

O processo criativo de Murilo Rubião: a busca do sentido perdido **The creative process in Murilo Rubião: In search for the lost sense**

Audemaro Taranto Goulart*

RESUMO: Este texto pretende focalizar o processo criativo do contista Murilo Rubião, partindo da singularidade que o autor demonstra de reescrever seus textos a cada nova publicação. A crítica tem visto essa disposição como um arranjo perfeccionista que faz parte da personalidade do escritor, mas a abordagem que se propõe intenta ir além dessa mera constatação. Reconhecendo que a linguagem não consegue dar conta da inteireza do real, a abordagem procura descobrir os elementos subsumidos no texto que apenas se insinuam e que caracterizam o mais-dizer de um texto que, na sua completude, está irremediavelmente perdido. Para tanto, trabalha categorias da narrativa como a fábula, o enredo e o discurso, procurando mostrar que para além do que está escrito proliferam sugestões que indicam a possibilidade de um dizer que decorre de uma projeção inconsciente e que torna mais aguda a intenção do escritor, ultrapassando a superfície gráfica do enredo. A análise procurará, então, descobrir o que aciona esse dizer, como é o caso da dimensão do trágico que subjaz oculta na narrativa que se escolhe para exemplificar a abordagem.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião. Processo criativo. Discurso. Inconsciente. Trágico.

ABSTRACT: This text focuses on the creative process of Brazilian writer Murilo Rubião by building on his singular rewriting of his own texts in each new publication. The criticism has seen this disposition as a perfectionist feature of the writer's personality, but the present approach intends to go beyond that. In recognizing that language cannot account for the the real in its entirety, it seeks to discover the elements subsumed in the text, which are only hinted at and characterize the further-saying of an irremediably lost text. To this end, it draws on such narrative categories as fable, plot and speech, seeking to show that beyond what is written are proliferating suggestions that indicate the possibility of a saying that stems from an unconscious projection and that enhances the writers' intention beyond the graphic surface of the plot. The analysis seeks to unveil what triggers that saying, as is the case of the tragic dimension that underlies and hides in the narrative chosen to illustrate the present approach.

KEYWORDS: Murilo Rubião. Creative process. Speech. Unconscious. Tragic.

* Possui graduação e licenciatura em Letras Anglo-germânicas pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1963-1964), Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985) e Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (1993). Atualmente, é professor titular nos cursos de graduação e de pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Atua na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Literatura Brasileira, Crítica Literária, Literatura e Filosofia e Literatura Comparada.

Pode parecer estranho o título deste texto. Espero viabilizar seu entendimento ao longo do artigo mas, para que as coisas não fiquem pairando no ar, coloco uma afirmação de Octavio Paz, poeta e crítico mexicano, que pode trazer algum esclarecimento: “O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, este sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras. Com efeito, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas não as alcança jamais. Os objetos estão mais além das palavras” (1972, p. 43).

Feita a ressalva, inicio dizendo que a obra de Murilo Rubião está marcada por traços e aspectos singulares: a completa inserção no universo do fantástico, a presença de personagens emparedados a quem se nega qualquer concessão, o absurdo de situações que desafiam a lógica do cotidiano, a ausência de heroísmos na caracterização de personagens, presença de epígrafes em todos os contos, a incursão dos personagens no universo do trágico e uma compulsão de Murilo Rubião em republicar seus contos, reescrevendo-os a cada republicação.

É sobre este último aspecto que quero me deter: o notável número de republicações que Murilo Rubião fez ao longo de sua vida de escritor. Realmente, chama a atenção o fato de que 94 contos foram publicados, em vida do autor, mas desses, apenas trinta e três são rigorosamente originais, uma vez que, com o passar do tempo, Murilo fez nada menos que 61 republicações, quase o dobro da quantidade de textos originais.

Os números falam por si. O primeiro livro, *O ex-mágico*, publicado em 1947, trouxe 15 contos. O segundo, *A estrela vermelha*, de 1953, foi uma edição especial, com apenas 4 contos, numa tiragem de 110 exemplares destinados, praticamente, a ofertas da editora. Já no terceiro livro, *Os dragões e outros contos*, de 1965, começam as republicações, uma vez que dos 20 contos, oito já tinham saído no primeiro livro e quatro no segundo. Em 1974, sai o último livro inédito de Murilo Rubião, trazendo os nove contos de *O convidado*. Daí para frente, só se têm republicações: *O pirotécnico Zacarias*, também de 1974, com seus oito contos, *A casa do girassol vermelho*, de 1978, com nove contos, *Murilo Rubião – Literatura comentada*, de 1982, com 19 contos, *O homem do boné cinzento*, de 1990, com nove contos, e um conto perdido, “A diáspora”, que fora esquecido num táxi e que Murilo não conseguiu recuperar, o que o obrigou, bem de acordo com o mundo fantástico de seus contos, à surreal situação de reescrever um texto que nem fora publicado.

A crítica da obra muriliana tem falado desse vezo do autor de escrever e reescrever os seus textos. Veja-se que, dos 33 contos, apenas dois jamais foram reescritos. Trata-se de “Petúnia” e “O lodo”, ambos de *O convidado*. Aí está, inclusive, um bom exercício de atividade comparatista com os demais textos, que procuraria refletir sobre essa negativa de Murilo Rubião em relação aos dois contos.

As explicações da crítica e de estudiosos para essa insólita reescrita dos contos desenvolve, na maior parte das vezes, a tese de que tudo se deve a um anseio perfeccionista de Rubião, como se pode ver na passagem abaixo em que o escritor refere-se ao seu processo criativo, dizendo o que a literatura lhe oferecia de prazer e de sofrimento:

Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu. Somente quanto estou criando uma história sinto prazer. Depois é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar. Rasgar. (RUBIÃO, 1981, p. 5)

Configura-se na passagem o modo como Murilo lidava com seus textos. De um começo prazeroso, o trabalho evoluía para um angustiante debruçar-se sobre o que fora escrito, espécie de um Narciso que não se vê na limpidez das águas do lago mas no turvo e misterioso poço da linguagem, tal como dá a ver uma frenética busca de um mais-dizer impossível. Impossível exatamente porque o mecanismo de que o escritor dispõe – a linguagem – é insuficiente para apreender o real sobre que se lança. Ainda assim, o escritor está sempre na esperança de alcançar aquele mais-dizer e é isso que imanta sua vida e seu desejo e que torna angustiante o seu trabalho.

Clarice Lispector já se referiu a essa angústia quando afirmou que as palavras escritas, na verdade, ocultam outras, as verdadeiras, que se escondem à consciência e à visão do escritor mas que, de alguma forma, estão ali, ciciando sua presença na grafia de outras palavras, denunciando o sofrimento que é a busca pelas palavras que existem mas que não se podem capturar. A referência às palavras de Clarice Lispector aponta uma notável afinidade com a afirmação de Octavio Paz, feita no início do artigo.

Essa luta do escritor no enalço da palavra perfeita está no nível do desejo, motivo por que seria oportuno recorrer às formulações freudianas em que se observa que o desejo está marcado por uma indestrutibilidade que traz consigo a persistência de uma insatisfação que jamais desaparece. Além do mais, o desejo mostra-se também como algo que nunca será alcançado uma vez que ele se caracteriza pela perda do objeto materno, uma perda definitiva que se dá com o nascimento e que configura a chamada falta, lacuna que se abre no sujeito ao se separar do complemento materno.

É nota dominante na caracterização do desejo o movimento de uma busca que se faz através de constantes transformações do objeto, autênticas operações metafóricas com que se busca a realização do desejo, naquela infrutífera tentativa de suprimir a falta.

Como se pode ver, o processo de reescrita de Murilo Rubião ajusta-se perfeitamente a essas formulações psicanalíticas, na tentativa que o escritor empreende no sentido de encontrar um texto que, entretanto, está para sempre perdido.

Aliás, a preocupação de Murilo é a mesma de qualquer escritor: fisgar o leitor de seu texto e, para isso, é preciso aperfeiçoar cada vez mais o que está escrito. Nesse compasso, ele ilustra bem as colocações de Roland Barthes sobre essa especialíssima relação entre autor e leitor: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova *de que ele me deseja*. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” (1977, p. 11).

Esse desafio é responsável pela febricitante busca de Rubião pelo texto perfeito num exercício de sofrimento que parece não ter limites. Essa, ansiedade, aliás, está bem perto de outras colocações de Barthes que vislumbra um quociente neurótico bastante intenso na obra de Georges Bataille. Vista como a busca do impossível, tal como se vê em Bataille, a neurose tem lá seu tanto de paradoxal, na medida mesma em que se coloca como uma condição única que permite o escrever e o ler. Daí o caráter contraditório da neurose que faz investimentos na instância emocional do sujeito-escritor que parece tudo fazer para se pôr contra a frustrante busca de um tudo que é, ao mesmo tempo, um nada. É aí que se tem o paradoxo, tal como diz Barthes (1977, p. 10): “Os textos, como os de Bataille – ou de outros – que são escritos contra a neurose, do seio da loucura, têm em si, se querem ser lidos, esse pouco de neurose necessário para a sedução de seus leitores”. Nessas considerações pode-se entrever, perfeitamente, a figura de Murilo Rubião.

Mas isso não é tudo que se pode dizer da agonia do escritor no processo de escrever-reescrever-cortar-voltar-rasgar. É necessário ir além da palavra escrita, do texto grafado, da voz enunciada, do acontecimento tramado. É necessário ultrapassar o presumido e buscar traços que de alguma forma denunciam a inquietação. Para tanto, impõe-se uma razoável compreensão de alguns elementos importantes. Certamente haverá outros mais, além dos que aqui recorto, mas quero deter-me em dois que fazem parte de um processo técnico na composição da narrativa – a fábula e a trama – e em um outro que retira suas forças da instância do inconsciente: o discurso.

No caso dos elementos técnicos, quero apenas sumarizar alguns aspectos que são desenvolvidos por Umberto Eco (1994) em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*.

Assim, o erudito italiano afirma que a fábula nada mais é que a história que se conta. Também chamada de estória, na fábula fazem-se presentes os fatos e acontecimentos que têm lugar numa narrativa que se põe em circulação. Desse modo, a história ou a fábula é que traz

ao leitor um conjunto de acontecimentos nos quais se envolvem os personagens e esse parece ser aquele primeiro momento prazeroso de que fala Murilo Rubião ao construir suas narrativas.

O segundo elemento seria o enredo, que é o modo como a história é contada. São, portanto, os arranjos que o narrador utiliza para fazer a história chegar ao leitor, nada mais que um modo de colocar a história em movimento. É um aspecto importante, uma vez que é através do enredo que o narrador consegue captar o interesse do leitor e, para tanto, ele utiliza algumas estratégias como desfazer a linearidade da narrativa para que o leitor seja levado a organizar os fatos, ocultar dados que chamem a atenção do leitor pelo inusitado dos acontecimentos, o que também exige uma boa reflexão de quem está lendo, assim como ocorre quando o narrador interpola a sequência normal dos capítulos, exigindo uma disposição do leitor para reorganizá-los no nível dos acontecimentos narrados.

Além desses aspectos, um mundo de sugestões é posto à disposição do leitor para que ele vá, paulatinamente, desenhando a história. É por essas razões que o enredo é também chamado de trama e de intriga. No aceno que tais palavras fazem ao leitor, está presente a ideia de enredar, tramar e intrigar, aspectos que, como se pode ver, sugerem um envolvimento muito grande de quem lê.

Delineia-se, desse modo, o trabalho artesanal do escritor que precisa lidar com um material em estado bruto para transformá-lo em originais e insinuantes situações da narrativa. Nem seria preciso dizer que, nesse cenário, o trabalho na linguagem é de vital importância. Aí estão, pois, algumas situações que atormentariam a produção das histórias murilianas, o que justifica aquela “tremenda luta com a palavra”, de que fala o escritor, aquele “revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar. Rasgar”.

Pode-se deduzir do exposto que o enredo tem a clara intenção de alcançar o leitor, despertando sua atenção e seduzindo-o para que ele se ligue à narrativa que se desenvolve. Não seria demasiado lembrar que a própria forma que Murilo Rubião acolheu para fazer seus contos – a narrativa do fantástico – também funciona como elemento agenciador do interesse do leitor na busca de um entendimento mais claro daquilo que ele vê como uma subversão do real.

Uma outra afirmação de Umberto Eco, importante na caracterização dos mecanismos da fábula e do enredo, diz respeito ao fato de que as histórias infantis, dirigidas a leitores que ainda não têm a experiência de leituras aprofundadas, trabalham apenas a história, sem a preocupação com as maquinações que são postas pelo enredo. Isso significa que o leitor infantil quer saber apenas o que aconteceu e o que vai acontecer, sem fazer reflexões que procurem descortinar o modo como o narrador conta a história. Nessas reflexões, fica clara outra afirmação de Eco, esclarecendo que se pode ter uma narrativa apenas com a história, sem um

enredo, mas é impossível que se tenha uma narrativa sem história. Afinal, não tem como compor um enredo se não se tem o material que vai ser trabalhado nessa composição, ou seja, se não se tem a história.

Finalmente, destaco o terceiro elemento desse jogo de contrafaces que se projetam na narrativa e que será, sem dúvida, um dos mais importantes operadores da leitura. Refiro-me ao discurso, esse manancial de menções, processos sugestivos e falas segredadas soturnamente que se espalham pelo texto.

O conceito de discurso é amplo, podendo ser focalizado tanto na área dos estudos linguísticos quanto na dos estudos literários. Assim, pode-se falar que o discurso é o resultado de um conjunto de enunciados que se articulam visando à constituição de um todo significativo, podendo-se também conceituá-lo, como Benveniste (apud REIS; LOPES, 1998, p. 110), para quem o discurso é o mecanismo através do qual se produz a comunicação entre as pessoas. Desse modo, quando alguém opera um ato de comunicação com um destinatário, está-se diante de um discurso que emergiu no instante em que um sujeito falante se apropriou da língua.

Como manifestação literária, pode-se dizer que o discurso é uma instância articulada à história e ao enredo, uma vez que resulta da enunciação de um narrador que conta uma história dirigida a um receptor que pode ser o leitor, ou a outro ser dentro da narrativa mas que se limita, quase sempre, a ouvir, sem esboçar qualquer ação ou reação, que é denominado narratário. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no discurso ocorrente num texto literário, trata-se “não só de explicar a articulação orgânica dos vários componentes que integram o nível discursivo, mas também de entender a sua projeção semântica, em função da específica história que o discurso representa, a qual solicita o privilégio de determinados signos narrativos, em detrimento de outros” (1998, p. 112).

É importante destacar nessa formulação o anúncio de que o discurso literário privilegia determinados signos narrativos em detrimento de outros, o que se aproxima significativamente da afirmação de Octavio Paz, citada no início deste artigo, para quem “o valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, este sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras. Com efeito, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas não as alcança jamais. Os objetos estão mais além das palavras” (1972, p. 43). Têm-se aí duas coisas importantes que caracterizam o discurso literário: o fato de o valor das palavras residir no sentido que ocultam e o esforço vão das palavras para alcançar, pelo sentido, as coisas.

O que se pode verificar nas afirmações acima é a condição de o discurso literário caracterizar-se como um jogo em que os significantes deslizam, articulando-se para promover

uma significação que, na ânsia de dizer o impossível, acaba ultrapassando o dito para aninhar-se no especial lugar das sugestões. Assim, o discurso se compõe a partir de signos que dão a ver significações de modo claro em determinadas situações e, em outras, se insinuam para sugerir significações apenas implícitas, numa formulação que processa o privilégio de alguns signos em detrimento de outros, tal como colocado por Reis e Lopes. E é exatamente no poder insinuador da sugestão que o discurso busca superar as barreiras que insistem em distanciar a linguagem das coisas.

É importante entender que o discurso, justamente porque, algumas vezes, mostra significações claras e, em outras, esconde significações mais evidentes, consegue operar um jogo e um poder de dizer que só o leitor atento, ligado nos escaninhos do texto, consegue detectar a partir das sugestões que ele, discurso, coloca à disposição de quem lê.

Todas essas colocações procuram mostrar que o autor do texto, ao operar o discurso, busca fazer escolhas que querem alcançar aquele mais-dizer que está no seu horizonte criador. Entretanto, como a linguagem sempre insiste em se mostrar avessa a uma completude de significação, muitas vezes o texto escrito fica prenhe de sentidos que mal deixam traír o que atormentava o autor na busca de uma significação contundente. E esse parece ser, à perfeição, o caso de Murilo Rubião na sua angustiante busca do texto perfeito. É nesse caso que os elementos inconscientes, fazendo investimentos no ato de escrever, conseguem, quando não dizer, pelo menos sugerir e é neste momento que o leitor competente pode dar-se conta da aludida significação contundente.

Mas é hora de operacionalizar toda essa teoria, buscando fazê-la emergir de um conto de Murilo Rubião. Tomo, então, “A fila”, narrativa publicada em *O convidado*. Sua fábula, ou sua história, é simples. Pererico, o personagem central, vem do interior para fazer uma entrevista com o gerente de uma fábrica. Ao chegar ao local, percebe que terá de enfrentar uma longa fila. Quem o recebe e lhe dá instruções é o negro Damião, “elegante, ligeiramente grisalho nas têmporas e de maneiras delicadas” (RUBIÃO, 1974, p. 39). Pererico volta à fábrica várias vezes e sempre encontra a fila enorme, além de notória implicância do atendente que, a cada vez, lhe entrega uma ficha com número mais alto que o das anteriores. Isso o leva a brigar com Damião, mas logo percebe que é preciso reaproximar-se dele, para conseguir falar com o gerente. Nesse meio tempo, conhece Galimene, uma prostituta que se compadece de sua sorte adversa e acaba levando-o para a pensão onde ganha a vida, alimentando-o, assistindo-o, pois o dinheiro de Pererico acabara. Desesperado para voltar ao interior, Pererico deixa de ir todos os dias à fábrica, como fizera até então, relaxa na sua determinação de falar com o gerente até que um dia, lá chegando, encontra o pátio vazio. É o momento em que Damião o fulmina com

a terrível notícia de que o gerente morrera. Para tornar ainda mais aguda sua perplexidade e sofrimento, pergunta se muitos haviam ficado sem falar com o gerente, tendo como resposta seca: “– Somente você. Nas duas últimas semanas, vendo a aproximação da morte, atendeu a todos que apareceram” (RUBIÃO, 1974, p. 54).

No epílogo da narrativa, vê-se que o personagem, inteiramente desiludido, anulado interiormente, volta a sua cidade. No trem, “olhava a paisagem através da janela. E se alegrou quando viu surgir nas encostas das montanhas os primeiros rebanhos” (RUBIÃO, 1974, p. 56). Consolo derradeiro para um ser emparedado e destruído.

A crítica tem destacado nesse texto a questão da burocracia de que uma fila é sempre um símbolo preciso. Fila é sinônimo de espera, de (im) paciência, de desatenção para com o outro, de mau atendimento e de leniência, sobretudo no serviço público onde ela parece encontrar o seu *locus* mais expressivo. Murilo Rubião, que foi durante toda uma vida um servidor público, fez várias críticas em sua obra ao caráter moroso do trabalho desenvolvido nas repartições estatais, umas mais veladas e outras bastante contundentes como a que se observa no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, de seu primeiro livro.

Assim, a fabulação de “A fila” ganha ingredientes muito fortes, justamente porque sua trama é composta para mostrar como o domínio de um outro – no caso do conto, o domínio de um ente estatal – representado por indivíduos mal preparados, pode levar à anulação do sujeito, fechando-lhe portas, postergando-lhe contatos e atendimento, desconhecendo o ser humano que tem seus direitos substituídos por favores. E, diga-se, como Murilo Rubião soube fazer isso. Sua trama, bem urdida, é o enredamento do leitor que se vê espelhado no personagem, sentindo-lhe as angústias e sofrimentos.

Entretanto, é preciso dizer que esse desconforto do leitor, a sua identificação com as atribulações do personagem, provém de algo que está além da narrativa enquanto trama ou enredo. Esse algo além está situado no nível do discurso que, como já se disse, é pródigo na oferta de sugestões. Quer dizer, os significantes que se exibem no nível da fábula ou do enredo deslizam incessantemente, atingindo aquela zona crepuscular em que as significações só são percebidas na forma de indícios, sinais ou vestígios cujo entendimento compete ao leitor produzir. Isso significa que esse dizer ensombrado é, na verdade, aquele mais-dizer a que me referi, que se dá naquela zona nebulosa em que a língua se torna precária, justamente por não conseguir dar conta da realidade exuberante, o que a faz calar-se, só restando produzir um mostrar que se situa no plano da alusão, da sugestão.

É importante dizer que a situação do leitor diante do texto não é de alheamento completo porque, de alguma forma, ele capta aquelas emanações que brotam do escrito. Desse modo,

mesmo que o leitor nem saiba dos detalhes operativos da língua, ainda que ele não se dê conta das reviravoltas do discurso para tentar dizer o que é impossível, reviravoltas que se manifestam na aludidas formas de sugestões e insinuações, ele acaba sendo alcançado por um dizer que não se manifesta na superfície do texto, mas que está ali, ciciando uma significação que mesmo não sendo apreendida na sua inteireza consegue, no mínimo, provocar um mal-estar que incomoda o leitor, numa espécie do sintoma psicanalítico que se manifesta porque está em busca de uma significação.

Esse dizer que não se mostra na sua inteireza, isto é, que não aparece na materialidade da letra, é algo semelhante ao que se passa no nível do mito, essa narrativa misteriosa que esconde, nos escaninhos de suas fábulas, persuasivas moções de equilíbrio emocional que alcançam o sujeito pela via do inconsciente.

No caso do conto “A fila”, pode-se perceber o mal-estar que sai do personagem e alcança o leitor, na forma de uma angústia que vai gradativamente aumentando de intensidade para pôr à mostra um sujeito que caminha na direção de uma situação inevitável. E isso é acentuado, sobretudo, porque, em nenhum momento, são oferecidas explicações ao leitor. Este não sabe quem é Pererico, de onde ele vem, o que veio conversar com o gerente da fábrica, qual a natureza de sua missão, que outros indivíduos ou interesses estariam envolvidos na questão e, afinal, por que razões ele insiste em não dizer ao atendente Damião o assunto que queria tratar com o gerente. Esse cenário misterioso é mecanismo decisivo para acionar a angústia do leitor.

Procurro, então, fazer uma reflexão que possa explicar esses aspectos apenas insinuados pelo texto, aspectos que, na verdade, constituem o mais-dizer que se coloca além do que está escrito na narrativa. A propósito, diga-se que esse é o papel do crítico ou do analista a quem cabe analisar o discurso para desentranhar dele o que foi apenas sugerido ou insinuado. Sua função é, pois, de colaborar para tornar claro ao leitor aquilo que ele, leitor, sentiu sem conseguir identificar ou nomear.

Destaco, logo de início, que o tom que percorre a narrativa de Murilo Rubião está nitidamente marcado pelo timbre do trágico. Johnny Mafra mostra que o conflito trágico caracteriza-se por “ações que, por fazer prevalecer a vontade sobre situações convencionais, levam o homem à desgraça, porque, mesmo movidas pela vontade, são ações de um ser limitado” (2010, p. 70). Essa é a nota dominante do animal trágico que é o homem: o confronto que se estabelece entre a sua limitação e a superioridade das forças cósmicas que o dirigem. Quer dizer, o homem está envolvido por uma condição que o coloca à mercê dos deuses, marcado por um destino contra o qual não se pode lutar porque não há forças que possam modificá-lo.

Essa dimensão tem presença marcante na tragédia grega em que as ações dos personagens evoluem no sentido de passarem pelo *reconhecimento* de uma situação inusitada e desconhecida, do que decorre a *peripécia*, a mudança de seu destino no contrário daquilo que até então tinha lugar. Daí à *catástrofe* é um pequeno salto.

Essa atmosfera acompanha toda a narrativa de “A fila”. A sonegação de informações tem um duplo destaque no conto: inicialmente, ela se dá com o personagem que não consegue qualquer avanço em sua pretensão de falar com o gerente da fábrica, sobretudo porque o recepcionista Damião lhe subtrai qualquer esclarecimento. Em segundo lugar, vem a grande sonegação, a que ocorre no enredo e que envolve o leitor, pois não deixa nada claro quanto aos acontecimentos. Assim, a impotência trágica alcança todos os espaços da narrativa, apontando para um porvir inimaginável e amedrontador. É esse espírito que envolve o leitor e o torna uma espécie de parceiro do personagem na angústia e no sofrimento.

Os mecanismos do reconhecimento e da peripécia têm ocorrência rápida e simultânea na narrativa. Pererico passa do ignorar ao conhecer quando, ao chegar certo dia à fábrica, encontrando os pátios vazios e a situação de abandono, toma *conhecimento* de que o gerente morrera e que ele acabou sendo o único que não fora atendido. A devastação que o atinge é a própria *peripécia*. Afinal, o personagem, de alguma forma, ainda alimentava a esperança de ter a tão sonhada entrevista, sobretudo depois do amparo e dos estímulos de Galimene, mas a morte do gerente era o sepultamento de toda e qualquer expectativa. A sorte de Pererico estava definitivamente selada.

Para caracterizar mais objetivamente os recursos usados por Murilo Rubião na produção do conto, quero lembrar que, no nível do enredo, o escritor trabalha a sutileza de alguns mecanismos como a já mencionada sonegação de informações que, aparentemente importante para o personagem, é essencial para alcançar o leitor e torná-lo sujeito desconfortado diante de fatos que exigiam esclarecimentos para sua elucidação. O relaxamento a que o personagem se entregou – deixando de comparecer diariamente na fábrica – é outro ingrediente que faz o maior sentido diante de uma realidade de negações que lhe desenham claramente sua condição de ser submisso, emparedado e derrotado. É como se Pererico chegasse à compreensão de que pouco adiantaria lutar contra um ente inalcançável que só se mostrava através de prepostos radicais e insensíveis. Para além do personagem, tudo isso contribui para ir trabalhando o desconforto do leitor e para minar as suas esperanças quanto à superação que ele esperava de um ser humano subjugado. Aliás, diga-se que é o nível do leitor que o escritor quer alcançar, razão pela qual o jogo especular personagem-leitor é o ingrediente que aciona os mecanismos do trágico que, indiscutivelmente, se faz presente no nível do discurso. Aqui, inclusive, cabe a observação de

que nem se deve indagar se o escritor tinha consciência de que trabalhava tais aspectos, pelo fato mesmo de que a pergunta é absolutamente irrelevante. É até mais provável que Murilo Rubião nem tenha pensado em inserir tais elementos em sua narrativa mas o fato é que eles estão lá, sobretudo porque eles fazem parte não apenas de um arcabouço cultural que estrutura as preocupações e sofrimentos humanos mas, principalmente, porque se inserem no ser humano que está marcado por um terrível registro que o autentica como ser precário, que pode ser traduzido na inafastável angústia do “viver para morrer”. Fazendo parte desse universo, todos subsumimos que estamos à mercê de acontecimentos inesperados, que não precisam se anunciar e que são absolutamente inevitáveis.

Desse modo, os elementos inconscientes que, ininterruptamente, fazem investimentos em todas nossas ações e procedimentos, agem de maneira soberana, tornando-nos presas de manifestações que, muitas vezes, nem conseguimos explicar. Hoje, é possível saber que as coisas se passam assim, desde que um médico vienense retirou o homem do centro de si mesmo para mostrar-lhe que há forças poderosas que brotam do seu interior e conduzem seu destino. Vejam-se, a respeito, as palavras do psicanalista Antônio Teixeira (2015, s.p.):

Ao se alterar a configuração discursiva do mundo, podemos fazer existir maximamente o que antes não estava reduzido a nada, ao mesmo tempo em que notamos reduzir-se a quase nada o que antes tinha máxima existência. É o que fez Freud, como vocês sabem, com a psicologia de seu tempo. A consciência que antes tinha intensidade existencial máxima, na fenomenologia de Husserl e Jaspers, apaga-se na mesma medida em que Freud vem iluminar o campo das formações do inconsciente.

É por isso que os investimentos inconscientes têm tanta importância na produção da obra literária. Através deles, o escritor diz muito do que quer mas, sobretudo, do que nem desconfia estar dizendo. E é também através deles que consegue tocar tão profundamente o seu leitor, na medida em que alcança dimensões imprevistas que só podem ser ditas quando um universo de sugestões flui na escrita, num querer dizer o texto impossível mas que, mesmo assim, acaba transferido ao leitor pela via do inconsciente. É exatamente isso que me parece ocorrer com “A fila”. Murilo Rubião, conscientemente ou não, inoculou em seu texto indelével traços do trágico, numa configuração que consegue, inclusive, transformar aquele aparente final agradável quando, no trem, de volta para casa, o personagem “olhava a paisagem através da janela. E se alegrou quando viu surgir nas encostas das montanhas os primeiros rebanhos” (RUBIÃO, 1974, p. 56). Por tudo que se vê no conto, é lícito supor que as palavras finais são uma espécie de lembrança encobridora daquela catástrofe que está próxima de acontecer: a

derrocada do sujeito irremediavelmente abatido pelas forças de um destino que ele ousou desafiar.

Referências

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MAFRA, Johnny José. **Cultura clássica grega e latina: temas fundadores da literatura ocidental**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2010.

PAZ, Octavio Paz. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.

RUBIÃO, Murilo. Entrevista a J. A. de Granville Ponce. In: _____. **O pirotécnico Zacarias**, São Paulo: Ed. Ática, 1981.

TEIXEIRA, Antônio. “A verdade extra-moral de Nietzsche a Freud”. Conferência no **II Colóquio Internacional Nietzsche, Pessoa, Rosa, Freud**, Belo Horizonte: PUC Minas, 2015.

Artigo recebido em: 27.09.2017

Artigo aprovado em: 17.03.2018