

A ESCRITA PULSIONAL DE MURILO RUBIÃO

Marisa Corrêa Silva*

Tatiana Martins Gabas**

Resumo

A obra de Murilo Rubião, inserida no gênero Fantástico, é estudada neste texto através de conceitos lacanianos, tais como relidos por Slavoj Žižek. A partir de análises dos contos “Epidólia” e “O Convidado”, percebemos que o mecanismo de Pulsão pode ser proposto como um dos motores da instauração do Fantástico no texto desse autor.

Palavras-chave

Fantástico; Materialismo Lacaniano; Murilo Rubião; Pulsão.

Abstract

The work of Murilo Rubião, of whom it is agreed that belongs to the Fantastic genre, is seen in this study through Lacanian concepts as re-read by Slavoj Žižek. After analyzing the short-stories “Epidólia” and “O Convidado”, the lacanian concept of Pulsion might be considered one of the main resources for building the Fantastic in this author's texts.

Keywords

Fantastic; Lacanian Materialism; Murilo Rubião; Pulsion.

* Departamento de Letras – Universidade Estadual de Maringá - UEM – 87020-900 – Maringá – PR – Brasil. E-mail: mcsilva5@uem.br

** Graduada em Letras – Universidade Estadual de Maringá - UEM – 87020-900 – Maringá – PR – Brasil. E-mail: tatigabas@hotmail.com

Rubião, Žižek e o conto fantástico

É possível afirmar, discorrendo sobre o panorama da literatura fantástica no Brasil, que esse ramo não chegou a alcançar em nosso país a importância e a expressão que obteve em outros países latino-americanos. O fantástico guarda um quê de nebulosidade e dificulta definições: “o que transparece é uma absoluta rebeldia do fantástico a uma classificação categórica” (CARNEIRO, 2006). Reconhecido e atestado pela crítica é que Murilo Rubião foi precursor do gênero no país e que poucos o seguiram.

Diversas são as interpretações que o fantástico recebeu e não seria pisar em terreno novo discorrer acerca da leitura que aproxima o gênero e a crítica social; à guisa de provocação, o gênero relê o mundo burguês, construindo paródias críticas de suas “lógicas” pérfidas e preconceituosas.

Murilo Rubião, autor exclusivamente de contos, tem um acervo reconhecido de contos renomados; porém, pouco se falou sobre “Epidólia” e, ao lado de “Teleco, o coelhinho” e “O ex-mágico da taberna minhota”, nosso objeto central de análise permanece foco de poucos estudos.

O materialismo lacaniano, inicialmente atrelado ao campo da filosofia política por pensadores como Slavoj Žižek e Alain Badiou, expandiu-se para o campo dos Estudos Culturais e tem ganhado espaço no campo da análise literária. Žižek, filósofo e sociólogo esloveno, ao reler os conceitos lacanianos, se debruça sobre a cultura popular para investigar a nova ordem do contemporâneo.

Ele redefine, a partir de conceitos chave como as noções de *Big Other*, Pulsão e Desejo, novos conceitos, de base lacaniana, para subsidiar suas análises. Ao reler Lacan, ele entende o sujeito como imerso em uma atmosfera traumática por excelência, indivíduo enquanto problema. E, nessa releitura, persiste o cuidado de reconhecer que o sujeito lacaniano nunca assume uma definição exata e dividida em instâncias, como o sujeito freudiano, ou seja, “o sujeito nunca é mais do que suposto” (LACAN *apud* FINK, 1998, p. 55).

O “eu”, para Lacan, é construção, objeto mental, e, portanto, construído a partir da cristalização ilusória de imagens ideais. Construção, essa, edificada na distorção, uma vez que ideal – daí Fink (1998) traçar um paralelo de separação entre sujeito lacaniano e o sujeito pensante da filosofia analítica.

E tal construção é inevitavelmente traumática porque a criança já nasce como desejo do Outro: ainda que não programada, sua presença física se faz e se constrói a partir de imagens distorcidas - porque compartilha essa consciência, misturada à visão alheia desse Outro, desde já uma relação parcial. É preciso observar que o Outro (com “O” maiúsculo) em Lacan é uma instância mental, incorpórea, pairando e observando todos os atos: um observador ideal, embora não onisciente. O duplo olhar que constrói a presença do sujeito de si para si é nomeado alienação: a criança não se reconhece como ser, apenas reconhece o vazio da possibilidade de ser. Sobre esse vazio, essa lacuna fundamental, a ordem simbólica é instaurada.

Outro processo decorrente é o da *separação*, em que o sujeito no estado alienado de “inseparabilidade” passa a lidar com esse desejo do Outro. Nele, a relação mãe-criança, enquanto relação plena idealizada (porque impossível), é ao mesmo tempo quebrada e instaurada: “O fracasso da criança em tentar complementar com perfeição a mãe leva à expulsão do sujeito da posição de desejar-ser e ao mesmo tempo fracassar-em-ser o único objeto do desejo do Outro” (FINK, 1998, p. 73).

O corte com a “mãe” (o símbolo da mãe, correspondendo à mãe biológica ou não) se caracteriza como a inauguração do sujeito enquanto tal: é nesse ato de separação que a criança se coloca como ser no mundo e suas instâncias são ativadas: sujeito e objeto. Porque, antes da do processo de alienação, o que existia era lacuna, ausência pura. Assim, o corte com a mãe é a perda desse estado de gozo absoluto, de pura segurança. Esse corte é realizado pela figura paterna, metáfora paterna, ou nas palavras de Lacan, Nome-do-Pai. É esse Nome-do-Pai que ameniza o desejo do Outro na relação mãe-criança.

Dessa forma, para o sujeito há sempre um vazio, uma nostalgia de algo harmônico vivido em oposição a um estado de trauma atual. Porém, é uma nostalgia em falso, pois este estado harmônico com o mundo nunca existiu de fato, uma vez que, antes do corte com a mãe, o sujeito era sujeito do Outro. “Essa ruptura se cristaliza como uma “falta”, um Éden perdido, sentida agudamente pelo indivíduo. Uma castração, metaforicamente falando” (SILVA, 2009, p. 02).

No processo de separação, quando o desejo do Outro é neutralizado pelo Nome-do-Pai, de novo surge um vazio, e o lugar do desejo do Outro escapa e tem seu papel alterado, passando a ser objeto “a”. Este vazio de desejo do Outro pode, aparentemente, ser preenchido por algo que nunca chega a ser completado: a noção de objeto “a”. O objeto “a” seria um tipo de reconhecimento, por parte do indivíduo, deste estado traumático de ruptura: “O objeto “a” pode ser entendido aqui como o *resto* produzido quando essa unidade hipotética se rompe, como um último indício daquela unidade [...] um companheiro fantasmático que sempre desperta o desejo do sujeito” (FINK, 1998, p. 82).

Nesse reconhecimento, novos objetos são reconhecidos e utilizados como forma de substituição. São objetos de desejo, mas não simplesmente de um desejo sexual: fascinante e repelente/assustador, o objeto que encarna momentaneamente o objeto “a” está na instância do Simbólico, que é a instância na qual a psique do indivíduo organiza a linguagem e a representação do mundo.

O desejo é algo que nunca chega a ser satisfeito e realizado, uma vez que, no momento mesmo da realização, o objeto de desejo é substituído e então um novo objeto se transforma em motivo da busca. Já a Pulsão é a repetição da perda do objeto nunca alcançado, o que convergirá não para o objeto perdido, mas para a própria perda em si: o que se alcança e nunca se realiza é o processo de perda. Desejo e Pulsão constituem-se, respectivamente, como algo que está no plano da insatisfação da realização concentrada num determinado objeto; e como a constante repetição da perda em si mesma.

“Epidólia” e “O Convidado”: pulsão e texto

O teor fantástico do conto “Epidólia”, ao trabalhar a ambiguidade das fronteiras entre real e irreal, encontra, na releitura de conceitos lacanianos, consistente base de análise de como se estrutura a narrativa do conto, para além das interpretações fantásticas da obra.

Epidólia some, Manfredo a procura sem sucesso. O conto inicia por uma pergunta que lança ao mesmo tempo dúvida e desfecho ao enigma da bela desaparecida: “Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro?” (RUBIÃO, 1983, p. 40). O vazio, organizado e disparado por Epidólia desde seu sumiço, encontra em Manfredo diversas reações: primeiro

o pismo, depois o desespero, logo após a constatação de que Epidólia de fato sumira e a ânsia de encontrá-la.

Logo no início, o leitor encontra um pico de tensão (desaparecimento da moça), que depois cai, torna a subir, etc. E vai-se detectando, aos poucos, essa melodia em ziguezague, proporcionada por Epidólia, mas levada a cabo por Manfredo, pois é ele quem sente, é ele quem movimenta e dá o tom ao texto.

A repetição do ato de perda do objeto de desejo (objeto "a", uma vez que é a um só tempo desejável e assustador, promete uma reunião com a utopia do estágio pré-simbólico e aponta para o corte traumático que lançou o sujeito em pleno simbólico) não é feita pelo protagonista, mas sim instaurada no nível do discurso pelos procedimentos textuais.

Mas antes, é necessário voltar à estrutura, e perceber que no conto, quatro são as quebras formais do texto, que interrompem a busca e a ânsia, para aguçá-las em seguida. A cadência do narrador, unida às quebras do texto, ajustada a todos os outros elementos, anuncia a expectativa criada pela narrativa. Esse mecanismo pode ser visto claramente nas passagens que antecedem as quebras, nas quais, anteriormente as observações do narrador, o ritmo seguia rápido, para ser quebrado por elas. Logo a seguir, o ritmo é retomado em outra frequência:

Manfredo se desinteressou do resto, dando-lhe as costas [...]
Vestiu um dos ternos, cujas medidas se aproximavam do seu corpo, calçou uma botina de elástico [...]
Seguiu-se as suas palavras uma estridente gargalhada, que acompanhou Manfredo até o outro lado da rua [...]
Manfredo recusou a oferta, dando uma vaga desculpa (RUBIÃO, 1983, p. 44-47).

Isso ocorre em várias passagens do conto; porém, a cada nova mudança, a narração tende a provocar ansiedade, e não quebra no ritmo, num crescendo textual que desemboca, infalivelmente, em uma nova atitude de busca de Manfredo:

Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro? [...]
já se impacientava por não terem cruzado a zona rural, quando uma freada brusca jogou-o de encontro ao pára-brisa [...]
(Onde dormiria?) [...]
Era sangue ainda úmido. Prova de que Epidólia estivera ali recentemente [...]
Às perguntas que lhe eram feitas, respondia com monossílabos [...]
O pintor pediu-lhe desculpas. Só poderia responder o essencial [...]
Chegara à exaustão e o nome da amada [...] levava ao limite da angústia (RUBIÃO, 1983, p. 40-48).

Inclusive a última passagem acima citada (penúltimo parágrafo) dá ideia de aumento de expectativa, porque está no fim: algo deve acontecer, é o que Manfredo espera, é o que o leitor espera, mas nada acontece e Manfredo parece ser transportado a outro tempo/espaço, e novamente a narrativa troca seu ritmo e se altera. E o leitor também é invadido por esse ritmo de troca, de alteração; a instabilidade é instaurada no plano narrativo e na relação narrativa-leitor.

Num vai e vem, os espaços mudam a cada momento, e ora Manfredo se localiza, ora não. O primeiro panorama a lhe fazer diferença aos olhos é o táxi que pega ao sair do parque: "O automóvel que estacionou a um sinal seu diferia muito dos outros que até a véspera vira circular na Capital. Comprido, os metais brilhantes, oferecia extraordinário conforto" (RUBIÃO, 1983, p. 42).

E o mais significativo para a narrativa é a cidade que se altera repentinamente, provocando espanto em Manfredo. Na primeira busca por Epidólia, em um hotel em que a moça se hospedara, o personagem é informado de que a Epidólia poderia estar na orla marítima: “— Não se zangue comigo, tenho que ser franco. Somente uma pessoa está em condições de informá-lo com segurança. É o Pavão, um marinheiro velho, amante dela. Poderá encontrá-lo num dos botequins da orla marítima” (RUBIÃO, 1983, p. 44).

Ao que Manfredo reage:

— Orla marítima? A cidade nunca teve mar! O senhor está maluco. E essa história de amante de marinheiro? É uma calúnia, seu crápula! - Aos brados, avançava de punhos cerrados na direção do hoteleiro. Este recuou, pedindo-lhe calma. Esclareceria toda a situação sem o recurso da violência (RUBIÃO, 1983, p. 44).

Outro espaço importante também muda e, dessa vez, é sentido e explicitado por Manfredo que, ao retornar à sua casa, a vê diferente - vale notar que todos os ambientes até esse ponto ainda eram externos e o retorno a casa nos faz perceber a intrínseca relação entre espaço-tempo nesse plano em ziguezague: “Com o advento de Epidólia a casa se transformara. Desde a varanda e suas grades de ferro, os ladrilhos de desenhos ingênuos e seus crótons, desses que pensava não existirem mais” (RUBIÃO, 1998, p. 44). E nesse ponto do conto, quando ainda está tudo por ser resolvido, percebemos que o tempo já não é mais o mesmo, o que vem ser confirmado por um desencontro de presentes, em um diálogo com sua tia, logo após a chegada:

— Tia, as minhas coisas?! - grita por tia Sadade, que veio correndo:
— Oh! Manfredinho, estão no ginásio, onde poderiam estar?
Sorri: largara o colégio interno havia tanto tempo! Lembrou-se do pai a lhe recomendar que não desse muita atenção às bobagens da cunhada (RUBIÃO, 1983, p. 45).

Em um período anterior, quando da constatação de que Epidólia sumira, Manfredo corre a perguntar por ela ao guarda e temos um primeiro desencontro tempo-espacial: “— Manfredinho, você conhece meu sistema. Sempre deixo os casais à vontade, procurando ignorar o que eles fazem. Por que vocês brigaram? - Manfredinho é a vó. Será que não crescerei nunca?” (RUBIÃO, 1983, p. 41). No último parágrafo, chegamos à conclusão de que tudo perde o chão da lógica espacio-temporal e o ritmo se quebra, agora pela última vez:

Chegara a exaustão e o nome da amada a alcançar absurdas gradações pelo coral, levava-o ao limite extremo da angústia. Apertou o ouvido com as mãos, enquanto o coro se distanciava, até desaparecer. Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia mar. O parque readquirira as dimensões antigas, Manfredo pisava uma cidade envelhecida (RUBIÃO, 1983, p. 48).

Ao verificar que, especialmente no conto, é impossível pensar espaço e tempo separadamente, tudo transcorre de modo tão intrincado, percebe-se que os personagens também seguem o vai-e-vem das transformações. Epidólia não é a mesma. A cada nova procura, ele encontra indícios de outra Epidólia e, ao passo que já está quase próximo de encontrá-la (a expectativa vai crescendo conforme são recebidas novas informações) a impressão é de que agora são mais e mais Epidólias a serem encontradas. Difícil missão. E quem é Epidólia mesmo? Desejo sem contorno.

São cinco as Epidólias com quem deparamos no conto: a de Manfredo (no parque); a do Hotel Independência (fora do parque); a de Pavão (em Pirópolis); a do Pintor; e a do Farmacêutico:

pois em duas semanas de encontros diários, no parque, nada indagara de sua vida [...]

Costuma permanecer vários dias sem sair do hotel ou dele se ausenta por extensa temporada. Mesmo procedendo dessa maneira, é correta nos pagamentos [...] Veja! - o gerente chamava-lhe a atenção para uma calcinha manchada de vermelho. - Aquela rata! Só deixou esta porcaria!

É o Pavão, um velho marinheiro, amante dela. Poderá encontrá-lo num dos botequins da orla marítima [...]

- Não deveria ajudar cornos e imbecis, mas procure na casa da frente o pintor. Foi o último amante dela. [...]

- Esteve aqui há poucos dias. Me pediu umas pílulas anticoncepcionais e, em razão da minha estranheza, por sabê-la virgem, disse-me ter encontrado o homem que mereceria seu corpo. [...] Certamente você conversou com o Pavão, pai de Epidólia, tipo ordinário, depravado (RUBIÃO, 1983, p. 43-47).

Impossível identificá-la sem os personagens marginais que vão aparecendo ao longo do conto: são eles que informam o paradeiro da moça e nos descrevem uma nova Epidólia, a existência de outras, o que para Manfredo nada altera. Atuam como personagens-narradores. Passado o susto inicial, o personagem ignora as diferenças entre sua Epidólia e dos outros homens e retorna à sua meta:

(Onde dormiria?) Manfredo ocultou o ciúme, atribuindo tudo a uma cadeia de equívocos [...]

Manfredo arrancou-a das mãos impuras, impedindo que elas maculassem aquela peça íntima, a lembrar-lhe intensamente o corpo da amada [...]

Renascia nele a esperança de encontrá-la e para isso removeria quaisquer obstáculos, procurando-a em todos os recantos da cidade [...]

E esta história de amante de marinheiro? É uma calúnia, seu crápula! (p. 44); Manfredo se desinteressou do resto, dando-lhe as costas [...]

Seu devasso, avarento, decrepito! E cuspiu na cara do marinheiro [...]

Perdoe-me a insistência, quem mais poderia saber do paradeiro dela? [...] porque Epidólia por ali caminhara e poderia surgir inesperadamente em uma janela ou sair de um jardim sobraçando flores (RUBIÃO, 1983, p. 43-48).

Na mudança de Epidólia, Manfredo não a percebe, e muito mais: não percebe a si próprio. E o leitor vê florescerem indícios de que, além de Epidólia, Manfredo também se altera. Alterações estas imbricadas com todas as outras alterações (indícios dos espaços, das personagens que anunciam ou indicam sutis diferenças entre um e outro Manfredo) e que nos revela forma/conteúdo do conto. Nuances da estrutura narrativa, estrutura pulsante.

Em se tratando de Manfredo, a mudança mais evidente (que carrega em si outras) é a temporal. Há uma lacuna, não sabemos em que tempo o personagem está, e de novo num ziguezague, ora num, ora noutro. Marcação temporais anunciadas pelas personagens e quase “pressentidas” pelo narrador.

Ocorre uma confusão entre a localização temporal que Manfredo tem de si, e as que os outros possuem dele, fato este que primeiro acontece quando o moço questiona o guarda, logo após o desaparecimento de Epidólia, como anteriormente ilustrado: “(guarda): — Manfredinho, você conhece meu sistema” ao que o moço responde: “Manfredinho é a vó” (RUBIÃO, 1983, p. 40). Aqui, fica a dúvida de um Manfredo moço que ainda detesta a ideia de ser criança, tão recente esta etapa. Depois da primeira busca, Manfredo, no Hotel Independência, retorna a sua casa, casa do avô, para trocar o pijama por um

terno e quando não encontra pergunta a tia que logo lhe responde: "Oh! Manfredinho, estão no ginásio!", e o narrador anuncia "Largara o colégio interno havia tanto tempo!" (RUBIÃO, 1983, p. 45). Novamente aqui, um desencaixe sugerindo anacronismo: Manfredo já homem pra si, e ainda criança para a tia.

Porém, a mais significativa das mudanças está no fim: o último trecho do conto sinaliza o ponto não estático das coisas no mundo. "Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia mar. O parque readquirira as dimensões antigas, Manfredo pisava numa cidade envelhecida" (RUBIÃO, 1983, p. 48) Temos uma Pirópolis que é tempo/espaço paralelo ao parque, assim como são paralelas as personagens. Nada é certo. A única certeza é o sumiço de Epidólia e sua busca necessária.

Tudo caminha nessa cadência de recuo e aproximação, e seria erro conceber uma melodia em ziguezague como sendo linear, pois é sempre um paralelo desdobrado em outro, e esse ritmo da narrativa, que vai de encontro à pulsão e que atesta a presença de uma escrita pulsional, é magicamente representado no conto quando, no desespero pré-derradeiro e desesperançado, nas docas de Pirópolis, Manfredo resolve gritar pelo seu objeto de busca, forma-se um coro "unidos todos em unísono grito: Epidólia, Epidólia, Epidólia. Começavam alto. Aos poucos, as vozes desciam de tom, transformando-se em soturno murmúrio, para de novo se alterarem em lenta escala" (RUBIÃO, 1983, p. 48). O coro constituído por "homens e mulheres, moços e velhos" é o coro em que o texto é costurado, constituído de todos os elementos narrativos. A moça não aparece. Epidólia, ao invés de ser descoberta, é substituída. Pelo quê?

Se substituída, Epidólia assume para Manfredo o caráter de objeto desejado, assim todas as vezes que é revelada pelos personagens-narradores se mostra uma nova Epidólia, de novo desejada por Manfredo. Até aqui, a Pulsão pode ser identificada como movimento do personagem, mas Manfredo não é paciente. Nem o que buscamos é o Desejo.

Como anteriormente descrito, é necessário diferenciar Desejo e Pulsão: o primeiro, satisfação nunca realizada que deflagra o tempo de harmonia do sujeito com o mundo, pré-corte traumático; o segundo, "mecanismo que se contenta em repetir infinitamente a aquisição do objeto para o qual ela aponta, repetindo também infinitamente o processo da perda. Se o objeto representa a perda para o Desejo, para a Pulsão a própria perda se torna o objeto "a" ser perseguido e reencenado" (SILVA, 2009, p. 03).

Poderíamos, assim, caracterizar como "escrita pulsional" o texto literário que cumpre, parcial ou integralmente, o percurso de investir em um certo objeto (personagem, valor, situação etc.) o *status* de objeto "a" e, a seguir, instaura a perda reiterada desse mesmo objeto, perda que acaba por se configurar um fim em si mesma dentro da economia textual.

A escrita pulsional está inserida na "normalidade" da neurose e, embora altamente perturbadora, uma vez que distorce as regras e deflagra um processo repetitivo de perda traumática, não cria um divórcio absoluto entre sujeito e mundo. Manfredo segue regras: buscar a desaparecida, tentar recriar a relação amorosa. Ao quebrar reiteradamente essas tentativas, cada um dos personagens que a ele descrevem a namorada sumida também seguem regras, justificando o porque de o namoro "não poder ser".

Como dito anteriormente, o conto "Epidólia" é retirado do livro *O convidado*, composto por nove contos. Dentre os nove, além de "Epidólia", centro da análise, é possível constatar igualmente um mesmo mecanismo de escrita no

conto "O convidado" homônimo ao livro. A escrita pulsional novamente está inserida no plano do discurso, dos elementos narrativos.

Altamente fantástico, um dos elementos que garantem esse teor ao conto é a pulsão, e é posto em paralelo à análise do filme "A estrada perdida" (dirigido por David Lynch) realizada por Žižek (2009). Conto e filme são costurados de forma semelhante, identifica-se uma pulsão estruturada num plano, diferentemente do que ocorre em "Epidólia", embora as ideias de circularidade e de repetição sejam as mesmas.

Os eventos do conto, com narrador heterodiegético, se resumem em um homem, José Alferes, hospedado em um hotel, que recebe um misterioso convite para uma festa, sem identificação. Ele supõe ser de Débora, também hóspede, que sempre se esquivou de suas investidas. Sem maiores explicações, um taxista, ciente da festa, leva-o para alugar a fantasia e para a festa. Alferes descobre não ser convidado de Débora e, ao entrar na festa, percebe a expectativa dos outros convidados para encontrá-lo e assiste a decepção dos mesmos ao reconhecer que Alferes foi erroneamente escolhido.

Ora, a escrita pulsional é assegurada pelos elementos narrativos, elementos estes que se concentram basicamente nos personagens secundários, os quais funcionam como ponte entre o personagem principal e seu próprio desejo e, principalmente, entre o personagem principal e sua imagem: "Estou. Apenas tentava recompor a imagem de um rei antigo, com esta mesma roupa, numa gravura também antiga. Talvez um rei espanhol ou o retrato de um desconhecido" (RUBIÃO, 1983, p. 18).

No primeiro conto, Manfredo é instruído por alguns personagens e pistas espaço-temporais que o "localizam" em sua "verdadeira" idade; no segundo conto, é também através de outros personagens que José Alferes se insere na narrativa, se apresenta e experimenta aversão e aproximação na relação com seu desejo - e não somente com o que é desejado.

Exemplo disso são os nomes das personagens que, por si só, funcionam como guia narrativo implícita e explicitamente, como o taxista Faetonte que, além de sua função narrativa, tem na origem do nome a confirmação de sua função, ao que se acrescentam sentidos mais sombrios ao estudarmos o mito: Faetonte (ou Fáeton) era filho de Hélios (o Sol) e da ninfa Climene. Um dia, desafiado por Épafo, pediu para dirigir o carro do Sol. Inábil, aproximou de tal modo o carro da Terra que esta recebeu incendiar-se. Zeus interveio e fulminou o imprudente motorista com um raio.

Personagem presente nos dois planos, tal qual Mystery Man em "A estrada perdida", Faetonte é quem guia Alferes durante toda a narrativa, quem o leva a loja para o aluguel das fantasias, quem sabe o local da festa ainda que o convite "não mencione a data e o local da festa, omite o nome das pessoas que a promoviam" (RUBIÃO, 1983, p. 16).

O contato travado de maneira aleatória: "Não saberia explicar por que entre vários táxis no estacionamento escolheu exatamente o de Faetonte. Seria pelo uniforme incomum que envergava – uma túnica azul com alamares dourados e a calça vermelha?" (RUBIÃO, 1983, p. 19). Na festa, Faetonte permanece todo o tempo à disposição, e quando Alferes é recusado como o verdadeiro convidado, é ele quem se nega a levá-lo de volta ao hotel. Assim, Faetonte é quem faculta ou impossibilita os rumos da personagem, atuando como uma espécie de guardião das passagens entre a realidade comum, ordinária (hotel, Débora inacessível) e a festa (condição dúbia de convidado/não convidado, Astérope).

Os três personagens que negam a condição de Alferes como o verdadeiro convidado instauram a falta de estabilidade e garantem uma abertura para a pulsão na construção do conto: como em “Epidólia”, a expectativa é ativada e desativada:

Minutos depois retornava acompanhado de três senhores discretamente trajados. Moveram de leve as cabeças num cumprimento inexpressivo. Examinaram Alferes, do rosto ao vestuário, demonstrando visível insegurança pela dificuldade em reconhecer nele a pessoa esperada. [...] Apesar da evidência, o instinto nos diz que o nosso homenageado ainda está por chegar. Não podemos, todavia, impedir a entrada do senhor, mesmo sabendo de antemão os transtornos que a sua presença acarretará, pois muitos o confundirão com o verdadeiro convidado. À medida que isto aconteça, nos apressaremos em esclarecer o equívoco (RUBIÃO, 1983, p. 21).

O conto é dividido em onze partes e, à exemplo de “Epidólia”, e de todos os outros contos que compõem o livro, as quebras textuais garantem o fôlego da narrativa. Embora recortado, nesse conto se observa a presença de dois planos em paralelo, duas histórias amarradas no mesmo personagem, daí pensar a estrutura dos dois contos de maneira diferente.

No plano primário, há uma narrativa mais próxima da “realidade”: José Alferes no Hotel, em meio ao tédio, na esperança de alguma acontecer. No plano secundário, encontramos Alferes na festa, perdido, sem saber se é ou não o escolhido, sem entender qual seria sua função naquele meio.

Em cada plano uma mulher, objetos de desejo ativados pela narrativa, pelos elementos narrativos que, como em “Epidólia”, fazem a personagem centro (lá Manfredo, aqui José Alferes) experimentar o desejo e, conseqüentemente, a perda repetida.

Débora, a mulher do primeiro plano, se coloca para Alferes como o objeto que não se alcança; Alferes pensa ser Débora quem lhe faz o convite para a festa, mas a esperança se apaga e o ritmo da narrativa se torna lento. Ele a deseja:

Despreocupou-se das omissões do convite – coisas de mulher – para concentrar-se apenas nas formas sensuais de sua vizinha: ancas sólidas, seios duros, as pernas perfeitas. Fizera diversas tentativas de abordá-la e fora repellido. Com um meio sorriso, uma frase reticente, olhava-o furtivamente e, sem virar-se para trás, sabia que Alferes ficara parado, o sangue fervendo, a acompanhar-lhe os passos por toda a extensão do corredor (RUBIÃO, 1983, p. 16).

E depois se desilude quando o cabineiro o alerta de sua ausência:

– A senhorita Débora viajou de férias ontem a tarde.
- Viajou? A surpresa quase o desmontou da naturalidade que imprimira à pergunta. Sentia ruir os planos de um dia inteiramente construído para uma noite singular. O primeiro impulso foi de retornar ao apartamento e livrar-se daquele traje incômodo [...] fizeram-no prosseguir (RUBIÃO, 1983, p. 19).

Na sequência do conto, no segundo plano narrativo, depararmos com outra personagem, também feminina, que, ao contrário de Débora, confia ao personagem uma possibilidade de romance, salva-o do tédio da festa e assegura um ambiente agradável: “Alta, vestida de veludo escuro, o rosto muito claro, o cabelo entre o negro e o castanho, parecia nascer da noite [...] a voz agradável, os dentes perfeitos realçavam sua beleza, a crescer à medida que se aproximava” (RUBIÃO, 1983, p. 22).

Astérope seria a bela moça destinada ao convidado:

- Você conhece o convidado? [...]
- Vagamente, de referências. Vou conhecê-lo melhor hoje, na cama, pois dormiremos juntos.
- Um absurdo você nem sabe quem é ele!
- Fui escolhida pela Comissão (RUBIÃO, 1983, p. 23).

Alferes se sente rejeitado: "Além do desagrado de saber que mais tarde ela estaria deitada com outro, algo de inquietante emana de Astérope" (RUBIÃO, 1983, p. 23). Enquanto objeto "a", ela participa da dupla natureza, sedutora e assustadora, desse objeto.

Cansado de esperar a resolução do equívoco, e quase aprisionado em uma festa em função do "escolhido" que não era ele, embora os outros convidados já o reconhecessem como o falso convidado "a notícia da presença de um falso convidado na festa circulara rápida, o que permitiu a Alferes atravessar sem ser importunado os últimos salões e chegar aos fundos da casa" (RUBIÃO, 1983, p. 21). Alferes tenta fugir, deseja por algum momento ser o convidado da festa, hesita, e pede ajuda a Astérope que diz saber do caminho, e novamente o tédio parece se instaurar.

Nesse instante, vários elementos aparentemente soltos no texto convergem para criar uma nova possibilidade de leitura: desde os nomes das personagens (Alferes, que remete ao alferes mais famoso da história brasileira, Tiradentes; Astérope, cuja acepção mais conhecida é uma das Plêiades, deidades que, perseguidas pelo caçador Órion, foram transformadas por Zeus numa constelação) até a estranha festa em local isolado, a recusa inflexível de Faetonte (que, em seu avatar grego, quase destruiu o mundo ao conduzir mal o Carro do Sol) em levar Alferes de volta ao hotel e o crescente desamparo do protagonista, cansado e arranhado após correr pela estrada erma e retornar, sem perceber, ao local da festa, tudo isso instaura uma possibilidade de tragédia: a festa seria comparável a uma bacanal em suas formas mais arcaicas, nas quais poderia haver um sacrifício humano. Convidado de honra ou convidado sacrificial? A posse da bela Astérope seria o selo de aceitação do grupo ou a honra concedida ao ente sacrificial?

"Dos olhos de Alferes emergiu avassaladora dúvida. Mas deixou-se levar" (RUBIÃO, 1983, p. 25). Nesse final, o desejo leva a melhor sobre a angústia evidente ou, numa aceitação de seu papel sacrificial, Alferes se entrega a seu destino? O desejo é alternado com a pulsão de morte, como se, novamente em dois planos distintos, mas sobrepostos, houvesse uma leitura possível mais próxima à realidade "normal" (cansado e humilhado, ele se deixa conduzir pela mulher que deseja) e outra mais alinhada ao "fantástico" (após a fuga desabalada pela floresta, o ente sacrificial se entrega aos ritos preestabelecidos pelo culto).

Na primeira leitura, esse "deixar-se levar" pode significar, numa reduplicação da ambiguidade, deixar-se levar pelo desejo, entregar-se aos instintos; ou pode significar abrir mão dele, ceder em seu desejo, num ato que Lacan definia como autodestrutivo. Na segunda leitura, "deixou-se levar" é uma escolha definitiva, dentro do plano mítico, de se reconciliar com o destino (Morte). Apenas no primeiro caso o objeto "a" (Astérope) é alcançado; nos outros dois, ela pode eventualmente ser possuída, mas deixou de ser o objeto "a", passando a ser, simplesmente, uma possível parceira sexual.

Escrita Pulsional: uma definição

No ir além da interpretação já estabelecida para o fantástico, lançamos mão do materialismo lacaniano para orientar a análise do conto e perceber como, em "Epidólia" e "O Convidado" ocorre o que nomeamos escrita pulsional, aqui, conceito distante da Linguagem e seus estudos, e inserido nos Estudos Literários.

No conto, Epidólia, a personagem central que nomeia a narrativa, some repentinamente dos braços de Manfredo em um jardim zoológico e o personagem passa toda a narrativa a procurar Epidólia, porém nunca encontra: e a repetição da procura se arrasta até o fim do conto. Em diversos momentos, surge a expectativa: o encontro parece próximo, mas falha e, a cada nova pista, a impressão sempre traz à luz uma Epidólia diferente, de modo que nem sabemos mais se Epidólia é a mesma.

Manfredo se coloca nessa repetição de busca, mas não é o gesto repetido de procurar quem lhe dê notícias da desaparecida que cria a angústia do texto: é a impressão de que, a cada novo encontro, ele repete a perda de forma diferente, uma vez que escuta "versões" distintas sobre quem era a namorada. O que torna a escrita pulsional é a constante volta na própria estrutura da procura, seguida pela descrição de uma nova Epidólia, cujas características não despertam maior estranhamento em Manfredo: ele continua a buscá-la.

No segundo conto, "O convidado", dois planos narrativos, mediados por alguns personagens, são postos à nossa frente e todos os elementos levam o personagem a vivenciar um estado de tédio repetido e a não realização do gozo, tanto em uma escolha (primeiro plano) quanto num espaço onde equívoco e mistério se entrelaçam (segundo plano) no mundo da personagem: ainda que numa alternância de expectativas e de melhoras, não há euforia. A volta retorna ao tédio, à própria espera de movimentação, à perda de/da vida. O próprio momento agonístico simbolizado pela tentativa de fuga ao final do conto resulta num abandono que, se não é propriamente o tédio, é um "deixar-se levar".

A repetição do ato de perda do objeto de desejo (objeto "a", uma vez que é a um só tempo desejável e assustador) promete uma reunião com a utopia do estágio pré-simbólico e aponta para o corte traumático que lançou o sujeito em pleno simbólico não é feita pelo protagonista, mas sim instaurada no nível do discurso pelos procedimentos textuais.

"Quando confrontamos o objeto de nosso desejo, mais satisfação obtemos rodeando esse objeto do que de fato o alcançando" (ŽIŽEK, 2007, p. 77 - tradução nossa). Assim, Žižek nos aponta a organização da Pulsão para o indivíduo e é exatamente essa a organização dos dois textos: todos os elementos narrativos dançam em redor, não de Epidólia, ou de Astérope e Débora, mas da perda. E o movimento de rodear é justamente a alteração. Nada é fixo no conto, nem personagem, nem ambiente, nem tempo.

Assim, a escrita pulsional no conto é, justamente, todo retorno narrativo que aponta a perda inexplicada de Epidólia, a própria perda de momento em momento é evidenciada, cresce a expectativa, novas informações são reveladas, mas não, a iminência do encontro com a personagem perdida nem chega a acontecer: não é mais a mesma personagem. E o que resta é a perda. Moto-contínuo para o conto.

Nas quatro mudanças de Epidólia, a do parque para a do gerente do Hotel, a do Hotel para a de Pavão, a de Pavão para o Pintor e a do Pintor para o Farmacêutico, fica claro o zigzague, que embora não-linear, nos indica uma

estrutura pulsional de escrita instaurada por Rubião. É o ziguezague que costura em tom pulsional a narrativa e que sustenta seu teor fantástico, e não é linear exatamente porque de uma Epidólia surge outra, e as seguintes se alteram a partir da última, e não a partir da primeira, a do parque.

Seria linear se, no plano da narrativa, algum elemento, como o ambiente ou um tempo, remetesse para o estado inicial, em que Epidólia e Manfredo eram outros: mas não, tudo se diluiu em função da perda, e até o próprio Manfredo não nos parece ser quem era. Por isso, as revelações que alteram Epidólia não mudam nem a busca nem o valor que Manfredo atribui a ela.

Em "O Convidado", qual plano sustenta o outro? Impossível saber, o suporte é mútuo e múltiplo: a ficção é recorte, nela só dois, com prenúncios de tantos outros. Ingrediente fantástico, essa estranheza de tantas possibilidades, o caos instável do tudo/nada poder. E aqui se afasta a leitura da cena duplicada, do plano do possível de um lado e do impossível de outro.

Se o suporte em contraposição de dois planos, ainda que duplos, se multiplicam, e o paralelo com "A estrada perdida", de Lynch, se encaixa de forma pertinente, o mecanismo é o mesmo:

Lynch põe lado a lado a realidade social asséptica cotidiana e seu suplemento fantasmático, o universo obscuro dos prazeres masoquistas proibidos [...] a própria estrutura de "A estrada perdida" transmite a lógica da transgressão inerente: a segunda parte do filme é a transgressão inerente fantasmática da vida cotidiana monótona descrita na primeira parte (ŽIŽEK, 2009, p. 147).

A única diferença é que, no conto de Rubião, a escrita é de pulsão, tramada pela constante da perda, da perda em favor da repulsa ao desejo consumado. Do tédio que garante o gozo e vice-versa. Ora Alferes é quase O Convidado, ora é mais interessante não sê-lo, ora ele não é, mas torna-se (se aceitar que Astérope o procura no final para conduzi-lo ao leito sacrificial).

E a ironia dos dois textos é essa: num mundo onde tudo muda (e, portanto, a ilusão de "identidade" do leitor fica severamente abalada), a única coisa firme, estável e reiterada não é o amor, mas sim a perda repetida do objeto "a".

Portanto, não somente a escrita é pulsional, mas os contos são quase que uma demonstração do pensamento de Lacan. E por isso esse desconforto do fantástico, não pelo que de irreal ele apresenta, e sim pelo movimento de instabilidade que nos coloca.

O fantástico instaurado pela escrita pulsional

O fantástico é presença forte na obra muriliana, porém aparece (ou se esconde) por trás de mecanismos que garantem seu teor mais ou menos acentuado. Razão pela decisão de releitura da obra do escritor mineiro: que é fantástico já o sabemos, mas como ele é posto em cena?

Em "Epidólia" e "O Convidado" o esquema de pulsão "costura" os contos, e todos os personagens giram em torno da perda, re-experenciada diversas vezes por meio dos elementos narrativos. O objeto "a", causa do desejo, nos dois contos, não são as mulheres que Manfredo e José Alferes perseguem exaustivamente, e sim a perda traumática do que, idilicamente, proporcionaria a harmonia inicial do indivíduo com a figura materna de acolhimento e da aceitação, o indivíduo enquanto único centro de desejo para a mãe.

Em "Epidólia", a perda traumática se localiza na própria procura sem sucesso pela moça desaparecida no parque. A cada nova tentativa, uma nova desilusão, instaurando um esquema rítmico de ansiedade e de desaceleração, provocada pela pulsão da perda e levada a cabo centralmente pelos personagens prestes a revelar uma pista concreta, mas que revelam na verdade uma outra Epidólia, aceita sob condição ilógica por Manfredo.

Em "O Convidado", relido em paralelo com a análise de Žižek do filme "A estrada perdida", a perda traumática está na tentativa de fuga e retorno a um cotidiano monótono. Monotonia esta posta em contraponto por um plano secundário da narrativa em que o personagem central, convidado ilustre e esperado de uma festa, lida com a ambiguidade de, na verdade, não sê-lo, o que é emblemático da sua situação no plano primário: sonha com uma mulher que não dá sinais de apreciar suas investidas.

José Alferes atravessa toda a narrativa na incerteza da veracidade de sua condição de escolhido, vivenciando também, no caso de sê-lo, a iminência de ser "devorado" por estes convidados que tanto o aguardam. Destinada ao convidado, Astélope é a possibilidade suspensa, e por isso mais desejosa, já que Alferes não sabe se é ou não o escolhido e se merece ou não o prêmio. Por fim, se torna o escolhido da moça, que de objeto de desejo, se transforma em apenas parceira "despojada do fundo fantasmático" (ZIZEK, 2009, p. 131). De novo a monotonia, o fracasso.

Fica clara, na análise realizada, a preocupação na tentativa de atestar uma escrita pulsional, que ocorre nos plano discursivo da narrativa e não somente diegético, buscando na complementação forma/conteúdo espaço para análise literária. Percorrer este caminho teórico é fugir da aplicação simples e mecânica de teoria na obra. Percurso distante do objetivo pretendido.

O materialismo lacaniano, traz alternativas solidificadas para a Crítica Literária no Brasil, embora recente inclusive para a filosofia, ponto de partida de seus expoentes, Badiou e Žižek. Žižek apresenta, e não só à Literatura, uma nova forma de compreensão deste mundo dúbio que se coloca outro e ainda é o antigo. Ambiente de transformações que ora retorna aos mesmos mecanismos, ora cria novos, encontra na leitura materialista lacaniana pertinente fonte decodificadora. "O primeiro passo fundamental é substituir essa questão da polaridade dos opostos pelo conceito de "tensão", lacuna, não-coincidência inerente ao próprio Um" (ZIZEK, 2008, p. 18).

Explorar a escrita pulsional como linguagem estética, presente em muitas outras obras se molda como possibilidade para futuras pesquisas, que ao lado de outras, descritas em tópico anterior, optam pelo materialismo lacaniano como terceira via. E acertam. Pois, sendo individual, para cada obra literária cabem várias compreensões. Rubião, pouco estudado ou estudado sempre sob a mesma ótica, ao lado de outros escritores brasileiros, está entre os autores que merecem ser revistos.

SILVA, M. C.; GABAS, T. M.. The Murilo Rubião's Pulsional Writing. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 158-173, 2010.

Referências

CARNEIRO, F. Viagem pelo fantástico. In: COSTA, F. M. (Org.). *Os melhores contos fantásticos*. Trad. Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 09-12.

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. 2. ed. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

KAFKA, F. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KHEL, M. R. Os excessos do imaginário. **Folha de São Paulo** (Mais!), São Paulo, 18/01/2004. Disponível em <<http://slavoj-zizek.blogspot.com/2010/01/os-excessos-do-imaginario-maria-rita.html>>. Acesso em 23/05/2010.

RUBIÃO, M. *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *O convidado – contos*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

ROTHWELL, P. *A canion of empty fathers: paternity in Portuguese narrative*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.

SILVA, M. C. Representações femininas em Helder Macedo e Saramago: olhares masculinos. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008. São Paulo. Anais... São Paulo, FFLCH-USP, 2008, s/n. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/017/MARISA_SILVA.pdf>. Acesso em 18/08/2010.

SILVA, M. C. Materialismo lacaniano. In: ZOLIN, L. O.; BONICCI, T. *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 211-216.

_____. *O percurso do outro ao mesmo*. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

ŽIŽEK, S. *Everything you always want to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*. London/New York: Verso, 1992.

_____. *Bem-vindo ao deserto do real!* Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Trad. Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. A ideologia contemporânea. In: _____. *A marioneta e o Anão - O Cristianismo entre Perversão e Subversão*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d'água, 2006.

_____. Empty gestures and performatives: Lacan confronts the cia plot. In: _____. *How to read Lacan*. New York: W.W. Norton, 2007. p. 07–21.

_____. God is dead, but he doesn't know it: Lacan plays with Bobok. In: _____ . *How to read Lacan*. New York: W. W. Norton, 2007. p. 91–104.

_____. O materialismo dialético bate à porta. In: _____. *A visão em paralaxe*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 13-27.

_____. David Lynch ou a arte do sublime ridículo. In: _____. *Lacrimae rerum*. Ensaios sobre cinema moderno. Trad. Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 123–149.