O excerto evidencia, ainda, a atmosfera escorregadia, de incerteza e negação, que acompanha todo o texto. Geralda não sabe quando foi que eles se conheceram, sabe apenas quando não foi. A narrativa caminha, do início ao fim, em um entre-lugar, feito simultaneamente de rotina e novidade, estranho e familiar. Essa indiferenciação fica evidente quando examinamos os espaços em que o conto se desenvolve: a casa, signo do doméstico, que ora se apresenta como um lugar de descobertas, ora se revela monotonamente familiar, e um restaurante, signo do externo, que manifesta as mesmas possibilidades ambíguas.

Desse modo, o *Unheimliche* freudiano atinge seu ápice, trazendo, ainda, temáticas como o duplo, a morte e o retorno involuntário a situações desprazerosas. Conforme assinalado no capítulo anterior, todos esses assuntos estão presentes em “O estranho” (*Das Unheimliche*) como produtores da inquietante estranheza.

Antes mesmo de iniciar o percurso pelo texto, o leitor já se depara com a fluidez do universo que está adentrando. No título, a ideia de identidade e singularidade associada ao nome próprio é colocada à prova. Godofredo tem três nomes distintos. Todavia, espera-se que cada pessoa porte um único prenome. A ideia de nome próprio é comumente associada à identidade e à singularidade de cada indivíduo. Conceder a alguém um nome próprio, através de uma certidão de nascimento, é o primeiro atributo legal para a identificação do sujeito enquanto ser social. É através desse ato, que uma criança passa a fazer parte de uma família ou de uma comunidade. “Ao vincular-se a uma língua, o nome próprio carregaria em si a injunção imaginária da referência a um ser único e a injunção simbólica de estar inscrito na linguagem por meio de uma língua.” (NOVAES, 2006, p.91). Ainda que o nome não traga em si as diversas atribuições que o sujeito vai incorporar ao longo da vida, espera-se que ele apresente, em quaisquer circunstâncias, valor referencial e vocativo. É patente a ideia de que cada vez que um nome é pronunciado, sempre um mesmo portador será referido e evocado.

A atribuição de três nomes a uma única personagem relativiza essa concepção, preparando o leitor para a atmosfera escorregadia que se seguirá. Se, como afirmamos no capítulo anterior, as realidades são múltiplas, também é múltiplo o sujeito. De fato, o nome designa alguém, e é, a partir dessa designação, que o indivíduo é inserido na sociedade. A nomeação faz parte da própria constituição subjetiva, pois permite a identificação da primeira marca da diferença que distingue o sujeito dos demais. Contudo, o nome não consegue abarcar plenamente o ser de cada um, pois esse ser remete sempre à falta. O nome próprio ocupa uma posição volante “[...], pois, enquanto incessante suporte para um deslizamento de significações, desempenha a função de realizar uma completude sempre remetida ao fracasso em tornar-se plena”. (DIETER, 2004, p.40).

Pois bem: Godofredo é Godofredo; Godofredo é João de Deus; Godofredo é Robério. Ou João de Deus é Robério, ou Robério é Godofredo? A já complexa nomeação do narrador-protagonista pode render ainda mais imbricadas combinações. No campo da Lógica, há um debate sobre a relação entre um nome e seu referente. De acordo com Saul Kripke (1980), o nome seria um “designador rígido”, apontando o mesmo objeto em todos os mundos possíveis. Conforme já foi dito, espera-se, comumente, que o nome próprio carregue consigo as funções referencial e vocativa. Tal ideia aproxima-se da concepção de Kripke, para quem, ainda que o nome não determine o sujeito, ele o designa. Todavia, de acordo com Bertrand Russell e Gottlob Frege, para que um nome seja ligado ao seu referente é necessário conferir-lhe atribuições. (FORBES, 2009). Não é o caso de se enveredar por tal debate; contudo, no caso específico do conto examinado, parece-nos mais proveitoso partirmos da concepção de Russell e Frege. Para que a referência aos “nomes de Godofredo” cumpra o seu papel, será necessário acrescentar um atributo à personagem. Teremos, então, de utilizar as referências que o texto nos oferece, referências estas, que remetem sempre a um outro.

Conforme será explicitado ao longo da análise, encontramos no texto: João de Deus, marido de Geralda, Robério, marido de Joana, Godofredo, marido de Joana e João de Deus, noivo de Isabel.

Em qualquer uma das combinações, de fixo mantém-se apenas a pergunta: Quem é ele? (Ou quem sou eu?). Assim como começa, o conto termina. Dessa vez, a interrogação ontológica é “de onde eu vim?”. A circularidade da narrativa é evidente. Interessa-nos, todavia, o percurso e não o ponto de chegada. Vamos a ele²⁴.

3.1.1. João de Deus, marido de Geralda

O conto inicia-se de forma incomum, reforçando a estranheza inaugurada pelo título: “Ora, aconteceu que vislumbrei uma ruga na sua testa”. (RUBIÃO, 2006, p. 34). O período dá a impressão de estar fora de lugar, parece solicitar algo que o preceda, já que sugere um começo “*in media res*”. Essa anterioridade ausente aponta para inalcançável origem do narrador-protagonista, cuja lacuna orienta o seu repetitivo percurso. Em seguida, temos: “De

²⁴ Dada a complexidade do enredo, optamos por dividir a análise do conto em três partes, a fim de torná-la mais clara.

uma data que não poderia precisar, todos os dias, ao almoço e ao jantar, ela sentava-se à minha frente na mesa onde por quinze anos seguidos fui o único ocupante.” (RUBIÃO, 2006, p.34). Os sentidos de exatidão e rotina, presentes em “por quinze anos seguidos”, convivem com o desconhecimento e a incerteza trazidos por “de uma data que eu não poderia precisar”. “Todos os dias” parece, então, ficar na intercessão entre a rotina e a novidade, configurando-se como algo *unheimlich*. Embora seja uma expressão emblemática do cotidiano, ela porta, paradoxalmente, o desconhecimento, pois sua duração não é explicitada. Essa fluidez se intensifica se levarmos em consideração o primeiro período do conto. Para que “uma ruga na testa” seja notada é preciso que o rosto que a contém seja conhecido. “Ela” é, então, estranha ou familiar? Tal distinção vai mostrando-se inexistente. A estranha vai se tornando cada vez mais familiar: Chamada de “Ela”, “a jovem”, “a mulher”; a estranha passa a ser “minha companheira”, “minha mulher” até ganhar um nome próprio, “Geralda”.

Quanto ao narrador, ele também é nomeado pela mulher, que lhe chama de João de Deus. Esse é o segundo dos três nomes que ele receberá ao longo do texto, já que, no título, o nome Godofredo havia sido anunciado. O ato de nomeação traz em si a marca do desejo do outro. O nome não é escolhido pelo sujeito, ele é atribuído por terceiros e já chega carregado de sentidos, desejos, dívidas e promessas. A criança que surge porta um nome empenhado com diferentes lugares postos em cena antes dela. Ela passa a se reconhecer através de um outro que a evoca e responder a esse apelo. Ao longo da vida, o sujeito recebe diferentes alcunhas e recusa outras tantas. As alcunhas aceitas tornam-se sobreposição de marcas, que vão enganchando-o na relação com o outro.

No capítulo “What’s in a name?”, do seu livro “Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce”, partindo da hipótese lacaniana de que o autor de “Finnegans Wake” poderia ser nomeado como Joyce o sintoma, Ram Mandil (2003) apresenta precisos esclarecimentos sobre a questão do nome sob a ótica da psicanálise. Perseguindo os fios de um enunciado²⁵ proferido por Stephan Dedalus em “Ulisses”, o pesquisador assinala:

Vindo do Outro, o nome que somos forçados a habitar, ao mesmo tempo que nos antecede, ultrapassa-nos. O que haveria em um nome que nos ensinam a ser nosso? Uma distinção, uma marca, um emblema, que nos é legado pela herança simbólica. Todavia, ‘o nome que nos ensinam ser o nosso’ deixa transparecer a sua insuficiência quanto à designação do próprio ser: o fato de ‘ser ensinado’ revela sua natureza exterior, ressaltando não apenas sua contingência, mas também seu caráter de ficção de linguagem. Nessa perspectiva, um nome pode tanto ser carregado como um bem, ostentado

²⁵ Partindo da pergunta “O que há em um nome?”, feita por Julieta a Romeu, Stephan responde: “Isso é o que nós nos perguntamos na infância quando escrevemos esse nome que nos ensinam a ser nosso.” (JOYCE apud MANDIL, 2003, p. 191)

como algo precioso, quanto ter de ser suportado como um fardo, como lamenta um Romeu apaixonado. (MANDIL, 2003, p. 191, 192).

De acordo com Lacan (1986), “O *eu* nasce em referência ao *tu*”. (LACAN, 1986, p.193, grifos do autor). Nos primeiros contatos com a linguagem, a criança repete a frase que lhe é dita, usando o pronome pessoal na terceira pessoa do singular, ou ainda, o seu nome, ao invés de fazer a inversão para a primeira pessoa. Ela refere-se a si própria como a um outro. Como veremos, a inabilidade do infante (de *in-fans*, o que não fala) com o uso da língua, porta uma certa verdade sobre a construção identitária do sujeito.

Mas isso basta para nos advertir que o *eu* se constitui inicialmente numa experiência de linguagem, em referência ao *tu*, e isso numa relação em que o outro lhe manifesta o quê? – ordens, desejos, que ela deve reconhecer, do seu pai, da sua mãe, dos seus educadores, ou dos seus pares e camaradas. (LACAN, 1986, p. 193).

No caso do nosso múltiplo narrador-protagonista, poderíamos incluir, nessa lista de outros, referida por Lacan (1986), as suas esposas.

Ao ser nomeado por Geralda, João de Deus, ele passa a carregar consigo uma marca do desejo do outro. Além disso, ao chamar Geralda de sua mulher, ele mostra reconhecer-se como marido dela²⁶, conferindo a si próprio um novo atributo. João de Deus não é apenas João de Deus, é João de Deus, marido de Geralda.

Com a então esposa, o marido acaba indo para casa, signo incontestado do doméstico, do familiar. Ao partirem do restaurante, ele se indaga: “Confesso que tive curiosidade de saber se a *nossa casa* seria diferente da minha.” (RUBIÃO, 2006, p. 37, grifo do autor). Ao chegar, a presença de um objeto conhecido suspende a sua hesitação; contudo, a sensação de familiaridade dura pouco, é logo “destoada” pela desarmonia na decoração da casa - tal qual o texto, onde a sobriedade da linguagem possui um tom diferente dos fatos incongruentes que enforma e informa:

Aberta a porta de entrada, dissiparam-se as minhas dúvidas: o meu sobretudo de gola de peles encontrava-se em cima do sofá. Apenas me perturbavam certos detalhes que antes não observara. Os móveis, embora antigos, eram sóbrios, enquanto os quadros, mal distribuídos pelas paredes, **destoavam** pelo mau gosto. E havia flores por toda parte. (RUBIÃO, 2006, p. 37, grifo nosso).

²⁶ Em relação à estrutura comunicativa entre os sujeitos do simbólico, Lacan afirma: “O emissor recebe do receptor sua própria mensagem de forma invertida”. (Lacan, 1998, p. 298). Como explica Joël Dor (2008), “O sujeito que interpela o Outro neste ‘Você é meu mestre’ na verdade formula a ele, implicitamente: ‘Eu sou seu discípulo’, mesmo que o que se articula presentemente na realidade de seu discurso continue a ser ‘Você é meu mestre’. É porque o sujeito já se faz reconhecer como um discípulo para um Outro, que ele pode reconhecer explicitamente, em sua fala, este Outro como seu Mestre”. (DOR, 2008, p. 159).

Já a esposa, “acompanhava sem estranheza” as descobertas do marido. (RUBIÃO, 2006, p.38). A relação que se vai desenvolvendo entre o casal também é pautada pela ambivalência. Depois de observar os arredores, o homem “desajeitado e incerto” abraça a mulher, que se encontrava à sua espera. (RUBIÃO, 2006, p.38). As sensações se confundem:

A emoção, somada a um temor inexplicável, me conteve momentaneamente. Não me foi possível, entretanto, controlar o **instinto** a exigir a posse daquela mulher que se oferecia integralmente aos meus braços. Para ela avancei, procurando-lhe a boca. Beije-a com sofreguidão, sentindo um sabor novo, como se fosse a primeira **fêmea** que beijava.” (RUBIÃO, 2006, p.38, grifos nossos).

Ainda, depois desse primeiro encontro, o narrador sente-se “encabulado”, achando “estranho” que a mulher o acompanhasse até o quarto. Todavia, ao sentir “o calor daquele corpo” — acolhedor como um outro, também feminino, que um dia, o acalentou — sentiu-se em casa²⁷. “Ela”, de “a jovem” à “minha companheira”, torna-se, então, a “fêmea”, objeto de desejo a ser possuído pelo macho. Os civilizados temor e recato dão lugar ao selvagem instinto, à pulsão sexual²⁸, convocando o sujeito do desejo.

Passada a primeira noite, os cônjuges vivem um período de ruidosa felicidade e intimidade.

Loquaz, alegre, eu agora gostava de **vê-la** comer aos bocadinhos, mastigando demoradamente os alimentos. Às vezes me interrompia com uma observação ingênua:

— Se a Terra roda, por que não ficamos tontos?

Longe de me impacientar, dizia-lhe, em resposta, uma porção de coisas graves, que Geralda ouvia com os **olhos arregalados**. No final, me elogiava com um descabido elogio aos meus conhecimentos. (RUBIÃO, 2006, p.39, grifo nosso).

O erotismo evidencia-se no deleite com que o marido vê a mulher comendo e na excitação com que ela vê e ouve as ostentações intelectuais do companheiro. Podemos notar a

²⁷ Em “O estranho”, Freud (1919/1976) relata a existência de um gracejo que diz “O amor é a saudade de casa”, referindo-se à morada que todo sujeito teve um dia, o útero materno. A frase diz respeito à relação que todo objeto sexual mantém com o objeto de desejo primordial. (FREUD, 1919/1976). Insinua-se, no texto, o fantasma originário da vida uterina.

²⁸ Conforme definição elaborada por Laplanche e Pontalis (2008), a pulsão é um “processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta”. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2008, p. 394).

presença do par de opostos exibicionismo/ voyeurismo. A pulsão escópica, ânsia por ver e ser visto, é marcada, justamente, pela sua ambivalência. Conforme Freud (1905/1988), “Na perversão que aspira a olhar e ser olhado distingue-se um traço curiosíssimo [...] nela, o alvo sexual apresenta-se numa configuração dupla, nas formas *ativa* e *passiva*.” (FREUD, 1905/1988, p.149).

Ao mesmo tempo que o narrador se compraz em ver Geralda, ele regozija-se em ser visto, exibindo-se, falante, aos ouvidos e “olhos arregalados” da mulher. Ela, por sua vez, também sente prazer com a situação, manifestando-se com elogios ao conhecimento do marido. A pulsão de saber pode ser uma sublimação da pulsão escópica, com origem nas investigações das crianças e na suas buscas para uma resposta sobre a sexualidade. (QUINET, 2004).

Com o tempo, a rotina se sobrepõe à alegria; a loquacidade do narrador dá lugar a “um silêncio condenado à dolorosa permanência”. (RUBIÃO, 2006, p. 39). É evidente no texto, a crítica ao casamento. Ao polarizar-se no familiar, a instituição matrimonial exclui o estranho, a novidade, contrariando a configuração dualista que delinea a narrativa. O amor dos primeiros tempos reverte-se em ódio. De objeto de desejo, o olhar da mulher torna-se um reflexo do tédio do marido. Até que, numa atitude absurdamente natural, ele a enforca.

Uma tarde, **olhava** para as paredes sem nenhuma intenção aparente e **enxerguei** uma corda dependurada num prego. Agarrei-a e disse para Geralda, que se mantinha abstrata, distante:

— Ela lhe servirá de colar.

Nada objetou. Apresentou-me o pescoço, no qual, com delicadeza, passei a corda. Minha mulher **fechou os olhos** como se estivesse recebendo uma carícia. Apertei com força o nó e a vi tombar no assoalho. (RUBIÃO, 2006, p. 39, grifos nossos)

Mais uma vez, o enunciado faz várias menções ao campo do escópico: “olhava”, “enxerguei”, “olhos”.

O tom trivial com que o assassinato é revelado acaba por conferir-lhe traços cômicos. A presença do humor negro, que designa a associação de elementos macabros e/ou violentos ao burlesco, é mais um elemento comum entre os contos murilianos e o surrealismo. De acordo com Castro (2009), o conceito de humor negro foi introduzido por André Breton em sua “Antologia de humor negro”, de 1940. A publicação traz textos de autores como Poe, Jarry, Baudelaire, Rimbaud e Kafka. Tal mecanismo cômico é ressaltado pelo surrealismo como potencialmente libertário, por trazer consigo a banalização dos interditos, colocando-os à prova. (KRÜLLER *apud* CASTRO, 2009).

É espantosa a passividade com que Geralda se oferece ao carrasco. Surge a presença de mais um par complementar: o sadismo/ masoquismo. Assim como no caso do exibicionismo/ voyeurismo, a ambivalência é notável. Conforme Freud (1905/1988):

A particularidade mais notável dessa perversão reside, porém, em que suas formas ativa e passiva costumam encontrar-se juntas numa mesma pessoa. Quem sente prazer em provocar dor no outro na relação sexual é também capaz de gozar, como prazer, de qualquer dor que possa extrair das relações sexuais. O sádico é sempre e ao mesmo tempo um masoquista, ainda que o aspecto ativo ou passivo da perversão possa ter-se desenvolvido nele com maior intensidade e represente sua atividade sexual predominante. (FREUD, 1905/1988, p. 151).

Do mesmo modo que o sádico, através de uma identificação com o outro, frui da dor do outro, o masoquista deleita-se com o prazer sentido pelo outro ao exercer a violência. A identificação de João de Deus com a esposa fica explícita quando ele relata enxergar seu próprio tédio através dos olhos de Geralda. Ao matar a mulher, ele visa também o aniquilamento de seu próprio tédio.

A partir da paráfrase apresentada no início dessa análise, podemos notar uma evidente relação de duplo entre as esposas. Todavia, a presença dos duplos não se circunscreve apenas às esposas entre si, ela marca, sobretudo, a relação entre o narrador-protagonista e as suas mulheres, a partir da identificação entre o marido e suas esposas. Ao saber por Geralda que eram casados, João de Deus responde: “— Pensei que fosse uma sombra.” (RUBIÃO, 2006, p. 36). Lembramos, ainda, que o narrador percebe a mulher primeiro a partir de uma “ruga”, uma dobra. A afirmativa de João de Deus traz um primeiro indício do espelhamento que marca a relação do casal, também expresso na configuração reflexiva dos papéis voyeur/exibicionista, ativo/ passivo e sádico/ masoquista. No conto, o duplo alterna a sua figuração especular entre sujeito e objeto de desejo.

A epígrafe do conto também aponta a nebulosidade que permeia a configuração identitária do narrador, em permanente remissão ao outro. “As sombras cobrem a sua sombra, os salgueiros da torrente o rodearão” (Jó *apud* Rubião, 2006, p. 34).

De fato, a identificação primordial²⁹ da criança, que será a matriz das suas futuras identificações, se dá a partir da imagem do outro. Conforme Lacan (1986):

É num movimento de báscula, de troca com o outro que o homem se apreende como corpo, forma vazia do corpo. Da mesma forma, tudo o que

²⁹ Estamos nos referindo ao “estádio do espelho”, expressão cunhada por Jacques Lacan para designar o momento no qual a criança reconhece a sua unidade corporal através da identificação com a imagem do outro e da percepção de sua própria imagem no espelho.

está então nele no estado de puro desejo, desejo originário, inconstituído e confuso, o que se exprime no vagido da criança- é invertido no outro que ele aprenderá a reconhecê-lo. Aprenderá, porque não aprendeu ainda, enquanto não colocamos em jogo a comunicação. (LACAN, 1986, p.197).

Ao aceder à sua identidade a partir do outro, o sujeito acaba por entrar numa espécie de alienação que permeará toda a sua trajetória: “ao procurar a si mesmo, o que o indivíduo encontra é a imagem do outro.” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 215). Parece-nos, portanto, que a sensação de *Unheimliche*, produzida pelo duplo, deriva-se do fato do “Eu” que narra conceber esse outro que lhe é constituinte, como um elemento estrangeiro. Acreditamos que essa “extimidade”³⁰, patente na relação do narrador com o outro, desliza para os espaços narrativos, que, como afirmamos, anteriormente, apresentam uma permanente estranheza familiar.

3.1.2. “Chamo-me Godofredo”

Depois de matar a esposa e com ela, o tédio da rotina, o marido corre, paradoxalmente, para o aconchego do hábito, que acabara de tentar anular. Involuntariamente, o homem repete a situação que lhe havia trazido desprazer: “Como fosse hora de jantar, **maquinalmente**, rumei para o restaurante, onde procurei a mesa habitual”. (RUBIÃO, 2006, p.40, grifo nosso). A narrativa marcha de volta a seu início, fundando o movimento circular, que a configura. O primeiro episódio do conto, marcado pelo surgimento de uma esposa, repete-se. Dessa vez, a mulher possui cabelos louros, apesar de ter “os mesmos lábios, nariz, os olhos, o modo de franzir a testa” da anterior. (RUBIÃO, 2006, p. 40). Em uma inversão temporal, essa é a primeira esposa e, assim como a anterior, relata que ele havia assassinado a segunda. Ela, então, chama o homem de Robério, causando-lhe estranhamento. “-Robério?! Em tempo algum me conheceram por esse nome. Havia um erro, um tremendo engano em tudo aquilo.” (RUBIÃO, 2006, p. 40). Apesar de toda a incerteza e desconhecimento presentes na narrativa, mais uma vez é um nome o motivo do seu espanto. Dessa vez, entretanto, o homem não permite ser nomeado. É ele quem se nomeia, percorrendo o tortuoso caminho da construção identitária. Conforme Mandil (2003):

³⁰ De acordo com Antonio Quinet (2002), a “extimidade” refere-se àquilo que está no interior do sujeito, mas por ser excluído, passa a ser uma “exterioridade íntima”. (QUINET, 2002, p. 54).

[...] a perspectiva do auto-reconhecimento do nome próprio se insere no contexto daquilo a que Lacan se refere como modos de designação do ser, ou seja, os modos pelos quais o sujeito reconhece a si próprio por meio da linguagem. Essa designação é o que, via de regra, a psicanálise aborda com a noção de identificação, ou seja, pelo exame das marcas pelas quais o sujeito busca sua identidade. (MANDIL, 2003, p. 180).

O episódio repetido e, portanto, familiar, traz consigo uma novidade, provocando uma inquietante estranheza. Tentando “recuperar a calma” e “desfazer o mal-entendido” (RUBIÃO, 2006, p.40), ele afirma: “Tudo passou, Joana. Chamo-me Godofredo”. (RUBIÃO, 2006, p.40).

Mais uma vez, o homem busca o familiar: Joana é, evidentemente, o feminino de João, nome pelo qual ele atendia na primeira parte do texto. E Godofredo, do germânico *Godfried*³¹, significa “paz de Deus”, também assumindo claro parentesco com João de Deus. Robério, por sua vez, nome recusado pelo narrador, parece ser uma variante de Rogério, palavra teutônica, cujo significado é “famoso na lança”. O estranho nome, que foge do campo semântico dos outros três, apresenta familiaridade com o nome da mulher assassinada, Geralda, que significa “aquela que governa com a lança”. Apesar das diferenças de significado entre os dois grupos de nomes, em todos eles podemos perceber um signo de plenitude, seja ela divina (completa) ou fálica (a completar/ faltosa), simbolizada pela lança. Desse modo, a estranheza familiar reflete-se na relação entre os “nomes de Godofredo” e os de suas esposas.

A mulher, então, discorda e insiste, vaticinando: “Engana-se, Robério, não lhe virá o esquecimento.” (RUBIÃO, 2006, p.40). Inicia-se uma briga entre o casal: ela, “irritantemente tranqüila”; ele, “agressivo, impaciente”. Robério/Godofredo, “entre a náusea e o medo”, foge. Assim como havia ido “maquinalmente” ao restaurante, sai correndo “sem ter noção do que iria fazer”. (RUBIÃO, 2006, p. 41). Ele é conduzido pela repetição e assim, como a narrativa que relata e protagoniza, caminha em círculos. De volta ao lar, o narrador encontra uma terceira mulher muito parecida com as outras duas. Aflito, ele a aconchega nos braços e a enforca rapidamente. Mais uma vez, a vítima se entrega passivamente ao seu carrasco.

3.1.3. A busca pelo próprio nome

³¹ Todos os significados de nomes apresentados foram extraídos do site “dicionário de nomes”, disponível em <www.pribi.com.br/dicionario-de-nomes>.

Depois de se livrar de mais uma mulher, o narrador entra na sala e encontra “uma jovem de rara semelhança com Joana e Geralda [...]”, que lhe chama de João de Deus. (RUBIÃO, 2006, p. 41). Habitado à multiplicação de esposas, ele confirma: “Naturalmente você é minha quarta esposa?”. (RUBIÃO, 2006, p. 41). Contrariando a estranha rotina narrativa, ela afirma ser sua noiva, deixando-o ainda mais “espantado” com a notícia de que após o casamento, iriam residir na cidade dele. O narrador sente-se, então, fascinado por uma “fita de veludo, que prendia um medalhão ao pescoço de Isabel” (RUBIÃO, 2006, p. 42). A fita, metonímia de pescoço, lembra a corda usada para enforcar Geralda. Todavia, nem mesmo o pescoço-fetice é capaz de distraí-lo. Ele pensa ainda em fazer à noiva as mesmas perguntas que havia feito à segunda esposa, mas desiste, preocupado em lembrar a cidade perdida em sua memória.

O texto volta, então, ao ponto do qual se originou. Inaugurado pelo “quem sou eu?”, ele fecha-se com o “de onde eu vim?”. As perguntas do narrador, certamente, marcam também a trajetória de todos nós, leitores; todos nós, sujeitos alienados, primeiro no imaginário e depois, no simbólico. E que resposta o oráculo muriliano nos traz? A sua resposta é o silêncio, aquele que traz consigo o imponderável, o real.

O percurso do texto evidencia ausências: de uma resposta absoluta, de um sujeito único, da verdade do desejo, da recuperação da origem. Sua estrutura circular “ [...] não é de uma busca que desemboca num achado, mas a de uma busca suspensa, tarefa inconclusa que se entrega, como tal, ao leitor. Busca fundamental que é a da constituição do sujeito, na revivência de suas origens e na assunção de seu vir-a-ser.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.126)³². Ao leitor, resta recusar os nomes próprios que não lhe convêm e empreender-se na busca do seu próprio nome.

³² O desfecho, marcado pela rememoração, remeteu-nos ao conto “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa e, mais especificamente, à célebre análise do texto citado, empreendida por Leyla Perrone-Moisés, sob o título “Nenhures. Considerações psicanalíticas acerca de um conto de Guimarães Rosa” (1978). Apesar de todas as óbvias distinções entre os contos analisados, uma semelhança os une: a busca pela constituição do sujeito. De fato, acreditamos que tal busca oriente a literatura de um modo geral, embora, em alguns textos, como os dois referidos, ela se mostre de maneira mais evidente.

3.2. A casa do girassol vermelho

“Se alguém ama o mundo,
não está nele o amor do Pai.”
(João, XV)

Em um ensaio intitulado “Fantástico e realidade social em Murilo Rubião”, publicado em edição especial do “Suplemento Literário de Minas Gerais”, dedicada aos noventa anos do contista mineiro, Audemaro Taranto Goulart (2006) aponta como possível porta de entrada para o conto *A casa do girassol vermelho*, o diálogo mantido pela narrativa com a obra “Totem e tabu”, de Freud (1913/1995). Dado o espaço exíguo da publicação, o crítico faz uma breve leitura do texto muriliano, com base no texto freudiano. Partiremos dessa indicação, a fim de empreender um exame mais detido da narrativa, remetendo-nos, quando conveniente, a outros textos psicanalíticos, sobretudo a “O mal estar na civilização”. Conforme ressaltamos no primeiro capítulo, as narrativas de Rubião não se prestariam a leituras alegóricas, portanto uma análise com vistas ao artigo freudiano não visa à interpretação ou à decifração do conto, mas apenas a um diálogo entre os textos. Mais uma vez, concordamos com Goulart (2006), que adverte:

[...] o texto freudiano não é um componente estrutural do conto de Murilo mas é apenas uma espécie de dramatização história a que o leitor pode recorrer para a compreensão de princípios importantes que se expressam na obra tais como a condição humana e a trajetória do homem para se fazer um ser social. (GOULART, 2006, p. 14).

Em “Totem e tabu”, a partir das observações de diferentes estudiosos, Freud (1913/1995), alude ao mito da horda primitiva, que seria fundador da ordem cultural, na medida em que teria introduzido os interditos ao incesto e ao parricídio, dois desejos primordiais do sujeito, expressos no Complexo de Édipo. Para apresentar as ideias gerais do artigo freudiano, partiremos da paráfrase elaborada por Roudinesco e Plon (1998), que embora não apresente toda a complexidade do texto, expõe os pontos mais proveitosos à discussão referente ao conto examinado:

Num tempo primitivo, os homens viviam no seio de pequenas hordas, cada qual submetida ao poder despótico de um macho que se apropriava das fêmeas. Um dia, os filhos da tribo, rebelaram-se contra o pai, puseram fim ao reino da horda selvagem. Num ato de violência coletiva, mataram o pai e comeram seu cadáver. Todavia, depois do assassinato, sentiram remorso, renegaram sua má ação e, em seguida, inventaram uma nova ordem social, instaurando simultaneamente a exogamia (ou renúncia à posse das mulheres

do clã do totem) e o totemismo, baseado na proibição do assassinato do substituto do pai (o totem). Totemismo, exogamia, proibição do incesto: foi esse o modelo comum a todas as religiões, em especial o monoteísmo. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 758).

A casa do girassol vermelho inicia-se com a descrição de uma espécie de celebração eufórica pela morte do velho Simeão, pai adotivo dos integrantes da festa. Entre eles, está Surubi, o narrador. Durante a comemoração, onde tudo é permitido, Simeão é paradoxalmente convocado: “Ah! Se o velho Simeão fosse vivo!” (RUBIÃO, 2006, p.14) A narração do festim é interrompida, e, em *flashback*, volta-se ao passado reprimido dos filhos sob o jugo do pai despótico. O ato de Simeão que mais provoca repúdio é justamente o afastamento dos irmãos: “A primeira providência [de Simeão] foi separar-nos. Nem mesmo de nossa irmã, eu e Nanico podíamos aproximar-nos.” (RUBIÃO, 2006, p. 14). O relato da celebração é retomado; contudo, a alegria dos participantes começa a extinguir-se. Xixiu, líder do grupo, desaparece deixando a todos desolados. Ao longe, soa o apito de um trem, marcando a presença da civilização. O conto termina com um exótico e minúsculo girassol vermelho, brotando no ventre da triste Belinha.

Já no princípio da narrativa, há uma evidente mistura dos laços parentais, confundindo o leitor quanto à possibilidade de incesto.³³ Como aponta Goulart (2006): “Basta dizer que, logo no início do conto, o leitor precisa tomar lápis e papel para anotar quem é quem, na indistinção entre namorados e irmãos que constituem as personagens da história”. (GOULART, 2006, p. 14). Vejamos um excerto do conto:

Xixiu mal olhou para fora, ficou alucinado com a paisagem. Parecia um monstro. Da janela mesmo gritou para o universo, que se compunha de quatro pessoas, além dele e de minha irmã Belsie:

— Nanico, sujeito safado! Tá namorando, não é, seu animal de rabo?!

Nanico tirou rapidamente a mão dos seios de Belinha e respondeu desajeitado:

— Tou.

Apenas Belinha, que estava gostando do jardim e das mãos do companheiro, não se conformou com a intervenção do Xixiu, irmão dela. No entanto, disfarçou a irritação. Ninguém se irritava naquele dia. Com naturalidade, virou-se para mim, que beijava a um canto a suave Marialice, e propôs:

- Vamos trocar, Surubi. Você fica comigo e a besta do seu irmão se ajunta com a hipócrita da minha irmã. (RUBIÃO, 2006, p.11)

³³ Como pudemos observar nos já referidos *Bruma (A estrela vermelha)* e *O lodo*, a insinuação de relações incestuosas aparece em outros contos murilianos. Em relação a essa recorrência, Fábio Lucas (1983) assinala: “Nas relações domésticas das personagens, poderíamos falar de uma estética do interdito, tais as formas latentes de incesto que se manifestam em proibições ou tais os impulsos amorosos reduzidos pela incompletude da realização do desejo”. (LUCAS, 1983). O crítico remete, ainda, à tensão entre os desejos e a sua interdição, que marca também o conto agora examinado.

Procedamos conforme o conselho do crítico e façamos a distinção entre as personagens, dividindo-as em dois grupos, compostos por irmãos. Na primeira seção, temos: Xixiu, Belinha e Marialice; na segunda estão: Belsie, Nanico e Surubi, o narrador. Para que a exogamia seja mantida, os integrantes do primeiro grupo só podem se relacionar com os ocupantes do segundo e vice-versa. De fato, as combinações de casais respeitam essa regra. Todavia, podemos notar no trecho do conto reproduzido, que à primeira leitura, é difícil efetuar tal distinção. A imprecisão evidenciada nesse fragmento é causada pela própria estrutura narrativa, que embaralha, habilmente, os laços parentais, através do uso de epítetos referentes às relações fraternas, tais como “minha irmã Belsie”, “Xixiu, irmão dela” e “a besta do seu irmão”. (RUBIÃO, 2006, p.11) Apesar dos integrantes de um grupo não manterem relações consanguíneas com os integrantes do outro, todos eles são filhos adotivos de Simeão, signo maior da lei. São e não são irmãos simultaneamente.

Essa ambivalência permeia a narrativa, provocando uma tensão insolúvel. O dualismo entre liberdade radical e lei configura todo o texto, a começar pela referida insinuação do incesto, interdito fundamental para a passagem à cultura e marco do acesso à linguagem³⁴. O embate sem vencedores é reiterado por uma infinidade de signos relativos ao primitivo (“contagante”, “febril”, “alegria desbragada”, “alucinado”, “monstro”, “animal de rabo”, “naturalidade”, “besta”, “manhã quente”, “sol violento”, “despudoradamente”, “desvairada”, “diabruras”, “frenético”) e ao civilizatório (“ressentidas”, “represa”, “constrangido”, “limites”, “etéreo”, “açude”, “proibição”, “padre”, “moral rígida”, “pecado”, “vigia”, “trem”, “carros”, “amordaçado”).

Conforme assinala Freud (1930/1974), em “O mal estar na civilização”, a trajetória do sujeito civilizado é orientada por duas demandas opostas: uma delas visando à felicidade individual, através da satisfação das pulsões e a outra, visando à vivência em comunidade, por meio da renúncia dessas mesmas pulsões.

No processo de desenvolvimento do indivíduo, o programa do princípio do prazer, que consiste em encontrar a satisfação da felicidade, é mantido como objetivo principal. A integração numa comunidade humana, ou a adaptação a ela, aparece como uma condição dificilmente evitável, que tem de ser preenchida antes que esse objetivo de felicidade possa ser alcançado. Talvez fosse preferível que isso pudesse ser feito sem essa condição. Em outras palavras, o desenvolvimento do indivíduo nos parece ser um produto da interação entre duas premências, a premência no sentido da felicidade, que geralmente chamamos de ‘egoísta’, e a premência no sentido da união com os

³⁴ A função inaugural da renúncia aos desejos incestuosos já foi ressaltada no segundo capítulo desta dissertação, quando tratamos do Complexo de Édipo e da inserção do sujeito na ordem simbólica.

outros da comunidade, que chamamos de ‘altruísta’. (FREUD, 1930/1974, p. 103.)

Podemos associar essa primeira necessidade ao que convencionamos chamar, no conto, de signos referentes ao primitivo e a segunda, ao campo do civilizatório. Como veremos, o percurso traçado pelo texto assemelha-se ao itinerário do sujeito na civilização. Em ambos os casos, a tensão insolúvel entre duas forças contraditórias é geradora de mal-estar.

Esses mesmos domínios ambivalentes configuram a gênese do texto muriliano, marcado, ao mesmo tempo, pela expansão e pela contenção, como aponta Arrigucci Jr. (1974): “Escassa e vigiada criticamente, a obra remói sobre si própria, multiplicando-se e, ao mesmo tempo, se moderando, em suma, modificando-se no sentido estrito do termo, que implica alteração e limite”. (ARRIGUCCI JR., 1974, p. 8). Já nos havíamos referido ao tratamento estético da impotência criativa na obra de Rubião, a partir de outra observação do mesmo crítico³⁵. A expansão criativa do escritor é contida pelos alcances restritos da palavra. Tal aspecto da contística muriliana já foi assinalado também por Fábio Lucas (1983), no ensaio “A arte do conto de Murilo Rubião”: “ Em todas as circunstâncias, o exercício dos poderes mágicos é limitado. Por isto, surpreendemos sempre no contista mineiro a tensão entre o prodígio e a frustração, entre a transcendência e a contingência, e, às vezes, entre a onipotência e a mera impotência.” (LUCAS, 1983).

3.2.1. Entre o agude e o relvado

Dividiremos o conto examinado em três partes, a fim de ressaltar o seu movimento oscilante. Em cada uma delas, evidencia-se um dos opostos: razão/desrazão, excesso/limite, indivíduo/civilização. Contudo, como é peculiar à obra de Rubião, o movimento que tende a um dos pólos, não se conclui plenamente, mantendo sempre a presença de seu oposto, o que indica a convivência, ainda que aguerrida, entre eles.

A primeira parte do texto é dedicada à celebração da liberdade, onde “uma **alegria física inundava**³⁶ as faces que até a véspera permaneciam ressentidas”. (RUBIÃO, 2006,

³⁵ Remetemos à seção 1.2 deste estudo.

³⁶ A fim de ressaltar a distinção entre os significantes e expressões relativos ao primitivo e ao civilizatório, presentes em todo o conto, optamos por marcar em negrito os signos referentes ao primeiro e com um grifo

p.11, grifos nossos). Nesse primeiro momento, tudo é permitido, até mesmo a troca de casais, que “se fosse em outra ocasião, [...] seria recusada e o negócio dado em **briga**, mas naquela manhã **quente, queimada** por um **sol violento**, a Casa do **girassol vermelho**, com os seus **imensos jardins, longe** da cidade e do mundo, respirava uma **alegria desvairada.**” (RUBIÃO, 2006, p.12, grifos nossos). De acordo com Freud (1913/1995), nas sociedades primitivas, após a morte do animal totêmico, considerado por ele, um substituto do pai, o clã se reunia em um festim que reforçava a sua identificação com o totem e de uns com os outros.

[...] o luto é seguido por manifestações de regozijo festivo: todos os instintos são liberados e há permissão para qualquer tipo de gratificação. Encontramos aqui um fácil acesso à compreensão da natureza dos festivais em geral. Um festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, é a ruptura solene de uma proibição. Não é que os homens cometam os excessos porque se sentem felizes em consequência de alguma injunção que receberam. O caso é que o excesso faz parte da essência do festival; o sentimento festivo é produzido pela liberdade de fazer o que via de regra é proibido. (FREUD 1913/ 1995, p. 144).

Ainda que sob a égide da liberdade, no festival, há espaço para a lei. Durante a celebração, o grupo resolve se banhar, remetendo-nos aos rituais de purificação e expiação realizados após a violação de um tabu. (FREUD, 1913/ 1995). A passagem do conto, que narra o banho coletivo não deixa dúvidas quanto a presença de duas forças opostas. Vejamos:

Descansamos por algum tempo **na relva** que circundava o açude. Um quase nada, porque a minha companheira, **despindo-se**, obrigou-me a imitá-la, e mergulhar na represa. Quando os outros casais resolveram acompanhar-nos, Belinha já se cansara de suas **diabruras** aquáticas e, da margem, fazia-me sinais para que eu saísse da água.

Custei a sair, pois todas as vezes que tentava alcançar o **relvado**, ela pisava nas minhas mãos e eu era forçado a recuar. (RUBIÃO, 2006, p.13, grifos nossos).

Somada à farta ambiguidade semântica, temos a postura contraditória de Belinha, que expressa claramente a oposição de demandas referida anteriormente. A mesma mulher³⁷, que obriga o seu parceiro a mergulhar, pede que ele saia da água, embora o impeça de fazê-lo, forçando-o a recuar.

aqueles concernentes ao segundo. É preciso enfatizar que tal marcação tem caráter meramente didático, recusando quaisquer definições fixas. Em muitos casos, os sentidos de natureza e cultura misturam-se em um mesmo significante, explicitando a convivência dos paradoxos encenada no texto.

³⁷ A recorrente presença da mulher como elemento de interdição na obra muriliana foi assinalada na seção 2.1 desta dissertação.

Por diversas vezes, Xixiu, o que mais demonstrava rebeldia em relação às regras estabelecidas pelo pai, parece encarnar a figura de Simeão, como no primeiro excerto do conto reproduzido nesta análise, em que ele implica com as carícias de Nanico nos seios de Belinha. Após a “troca de casais”, ele ameaça: “– Minhas irmãs não são isso que vocês imaginam, corja de salafrários! Ah, se o velho Simeão fosse vivo.” (RUBIÃO, 2006, p.12, grifos nossos). A ambivalência dos sentimentos pelo pai, que vão do ódio e da rebeldia ao amor e a admiração vão se manifestando. Inicia-se a identificação com a figura paterna: o pai vai sendo incorporado, sob a forma da lei.

Ao longo do conto, a presença de Simeão vai sendo, cada vez, mais evocada por Xixiu. “Estávamos **alheios** a tudo que não fosse nós mesmos, quando Xixiu, **frenético**, nos ameaçou com o passado: - Cambada de imorais! Se o velho Simeão estivesse vivo sairia tiro!” (RUBIÃO, 2006, p. 13). A lembrança do pai morto que, a princípio, trazia alegria passa a provocar ressentimento, indicando o vínculo com o passado. “Xixiu **atravessara** os limites da **alucinação**. De pé, como um gigante ressentido, lançou o seu desafio: - Velho Simeão, maldito Satanás! O seu corpo servirá de esterco às nossas cebolas!” (RUBIÃO, 2006, p. 13, grifos nossos). A ausência converte-se em presença, e Simeão vive novamente.

Em “Totem e Tabu”, encontramos:

[Os filhos] odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao seu anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo - pois os acontecimentos tomaram o curso que com tanta freqüência os vemos tomar nos assuntos humanos ainda hoje. O que até então fora interdito por sua existência real foi doravante proibido pelos próprios filhos, de acordo com o procedimento psicológico que nos é tão familiar nas psicanálises, sob o nome de ‘obediência adiada’. Anularam o próprio ato proibindo a morte do totem, o substituto do pai; e renunciaram aos seus frutos abrindo mão da reivindicação às mulheres que agora tinham sido libertadas. Criaram assim, do sentimento de culpa filial, os dois tabus fundamentais do totemismo, que, por essa própria razão, corresponderam inevitavelmente aos dois desejos reprimidos do complexo de Édipo. Quem quer que infringisse esse tabus tornava-se culpado dos dois únicos crimes pelos quais a sociedade primitiva se interessava. (FREUD, 1913/1995, p.146, 147).

Num último respiro anti-civilizatório, o líder do grupo solta palavrões e insulta a memória do morto, para em seguida, mergulhar no açude. A força da lei impõe-se. O açude, construção destinada a represar água pode ser lido como o limite ao excesso, “o que passa da

medida, dos padrões de normalidade, do que é legal; exagero.” (Houaiss, 2009). O entusiasmo começa a dissolver-se.

Chegamos à segunda parte do texto, quando há um retorno ao passado, com a presença viva do pai despótico: “– Sou homem de moral rígida e não admito imoralidades em meu lar”. (RUBIÃO, 2006, p. 14, grifos nossos). Vigias são encarregados de manter a ordem difundida pelo velho, é a polícia de Simeão. O grupo reluta em aceitar as proibições relativas aos encontros entre eles. Xixiu, o mais rebelde, trava um conflito com o pai, que culmina em uma luta física, na qual o filho adotivo leva desvantagem. Surubi, mais forte fisicamente, intervém na briga e derruba o velho. Juntos, os filhos conseguem anular a força paterna. Lembramos que, conforme Freud (1930/1974), “A substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o passo decisivo da civilização.” (FREUD, 1930/1974, p. 53). A vitória dos filhos é comemorada com um festim, que remete à celebração do primeiro trecho do conto.

A turma **delirou**. Levantamos Xixiu e, juntos, as mãos dadas, **dançamos** em torno do corpo do vencido. Esperamos que voltasse a si. Quando recobrou os sentidos, não se mexeu. Limitou-se a nos olhar com raiva. Continuamos a **dançar** pela tarde adentro. (**Todos os acontecimentos alegres de nossa existência eram comemorados com bailes coletivos**). (RUBIÃO, 2006, p. 13, grifos nossos).

Surubi é punido com uma surra pelo enfrentamento ao pai. O descumprimento da lei se paga com o castigo, o desrespeito ao tabu deve ser punido. Cheia de ódio, a malta sonha com vingança. O desejo parrícida é evidente:

O rancor me consumia. Espreitava os menores movimentos do nosso pai adotivo. Todo o dia, de madrugada, costumava passar repetidas vezes pela porta do seu quarto, sempre guardada pelo crioulo. Ah! Se eu os pegasse dormindo. Matava os dois.
Três anos durou aquela guerra surda. Até que um dia o velho sofreu um distúrbio cardíaco e veio a falecer. (RUBIÃO, 2006, p.16).

É a deixa para a festa que havia iniciado o texto. O narrador associa a comemoração àquela que havia acontecido na primeira vitória contra Simeão: “[...] recomeçamos o **bailado** de três anos atrás”. (RUBIÃO, 2006, p. 17, grifo nosso).

A narrativa retoma o tempo presente, chegando à sua terceira e última parte. O desânimo anunciado no fim da parte anterior caminha para o seu auge: “As horas haviam passado despercebidas, como também se extinguiu o **delírio** que desde aquela tarde, nos tomara de assalto. A noite já começara a fragmentar o **dia**.” (RUBIÃO, 2006, p. 17). Significantes como “fragmentos”, “ruínas” e “estilhaços” (RUBIÃO, 2006, p. 18)

apresentam-se, indicando a plenitude impossível ao sujeito do simbólico, que só acede à condição de ser societário, a partir da renúncia, da falta inaugural. A moral sobrepõe-se ao despudor: “Belinha, a **sensual** Belinha dos seios brancos, cobria, em silêncio, a sua **nudez**. Os seus olhos machucados e distraídos evitavam o meu corpo **despido**.” (RUBIÃO, 2006, p. 13, grifos nossos).

Xixiu desaparece no açude; é contido, represado. Nos últimos gritos de Belsie em busca do marido, a marca indelével da cultura se impõe: “A voz perdera a **primitiva ferocidade** e da sua garganta brotavam preces.” (RUBIÃO, 2006, p. 13). Em seu lugar, o líder do grupo deixa “uma pesada ausência”. (RUBIÃO, 2006, p. 13, grifos nossos).

Xixiu apresenta-se como uma espécie de sucessor do pai. Apesar de representar a desmesura total em contraposição à lei, é ele quem assume o papel de autoridade no grupo. A sua morte atualiza a ausência do pai; ausência essa, que se converte em presença da Lei, do Nome do Pai lacaniano, do NÃO. “Carregaríamos, daquele dia em diante, a sua obcecante recordação”. (RUBIÃO, 2006, p. 18).

Como vimos anteriormente, é também Xixiu, quem convoca, a todo tempo, o pai morto, sugerindo uma relação de dependência. Tal relação parece estar sugerida na epígrafe que inaugura o conto: “Vós sois o sal da terra. E se o sal perder a sua força, com que outra coisa se há de salgar.” (MATEUS *apud* RUBIÃO, 2006, p. 11). Podemos associar essa dependência ao fato de que não há possibilidade de gozo sem interdição, sem o tão referido embate das forças contrárias — “uma transgressão é necessária para aceder a esse gozo e é muito precisamente para isso que serve a lei” (Lacan, 1988, p. 217). Essa força contrária ao gozo é o que impede que o homem se enforque na corda do seu próprio desejo, como acontece a Xixiu e aconteceu, denotativa e conotativamente, às mulheres do narrador, em *Os três nomes de Godofredo*. Para água que transborda é preciso represa. Senão, a fatal enchente a reforçar a função do limite.

As características que marcam a relação do líder do grupo com o pai, parecem permear também a relação de Belinha com o irmão. Em uma das vezes que Xixiu evoca a presença do pai, a moça ecoa os seus ditos, revelando a sua identificação com o rapaz:

Belinha assustou-se e, transtornada pelo terror, murmurou entre os dentes as palavras do irmão: “Se o velho estivesse vivo...”. Repetia a frase, repetia, **convulsa, enlouquecida**, apertava os seios contra o meu peito. Dava uma entonação de **violento prazer** às suas palavras, colando, a espaços, os seus lábios nos meus [...]. (RUBIÃO, 2006, p. 13).

Assim como Xixiu, a irmã é impetuosa e ousada, conforme pudemos ver ao longo desta análise. Contudo, em relação a ela, o rapaz reproduz o comportamento do pai despótico, podando seus prazeres. O narrador não deixa dúvidas quanto à dependência do irmão para a moça: “Belinha, sem os apelos do irmão, não sentiria explodir a carne e guardaria para si o fruto da fecundação”. (RUBIÃO, 2006, p. 19).

Ao final do conto, a presença férrea da civilização: “Um trem apitou ao longe e, ao passar por nós, deixou uma esteira de fagulhas. Dos carros, que seguiam velozes, saltavam quadrinhos prateados. Cheios de gente. Além de nós, havia no mundo mais alguém.” (RUBIÃO, 2006, p. 19, grifos nossos). “A **Casa do Girassol Vermelho** [lugar da liberdade radical, da loucura, do desejo imediato] se dobraria sobre as próprias ruínas.” (RUBIÃO, 2006, p. 18, grifos nossos). Ainda que sob o peso esmagador da civilização, quadrada e veloz, é com um aceno dessa exótica flor do sol, colorida de um vermelho passional que o conto tem o seu desfecho: “[Belinha] Esticou para o alto os olhos inexpressivos e embaçados. Abaixou-os depois para o ventre, onde começavam a surgir as primeiras pétalas de um minúsculo **girassol vermelho**”. (RUBIÃO, 2006, p. 19, grifos nossos).

No girassol que aflora, arredondado e vermelho, tal qual uma ferida, podemos reconhecer também o dano narcíseo³⁸, a insígnia da falta, marcando o limite entre o sujeito e o outro, entre Belinha e Xixiu. Todavia, o girassol, que simboliza a hiância, floresce no ventre grávido, figurando também o nascimento. É da dolorosa ruptura que nasce o desejo, impulsionando o sujeito para a vida.

3.3. *A flor de vidro*

“A lembrança de meus tormentos e de minha miséria
é para mim absinto e veneno.”
Lamentações III, XIX

O conto *A flor de vidro* inicia-se com as lembranças de Eronides, que rememora, entre a amargura e a saudade, a mulher que se fora. A ausente Marialice conserva-se onipresente, através das recordações do antigo companheiro, que, dono de um olho cego, a enxerga em

³⁸ A relação entre as flores murilianas e a ferida narcísea já foi apontada por Morais (2007) no ensaio “Fantasmas (in)tangíveis nos contos de Murilo Rubião”.

tudo que o rodeia. A partir de então, os devaneios mesclam-se à realidade, o passado invade o presente, e a mulher memorial é convertida em presença material: “Antes que chegassem à casa, apertou-a nos braços, beijando-a por longo tempo. Ela não opôs resistência e Eronides compreendeu que Marialice viera para sempre.” (RUBIÃO, 2006, p. 47). Com a chegada da companheira, Eronides reencontra os antigos cabelos, e a venda negra que cobria “a vista inutilizada” desaparece, mostrando dois brilhantes olhos. (RUBIÃO, 2006, p.47). Enquanto o casal passeia pelo bosque, o homem deixa a mulher para trás. Ela, então, vaticina: "Tomara que um galho lhe fure os olhos, diabo!" (RUBIÃO, 2006, p.48). Ele a presenteia com uma flor azul e os dois retomam a paz. Eronides, contudo, não encontra a tranquilidade plena, temendo divisar a enigmática “flor de vidro”, que dá nome ao conto. As férias terminam e, após deixar Marialice no trem, a tal flor, enfim, revela-se. Um galho cega a vista de Eronides.

A partir da paráfrase, podemos notar que passado e presente se misturam, formando um todo indiferenciável. Espaço e tempo parecem oriundos da memória, conforme sugere a oração que inaugura o conto: “Da flor de vidro restava somente uma reminiscência amarga”. (RUBIÃO, 2006, p. 46). As lembranças de Eronides apresentam um caráter ambíguo. Seguindo a primeira oração, temos:

Mas havia a saudade de Marialice, cujos movimentos se insinuavam pelos campos- às vezes verdes, também cinzentos. O sorriso dela brincava na face tosca das mulheres dos colonos, escorria pelo verniz dos móveis, desprendia-se das paredes alvas do casarão. Acompanhava o trem de ferro que ele via passar, todas as tardes, da sede da fazenda. A máquina soltava fagulhas e o apito do trem gritava: Marialice, Marialice, Marialice. A última nota era angustiante. (RUBIÃO, 2006, p. 46).

Assim como os campos - ora verdes, ora cinzentos - a presentificação de Marialice se dá a partir dos sorrisos, mas, também, através do verniz que escorre dos móveis, tal como escorrem as lágrimas. Na relação do casal, para quem o “**amor se nutria de luta e desespero.**” (RUBIÃO, 2006, p. 48, grifos nossos), convergem a angústia e o desejo. Em seus passeios, beijos e carícias se conjugam com exasperação e arranhões.

O trem, com suas idas e vindas, remete ao movimento circular da narrativa. O mesmo meio de transporte que traz mulher amada de volta, evocando as fagulhas da paixão, anuncia a sua partida, conclamando a angústia do desamparo. O nome da mulher repetido ressoa a pungência da sua ausência. A mesma repetição que forja a presença do objeto de desejo, ressalta a sua intangibilidade, já que ele é alcançável apenas como signo linguístico.

A estrutura fragmentária do conto, feito de sete pequenos trechos sem concatenação narrativa, confere-lhe um aspecto onírico notável, mesmo em relação às outras narrativas murilianas. Tal configuração remete também às oscilações próprias da memória. O terceiro fragmento, por exemplo, é formado por um único período: “As moscas de todas as noites, que sempre velaram a sua insônia, não vieram”. (RUBIÃO, 2006, p.47). A ausência das moscas aponta para a inexistência da insônia e, conseqüentemente, para a existência do sono. As realidades psíquica e concreta revelam-se inseparáveis: “Foi a velha empregada que gritou [Marialice] e Eronides ficou sem saber se o nome brotara da garganta de Rosária ou do seu pensamento”. (RUBIÃO, 2006, p. 46) ou: “Acordou cedo, vagando ainda nos limites do sonho”. (RUBIÃO, 2006, p. 47).

Se, por um lado, os sonhos e devaneios representam uma recusa à falta, por outro, acabam por ressaltá-la. Em relação às personagens murilianas, Arrigucci Jr. (1987) afirma:

O único espaço que lhes resta para que a força criadora do mito possa manifestar-se é o mundo dos sonhos – o devaneio. A ironia, no entanto, nos mostra o devaneio na rotina contraditória da rotina do sofrimento, que é sua negação. Imagens de devaneio são, na verdade, fragmentos de uma plenitude impossível. (ARRIGUCCI. JR., 1987, p. 157).

De fato, a plenitude impossível, citada pelo crítico, ecoa por todo o conto. A angústia da castração³⁹ se faz notar na navalha que corta o cabelo de Eronides, no galho que cega a sua vista. Momentos antes da chegada de Marialice, lemos: “Afobado, colocou uma venda negra na **vista inutilizada** e passou a **navalha** no **resto** do cabelo que lhe rodeava a cabeça.” (RUBIÃO, 2006, p. 46, grifos nossos). A perda da vista e dos cabelos desliza para a perda da mulher. Exercendo a função de “obturador imaginário”⁴⁰, a presença da mulher é capaz de tamponar, ainda que ilusoriamente, a falta. A sua partida atualiza a perda da completude imaginária, afinal, enquanto “alteridade não reconhecida, o objeto se presta a um prolongamento do eu, já marcado pela castração”. (PISETTA, 2008, p. 150).

O retorno de Marialice devolve a Eronides, a juventude, a alegria, a unidade perdida: “Pelo seu corpo, porém, perpassava uma seiva nova. Jogou-se fora da cama e encontrou nos espelho, os cabelos antigos. Brilhavam-lhe os olhos e a venda negra desaparecera.” (RUBIÃO, 2006, p. 47). Entretanto, a lembrança da flor de vidro, anunciadora de sua cegueira, não permite que a personagem desfrute integralmente de sua nova condição: “Às vezes, pensando ter divisado a flor de vidro no alto de uma árvore, comprimia Marialice nos

³⁹ A questão da angústia de castração foi discutida no segundo capítulo deste estudo.

⁴⁰ Remetemos à seção 2.1 desta dissertação, em que tratamos daqueles objetos que vão, interminavelmente, substituindo o objeto de desejo primordial.

braços. Ela assustava-se, olhava-o silenciosa, à espera de uma explicação. Contudo, ele guardava para si as razões do seu terror.” (RUBIÃO, 2006, p. 48/49). Em “O estranho”, Freud (1919/1996) afirma:

O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado. O autocegamento do criminoso mítico, Édipo, era simplesmente uma forma atenuada do castigo da castração - o único castigo que era adequado a ele pela *lex tallionis*. (FREUD, 1919/1976, p. 289).

A flor de vidro, frágil, quebrável, lembra a condição de Eronides: sujeito faltoso, fragmentado. Ela anuncia a plenitude impossível, a finitude do homem, a união fadada ao desencontro, o conto inacabado. Como contraponto a ela, surge a flor azul, a simbolizar a unidade, a eternidade, o amor romântico, o conto definitivo. É ela que cura as feridas do casal, reintegra os corpos fendidos: “De lá [do bosque], trouxe-lhe uma flor azul. Marialice chorava. Aos poucos, acalmou-se, aceitou a flor e lhe deu um beijo rápido.” (RUBIÃO, 2006, p. 48). De acordo com Karin Volobuef (1999), a flor azul tornou-se uma metáfora cara a literatura, a partir do seu aparecimento no romance “Heinrich von Ofterdigen”, de Novalis: “A flor azul-com a qual sonhou Heinrich e em cuja busca sai pelo mundo- transformou-se no símbolo do romantismo [...].” (VOLOBUEF, 1999, p. 46). Conforme a pesquisadora, tal flor seria, para os românticos, a representação máxima do anseio pelo infinito e pelo absoluto, o signo da nostalgia de algo inalcançável, como o é o objeto causa do desejo. Essa parece ser também a ideia sugerida por tal imagem no conto examinado. A analogia entre a flor azul ofertada por Eronides à Marialice e a flor azul do romance de Novalis já foi feita por Morais (2008), que conclui: “Nas flores [murilianas], pois, a figuração da criação literária, do poético, como instância que tenta suprir a falta original, como sublimação.” (MORAIS, 2008, p. X).

Todavia, o aparecimento da flor azul se dá em um curto vislumbre, enquanto a flor de vidro permanece evidente desde o título até o último parágrafo da narrativa. Mesmo ausente, ela manifesta-se em forma de ameaça a aterrorizar Eronides. Ao final do conto, a flor de vidro revela-se imperiosa, afirmando à personagem, sua inexorável condição. Junto a ela, o trem, mais uma vez o trem⁴¹, sob os seus trilhos paralelos, reafirmando a impossibilidade do encontro:

⁴¹ Remetemos não apenas ao trem que aparece no início do conto, mas também àquele que encerra *A casa do girassol vermelho*, afirmando a força da civilização e, conseqüentemente, o vigor da lei.

Quando o trem se pôs em movimento, a presença da flor de vidro revelou-se imediatamente. Os seus olhos se turvaram e um apelo rouco desprende-se dos seus lábios.

O lenço branco, sacudindo da janela, foi a única resposta. Porém os trilhos, paralelos, sumindo-se ao longe, condenavam-no a irreparável solidão. Na volta, um galho cegou-lhe a vista. (RUBIÃO, 2006, p. 49).

3.4. *O bloqueio*

“Tu és pó e em pó te hás de tornar”.
Gênesis, III, XVIII

Em *O bloqueio*, Gérion é acordado pelos sons de uma máquina demolidora, no pequeno apartamento para o qual havia se mudado, após abandonar a esposa, Margarerbe, e a filha, Seatéia. Ele descobre, então, que os andares superiores do edifício já haviam sido arruinados, e os próximos seriam os inferiores. Em meio ao estardalhaço da destruição, Gérion recebe um telefonema da mulher, exigindo-lhe que voltasse para a casa. Em seguida, numa atitude que ele acredita ter sido induzida pela mãe, é a filha quem liga, a fim de comovê-lo. Entre o medo e o fascínio, Gérion escuta o soar da máquina, a se aproximar cada vez mais.

Conforme pudemos notar em outros contos, figurações da angústia de castração permeiam toda a obra muriliana. Todavia, em nenhum texto ela se faz tão evidente como em *O bloqueio*, tendo sido ressaltada por diversos críticos. No ensaio “A ferida exposta”, Schwartz (1987) assinala: “[...] esse conto, em que uma misteriosa máquina vai aos poucos serrando e encurralando Gérion poderia ser interpretado como uma grande alegoria à castração.” (SCHWARTZ, 1987, p. 7).

Como veremos, também o emparedamento da personagem é expresso de modo literal. No texto, vários dos princípios estruturais da obra de Rubião são escancarados, entre eles, a imbricação do fantástico na rotina. Ao procurar esclarecimentos sobre a fantástica demolição do edifício, Gérion ouve do síndico: “— Obras de rotina”. (RUBIÃO, 2006, p. 68).

O encontro entre sonho e vigília, que configura a já reiterada suprealidade muriliana, também é explicitado, conforme podemos observar no seguinte excerto: “De normal, tinha o sono pesado e mesmo depois de despertar levava tempo para se integrar ao novo ao dia, confundindo, restos de sonho com fragmentos da realidade. Por isso não deu de imediato importância à vibração dos vidros, atribuindo-a um pesadelo.” (RUBIÃO, 2006, p.66). O som emitido pelos vidros aparece como um anunciador do que está por vir, assim como a flor de

vidro, no conto homônimo, vaticina a mutilação de Eronides, figurada pelo cegamento de uma de suas vistas.

Há ainda outra semelhança com o conto *A flor de vidro* — ambos são estruturados por sete fragmentos. Essa divisão pode ser associada aos dias da construção do universo narrados no Gênesis, como notou Serelle (2006): “[...] Gérion, personagem recém-separada da mulher Margarerbe, vê-se emparedado num andar flutuante de um edifício consumido pela máquina, em passo diário que, ironicamente, refere-se (na abertura, nas sete partes do conto) à semana do Gênesis.” (SERELLE, 2006, p. 24). À influência confessa da bíblia, sobretudo do Antigo Testamento na escrita de Murilo Rubião, soma-se o interesse do autor pela Cabala⁴². De acordo com Lorenz (2000), na concepção cabalística, tal número é signo da unidade, o que explicita a ironia apontada por Serelle (2006), já que, nos dois textos, destaca-se a fragmentação do sujeito. Para a Cabala, o sete também está ligado à conciliação entre a ideia e a forma. (LORENZ, 2000, p.45). Tal divisão pode, portanto, ser observada numa perspectiva metaliterária, remetendo à eterna busca por perfeição que marca a trajetória criativa do contista mineiro.

Em *O bloqueio*, as figurações da castração repetem-se insistentemente, sendo expressas através das mais diversas imagens, desde as mais sutis até às mais explícitas. São inúmeros os verbos do campo semântico de “cortar”. Como objeto desses verbos, aparecem outros tantos símbolos fálicos. Vejamos alguns excertos da narrativa:

“Mal abrira a porta, chegou-lhe aos ouvidos o matraquear de várias brocas e depois estalos de cabos de aço⁴³ se **rompendo**, o elevador **despencando** aos trambolhões pelo poço até **arrebentar** lá embaixo [...]” (RUBIÃO, 2006, p. 67). Ou: “Quatro pavimentos haviam desaparecido, como se **cortados** meticulosamente, **limadas** as pontas dos vergalhões, **serradas** as vigas, **trituras** as lajes.” (RUBIÃO, 2006, p. 67). E ainda: “Pegara novamente no sono e sonhou que estava sendo **serrado** na altura do tórax. Acordou em pânico: uma poderosa serra **exercitava o seus dentes** nos andares de cima, **cortando** material de grande resistência, que se **estilhaçava** ao **desintegrar-se**.” (RUBIÃO, 2006, p. 66).

A referência à dentição da máquina foi associada por Schwartz (1987) ao mito da vagina dentada, presente em diversas culturas. Tal assertiva é mais do que precisa, dadas as funções concomitantes de interdição e sedução que a figura feminina exerce no conto e em toda a obra muriliana.

⁴² Em entrevista concedida a Elizabeth Lowe, Murilo Rubião afirmou, que, como era descendente de judeus, havia recebido influências da tradição judaico-cabalística. (RUBIÃO *apud* LOWE, 1979).

⁴³ Os verbos que remetem à castração foram marcados em negrito, enquanto os significantes fálicos foram marcados por um grifo.

Podemos notar, a partir desse último excerto, que a demolição dos andares desliza metonimicamente para o corpo de Gérion. De maneira análoga, a máquina destruidora confunde-se com a mulher castradora. A descrição da esposa não deixa dúvidas quanto ao seu caráter ameaçador. Margarerbe remete a outras mulheres murilianas, sobretudo, Bárbara do conto homônimo, uma esposa impertinente, que exige do marido, os mais disparatados presentes. A cada desejo satisfeito, ela engorda, chegando a proporções desmesuradas. Margarerbe lembra ainda Aglaia⁴⁴, com quem Colebra havia se casado, sobretudo, pelo dinheiro.

Margarerbe é uma mulher literalmente devoradora. O potencial de interdição da esposa de Gérion ganha medidas hiperbólicas, tal qual o volume do seu corpo. Na conversa telefônica do casal, ela tenta recuperar o controle sob o marido, através da regulação monetária:

— Como me descobriu? — Ouviu uma risadinha do outro lado da linha. (A gorda devia estar comendo bombons. Tinha sempre algum ao alcance das mãos).

— Por que me abandonou, Gérion? Venha para casa. Você não viverá sem o meu dinheiro. Quem lhe arranjará emprego? (A essa altura Margarerbe já estaria lambendo os dedos lambuzados de chocolate ou limpando-os no roupão estampado de vermelho, sua cor predileta. A porca.)

— Vá para o diabo. Você, seu dinheiro, sua gorducha. (RUBIÃO, 2006, p.68).

Tendo falhado na tentativa, ela recorre a outro mecanismo de controle: a instituição familiar, apelando para que a filha comovesse o pai. Os laços de família são, então, questionados na narrativa. Gérion indaga-se sobre a estima nutrida pela menina, que poderia ser apenas fruto da obrigação paterna. A relativização da afeição familiar chega ao questionamento de qualquer amor objetual: “Gostara de alguém?” (RUBIÃO, 2006, p. 70). Tentando fugir de quaisquer formas de controle, inclusive aquela exercida por si próprio, ele desvia “o curso do pensamento, fórmula cômoda de escapar à vigilância da consciência”. (RUBIÃO, 2006, p. 70). Entretanto, Gérion, que havia abandonado o lar “por motivos de ordem familiar” (RUBIÃO, 2006, p.67) — “ordem” que pode ser lida no sentido de regulamento, regulamento do qual a personagem tencionava escapar — descobrirá que a lei é compulsória.

Seguindo a manutenção dos paradoxos, a relação da personagem com a esposa é ambivalente, assim como é a sua relação com a máquina. Como vimos na leitura de *Os três nomes de Godofredo*, sob a ótica freudiana, sadismo e masoquismo formam um par

⁴⁴ O conto *Aglaia* já foi examinado, ainda que brevemente, no segundo capítulo dessa dissertação.

complementar. Apesar de incomodado por Margarerbe ter lhe encontrado, Gérion “aguardava pacientemente nova chamada da mulher e, ao atendê-la, ia nos seus olhos um sádico prazer.” (RUBIÃO, 2006, p. 70). A personagem sonha em retribuir as humilhações sofridas. Todavia, a sua espera é interrompida pela destruição do fio telefônico. “Fechava-se o bloqueio.” (RUBIÃO, 2006, p. 70).

A demolidora, que desde o início do conto, ganhava contornos femininos, sofre uma clara personificação: “[...] emitiria a máquina vozes humanas?”. (RUBIÃO, 2006, p. 71). A engenhoca passa a ser referida apenas por “ela”: “Depois de algumas horas de absoluto silêncio, **ela** volvia: ruidosa, mansamente, surda, suave, estridente, monocórdia, dissonante, polifônica, ritmadamente, melodiosa, quase música”. (RUBIÃO, 2006, p. 70, grifo nosso). O som da máquina a enclausurar Gérion assemelha-se ao barulho dos roncos e flatos da esposa enquanto o comprimia na cama: “Nauseado, lamentava o fracasso da fuga. Tornaria a partilhar do mesmo leito com a esposa, espremido, o corpo dela a ocupar dois terços da cama. Os roncos, os flatos.” (RUBIÃO, 2006, p. 69). É justamente a imagem da esposa que lhe vem à mente, enquanto ele, paradoxalmente, dança embalado pelo ritmo do equipamento destruidor.

Esses sentidos ambíguos vão evidenciando-se com a aproximação da fascinante e ameaçadora máquina, num jogo de sedução evidentemente feminino. Como uma odalisca sob os sete véus, ela “[...] persistia em se esconder, não sabendo ele se por simples pudor ou se porque ainda era cedo para mostrar-se, desnudando seu mistério.” (RUBIÃO, 2006, p. 71). Entre o desejo e o medo, Gérion a aguarda:

A par do desejo de enfrentá-la, descobrir os segredos que a tornavam tão poderosa, tinha medo do encontro. Enredava-se, entretanto, em seu fascínio, apurando os ouvidos para captar os sons que àquela hora se agrupavam em escala cromática no corredor, enquanto na sala penetravam os primeiros focos de luz. (RUBIÃO, 2006, p.71).

O homem entrega-se, então, às artimanhas de sedução de sua algoz. O medo sucumbe ao desejo, a ânsia do encontro domina Gérion, “que não suportava a espera, a temer que ela tardasse em aniquilá-lo ou jamais o destruísse.” (RUBIÃO, 2006, p. 72). Morte e vida, desejo e lei se entrelaçam. Sabemos que a castração dá vida ao sujeito, instaurando a falta-a-ser. A morte, castração maior, também aponta para a vida, para a urgência do desejo, em seu caráter indestrutível. Em contraponto à iminente destruição, a personagem vislumbra a sua “flor

azul”, a plenitude insinua-se pela presença das cores⁴⁵: “Pelos frinchas continuavam a entrar luzes coloridas, formando e desfazendo no ar um contínuo arco-íris: teria tempo de contemplá-la na plenitude de suas cores?” (RUBIÃO, 2006, p. 72). Todavia, os dados do destino já haviam sido rolados: destino faltoso do sujeito, destino finito do homem, destino impotente das palavras: “Nos cantos do parede começava a acumular-se um pó cinzento e fino”. (RUBIÃO, 2006, p. 72). Na fonte inesgotável de Rubião, lê-se: “Tu és pó e em pó te hás de tornar”. (Gn, 3, 18).

3.5. Unindo pétalas e escombros

“É como uma flor que germina e logo fenece
uma sombra que foge sem parar.”
Jó, XIV, II

Cumprindo a trajetória circular a qual nos propusemos, após cada conto em particular, é hora de voltarmos a uma visão em conjunto dos textos examinados. Conforme afirmamos no início deste capítulo, a leitura individual das narrativas acaba por ressaltar a sua unidade. Se cada um deles apresenta suas particularidades, como ficou evidenciado, todos apresentam os aspectos comuns discutidos nos capítulos anteriores: a suprarrealidade e a repetição, em seus inúmeros desdobramentos.

Contudo, ao longo desses exames, dois pontos comuns nos chamaram a atenção. A onipresença da impossibilidade: do acesso à origem, em *Os três nomes de Godofredo*; da liberdade absoluta, em *A casa do girassol vermelho*; do encontro definitivo, em *A flor de vidro*; da totalidade, em *O bloqueio*. E a presença concomitante de um vislumbre relanceado da plenitude: nas mulheres que oferecem ao narrador o retorno ao calor acolhedor da casa⁴⁶, na alegria dos festivais onde tudo é permitido, na balsâmica flor azul, no fascinante arco-íris.

Embora os dois últimos contos figurem com maior nitidez o fantasma da castração, ele também faz sombra às outras narrativas; é possível descobri-lo subjacente aos fragmentos

⁴⁵ A presença marcante das cores na obra muriliana, como signo de plenitude, à exemplo de contos como *O pirotécnico Zacarias* e *O ex-Mágico*, foi apontada no segundo capítulo deste estudo.

⁴⁶ Lembramos, aqui, o gracejo relatado por Freud (1919/1976) em “O estranho” (“O amor é a saudade de casa”). O narrador de *Os três nomes de Godofredo*, em busca da sua origem, parece encontrar, nas mulheres, a possibilidade de um retorno ao lar primeiro, o útero materno.

identitários de Godofredo/ João de Deus/ Robério e à civilização implacável que arruína a casa da liberdade absoluta.

Fábio Lucas (1983) afirma que a obra de Murilo Rubião “ilustra o encontro de duas culturas: aquela em que tudo é possível e a outra, na qual nada é permitido”. (LUCAS, 1983). Tal aspecto, explícito em *A casa do girassol vermelho*, reitera a presença paradoxal da impossibilidade e da plenitude encontrada nos contos examinados. Ao final, é o interdito que figura, esmagador como um trem. Na emblemática narrativa, o pai morto converte-se em superego, condenando o sujeito à permanência restritiva da lei, daí Lucas (1983) afirmar: “A crítica de Murilo Rubião é uma crítica do superego”. (LUCAS, 1983).

Porém, há ainda a esperança esboçada pelas cores e flores, há o desejo, motor da escrita e da vida, impelindo à repetição.

De fato, nos textos, ecoa a impotência criativa de Rubião, assinalada por Arrigucci Jr. (1974), impotência que remete à frustração manifesta pelo ex-mágico, incapaz de construir todo um mundo mágico. Todavia, como afirma o crítico, essa impossibilidade manifesta uma “originalidade mais funda”, relacionada ao alcance restrito da linguagem. Os limites que moderam os alcances da metamorfose fantástica em Rubião, moderam também o sujeito do simbólico, pois só há a palavra. Assim no texto, como na vida.

Mas se a escrita é feita de angústia para o escritor⁴⁷, é preciso lembrar que a ela se conjuga, sempre, o desejo, promessa de plenitude. Em cada conto escrito, em cada conto reescrito, a esperança da completude, o vislumbre das cores. E o leitor, que ante ao emparedamento figurado nos textos, se reconhece emparedado, volta aos contos também cedendo às promessas. Essas, as únicas que se cumprem. Promessa do prazer estético, das “visões do invisível”⁴⁸. Só a ele é permitido ver o arco-íris em todas as suas cores.

⁴⁷ Em carta a Mário de Andrade, Rubião afirma: “Escrever é para mim a pior das torturas. Uma simples carta como esta, me custa sangue, suor e um sacrifício imenso. Arranco, de dentro de mim, a palavras a poder de força e alicate” (RUBIÃO, 1943/ 1995, p.40).

⁴⁸ Esse é o título do ensaio de Miranda e Andrade (1987), referido anteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final dessa trajetória, fica-nos a sensação de termos traçado um percurso sem porto de chegada. É preciso confessar que, ao iniciarmos essa viagem, vínhamos com uma rota bem traçada, crendo ser possível cumpri-la, sem ceder aos percalços de uma estrada mineiramente montanhosa. Contudo, ao longo do caminho, fomos nos perdendo por estreitas veredas, cada uma delas nos conduzindo por novos meandros. Como não encontrássemos a saída, voltávamos ao ponto de chegada e, a cada retorno, éramos nova e repetidamente guiados por outras veredas, semelhantes, de fato, mas nunca, idênticas às anteriores. Pelos caminhos que passamos, pudemos ver um dromedário triste andando de mãos dadas com um homem. Um casal, que entre empurrões e abraços, buscava uma flor azul. Dois belos jovens a contemplarem, com fascínio, uma estrela vermelha. Um homem embriagado, coberto de fezes e vômito, a correr em círculos; atrás dele, uma multidão de crianças, algumas de olhos de vidro. Mulheres enormes, sujas de chocolate, a encurralar seus raquíticos pares, que ora fugiam, ora as procuravam. Cidades em ruínas, edifícios em ruínas, sujeitos em ruínas. Ao redor de todos eles, de todos nós, inescaláveis cordilheiras a nos emparedar. Cordilheiras repletas de flores exóticas: azuis, vermelhas, amarelas. Ao fundo, promissoras e efêmeros arcos-celestes.

É possível que, para adentrar o universo fantástico-surrealista de Rubião, seja necessário seguir suas personagens em seu movimento circular. Afinal, esse é mesmo o percurso de todos nós, sujeitos do simbólico. Se não há paradeiro definitivo, ou, porque não há paradeiro definitivo, há as muitas angústias que acompanham o percurso, impondo o libertário silêncio, impondo a inevitável jornada.

Esperamos que esse estudo seja capaz de retratar as flores e cores, os trens e cordilheiras, que nos foram dados a ver, ao longo do trajeto. Que ele seja proveitoso a outros viajantes que queiram se aventurar pelo mesmo percurso. Estamos certos, entretanto, de que é necessária uma viagem mais longa para que possamos chegar (ou pelo menos, vislumbrar) o fim de cada uma das sendas adentradas. Pudemos, nessa primeira jornada, nos certificar de que um caminho, apoiado pela psicanálise, mais do que possível, é verdadeiramente, fértil. Pudemos traçar novas rotas, mapear as veredas mais marcantes, aguçar os ouvidos para escutar o ensurdecido silêncio, abrir bem os olhos para vislumbrar o colorido da estrada. Fazemos, então, desse breve passeio, o ensaio para uma viagem mais longa, que nos permita contemplar cada uma das sendas mapeadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. O autor como um gesto. In: AGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Leandro Pinto; ATALLAH, Raul Marcel Figueiras. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**. v.11. Rio de Janeiro. Dez. 2008. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982008000200003&lng=pt&nrm=1&tlng=pt > Acesso em 15 de julho de 2009.

ANDRADE, Mário. Carta de Mário de Andrade; São Paulo, 16 de junho de 1943. In: MORAES, Marco Antônio de (org). **Mário e o pirotécnico aprendiz** - Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

ANDRADE, Mário. Carta de Mário de Andrade; São Paulo, 27 de dezembro de 1943. In: MORAES, Marco Antônio de (org). **Mário e o pirotécnico aprendiz** - Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

ANDRADE, Vera Lúcia; MIRANDA, Wander Melo. As visões do invisível. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 31 de maio de 1986. Disponível em www.murilorubiao.com.br > Acesso em 20 de setembro de 2009.

ARRIGUCCI JR., Davi. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião) In: ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário**. Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1974.

ARRIGUCCI JR., Davi. O seqüestro da surpresa. In: Arrigucci Jr., Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BASTIDE, Roger. Romances daqui e dalhures. In: **A manhã** – suplemento literário. Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1948. www.murilorubiao.com.br > Acesso em 18 de novembro de 2008.

BASTOS, Hermenegildo. Murilo Rubião: um contabilista e suas memórias. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, dezembro 2006. Especial MURILO RUBIÃO.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. **Psicanálise e literatura**. Tradução Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: TELES, Gilberto de M. (org.). **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1976.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**: contendo o velho e o novo testamento. São Paulo: Editora Ave Maria, 1987.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, José Augusto. **De Kafka a Rubião**. Disponível em <www.murilorubiao.com.br> Acesso em 21 de novembro de 2008.

CASTRO, Catarina. Humor Negro. In: **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: < www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/humor_negro.htm > Acesso em 11 de outubro de 2009.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução Nilton Tridapalli. Londrina: Ed. UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. A destruição da subjetividade na filosofia contemporânea. **Jornal da Psicanálise**. ano 8. n.20.

COELHO, Nely Novaes. Os dragões e... **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 06 ago. 1966. Disponível em <www.murilorubiao.com.br> Acesso em 18 de novembro de 2008.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DIETER, Leandro. **Inscrição de um próprio nome na escrita do nome próprio**. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

DOR, Joël. **Introdução à leitura de Lacan: O inconsciente estruturado como linguagem**. Tradução de Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER Bernard. **O surrealismo. Teorias, temas, técnicas**. Coimbra: Almedina, 1972.

FORBES, Jorge. **Os caminhos lógicos da psicanálise: o nome próprio**. Disponível em: www.jorgeforbes.com.br/arq/Os%20Caminhos%20lógicos%20da%20psicanálise3.pdf > Acesso em 15 de outubro de 2009.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: **O que é um autor?** Lisboa, ed. Vega, 1997.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (1900)**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer (1920). In: Freud, Sigmund. **Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v.2.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.17.

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e outros trabalhos**. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução Órizon Carneiro Muniz Rio de Janeiro: Imago, 1995. v.13.

FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria: três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos**. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1988. v.7.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise**: uma introdução à teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e a psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GOULART, Audemaro T. Fantástico e Realidade Social em Murilo Rubião. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, dezembro 2006. Especial MURILO RUBIÃO.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Rio de Janeiro: Editora Lê, 1995.

GREEN, André. Literatura e psicanálise: A desligação. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. São Paulo: Francisco Alves, 1983. v.1, p.208-236.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? **Revista Semear**. Disponível em <http://www.letas.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_18.html> Acesso em 13 de março de 2009.

KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KOFMAN, Sarah. **A infância da arte**: uma interpretação da estética freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

KRIPKE, Saul. **Naming and Necessity**. Oxford: Blackwell, 1980.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J.B. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LEMAIRE, Anika. **Jacques Lacan: uma introdução**. Tradução Durval Checchinato. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

LINS, Álvaro. Os novos. *Jornal de Crítica*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 02 de abril de 1948. Disponível em <www.murilorubiao.com.br> Acesso em 18 de setembro de 2009.

LORENZ, Francisco Valdomiro. **Cabala: a trajetória esotérica do ocidente**. São Paulo: Pensamento/ Cultrix, 2000.

LUCAS, Fábio. A arte do conto de Murilo Rubião. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 21 ago. 1983. Disponível em <www.murilorubiao.com.br> Acesso em 18 de novembro de 2008.

MAGRITTE, René. *Le vertige*. **Da poética**. Disponível em <www.dapoetica.com/2008/11/solenemente-emissora-nacional-fado-da.html> Acesso em 26 de agosto de 2009.

MANDIL, Ram. Literatura e psicanálise: modos de aproximação. **Aletria**. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UGMG, 2005.

MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce**. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Contra Capa/ Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MILLIET, Sérgio. O ex-mágico. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 03 dez. de 1947. Disponível em <www.murilorubiao.com.br> Acesso em 18 de novembro de 2008.

MIRÓ, Joan. *El jardín*. **El aleph**. Disponível em <www.img102.imageshack.us/img102/3005/mirogardennu0.jpg> Acesso em 25 de agosto de 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cutrix, 2004.

MORAIS, Márcia Marques de. Fantasmas (in) tangíveis nos contos de Murilo Rubião. **Literatura e sociedade**. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, São Paulo, n.10, 2007.

MORAIS, Márcia M. de. Há sombras no fim do túnel: uma saudável convivência com fantasmas. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, dezembro 2006. Especial MURILO RUBIÃO.

MOURÃO, Rui. O pirotécnico Zacarias. **Revista Colóquio**, Lisboa, n.25, maio 1975. Disponível em <www.murilorubiao.com.br> Acesso em 21 de setembro de 2009.

NASIO, Juan- David. **Édipo**: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

NEUTER, Patrick. Fantasma. In: CHEMAMA, Roland; Vandermersch, Bernard. **Dicionário de Psicanálise**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007.

NOVAES, Mariluci. A função anagramática dos nomes próprios nas psicoses. **Gragoatá**. Niterói, 2005.

NUNES, Benedito. O convidado. **Revista Colóquio**, Lisboa, n.28, novembro de 1975. Disponível em <www.murilorubiao.com.br> Acesso em 18 de novembro de 2008.

NUNES, Sandra Regina. **A inquietante estranheza da obra muriliana**. Disponível em: <http://www.estadosgerais.org/terceiro_encontro/chaves-muriliana.html> Acesso em 10 de março de 2009.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: **Os sentidos da paixão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures – considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PISETTA, Maria Angélica de Mello. Metáfora e real no amor. **Revista diversa**. Disponível em <[www.ufpi.br/parnaiba/revista/ed2ano1/Revista_Diversa_artigo_Angelica_Pisetta_\(9\).pdf](http://www.ufpi.br/parnaiba/revista/ed2ano1/Revista_Diversa_artigo_Angelica_Pisetta_(9).pdf)> Acesso em 12 de setembro de 2009.

PORTUGAL, Ana Maria. Literatura e psicanálise: “O estranho”. **Aletria**. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UGMG, 2005.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUBIÃO, Murilo. **A Casa do Girassol Vermelho e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUBIÃO, Murilo. Carta de Murilo Rubião; Belo Horizonte, 23 de julho de 1943. In: MORAES, Marco Antônio de (org). **Mário e o pirotécnico aprendiz** - Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

RUBIÃO, MURILO. In: *LOWE, Elizabeth. Entrevista com Murilo Rubião. Revista Escrita*, nº 29, 1979. <www.murilorubiao.com.br> Acesso em 18 de novembro de 2008.

RUBIÃO, Murilo. In: SEBASTIÃO, WALTER. Sedutora profecia do contemporâneo. **Jornal Tribuna de Minas**. Belo Horizonte, 03 de junho de 1988. Disponível em <www.murilorubiao.com.br> Acesso em 18 de novembro de 2008.

RUBIÃO, Murilo. **O homem do boné cinzento e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANT'ANNA, Sérgio. Fogos do além. 2001. **Suplemento Literário** n. 71. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, maio de 2001.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. Animadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: SARTRE, Jean-Paul. **Situações I** - Críticas literárias. Tradução Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. A ferida exposta. 1987. **Suplemento Literário**. n. 1060. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerias, 07 fev. 1987.

SCHWARTZ, Jorge. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO, Murilo. **O convidado**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a poética do uroboro**. São Paulo: Editora Ática, 1981.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião – Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SERELLE, Márcio de Vasconcellos. **A ironia fantástica**; um estudo sobre o absurdo, literatura e Murilo Rubião. 1997. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SERELLE, Márcio. Visões da máquina. **Suplemento Literário**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, dezembro 2006, Especial MURILO RUBIÃO. p.22-25

TODOROV, Tzevan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAL, Ana Cristina Pimenta da Costa. **Recepção crítica da obra de Murilo Rubião**. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

ANEXO A- “El Jardín”, de Joan Miró



ANEXO B- “*Le vertige*”, de René Magritte

