



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE
LICENCIATURA EM LETRAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

ÍTALO JHON DE OLIVEIRA AMARANTE

PETÚNIA: ENCENAÇÕES DA LOUCURA NA LITERATURA
FANTÁSTICA DE MURILO RUBIÃO

João Pessoa

2022

ÍTALO JHON DE OLIVEIRA AMARANTE

**PETÚNIA: ENCENAÇÕES DA LOUCURA NA LITERATURA FANTÁSTICA DE
MURILO RUBIÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Letras, do Centro de
Ciências Humanas, Letras e Artes, da
Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como
requisito para obtenção da Licenciatura plena em
Letras – Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Franciane Conceição da
Silva

JOÃO PESSOA

2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A485p Amarante, Italo Jhon de Oliveira.

Petúnia: encenações da loucura na literatura
fantástica de Murilo Rubião / Italo Jhon de Oliveira
Amarante. - João Pessoa, 2022.
40 f.

Orientação: Franciane Conceição da Silva.
TCC (Graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
2022.

1. Petúnia. 2. Contos. 3. Literatura fantástica. 4.
Murilo Rubião. 5. Psicose. I. Silva, Franciane
Conceição da. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82:159.9

ÍTALO JHON DE OLIVEIRA AMARANTE

**PETÚNIA: ENCENAÇÕES DA LOUCURA NA LITERATURA FANTÁSTICA DE
MURILO RUBIÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Licenciatura em Letras –
Língua Portuguesa, da Universidade Federal da Paraíba
— UFPB, como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciada em Letras – Língua Portuguesa.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^a. Franciane Conceição da Silva
(Orientadora – UFPB/ DLCV)

Prof^ª. Dr^a Amanda Ramalho de Freitas Brito
(Examinadora - UFPB/DLCV)

Prof. Dr. Wellington Marçal de Carvalho
(Examinador - UFMG)

Prof. Dr. Juan Filipe Stacul
(Examinador Suplente - IFG)

JOÃO PESSOA
2022

*Aos meus ancestrais, aos que estão
comigo e aos que virão depois de mim,
dedico.*

Agradecimentos

Agradeço ao Criador, por me conceder a vida e a oportunidade de ser humano.

A minha mãe, Ana Lúcia, por me amparar nos momentos difíceis e me incentivar a continuar.

Ao meu pai, Ivo Amarante, que trabalhou incansavelmente para não deixar nada faltar no decorrer desta caminhada.

As minhas filhas, Jessye e Janine, por tanto amor.

As minhas irmãs, Islayne e Ilka, pela união que temos.

A minha namorada, Maria do Rosário, por ter me dado tanto apoio neste período de escrita.

A Ana Kalyne, minha grande amiga, por todos os momentos que vivenciamos juntos, dentro e fora da universidade.

Aos meus amigos Jefferson Bruno, Francisco Calado, Rafaela Dantas, Ericka Ferraz e Jeanne Luckwu, por estarem sempre ao meu lado me incentivando a continuar.

A minha orientadora, Dra. Professora Franciane Conceição Silva, pelo papel fundamental que desempenhou para a conclusão deste trabalho.

A Banca Examinadora, pelo olhar cuidadoso e pelas contribuições generosas.

A todos e todas que, direta ou indiretamente, me auxiliaram na minha formação acadêmica.

“Nada faz sentido”, diz o Mestre.

“Nada faz o menor sentido”. Eclesiastes 1: 2 NVT

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o conto “Petúnia”, de Murilo Rubião (2010), a fim de compreender a encenação da loucura, mais especificamente da psicose, dentro da narrativa fantástica do autor. Apoiados na visão existencialista de Sartre (2005) sobre o fantástico contemporâneo articulada com a visão psicanalítica de Freud (2021), propomos uma leitura sobre o tema da loucura, que se apresenta sob a forma de psicose, no conto selecionado. Para fundamentar nossa análise, contamos com a teoria psicanalítica de Lacan (1999) sobre as psicoses. Este trabalho mostra-se importante por trazer uma nova perspectiva de leitura sobre a obra de Murilo Rubião, precursor da literatura fantástica no Brasil.

Palavras-Chave: Petúnia, Contos, Literatura Fantástica, Murilo Rubião, Psicose.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the short story “Petúnia”, by Murilo Rubião (2010), in order to understand the representation of madness, more specifically of psychosis, within the author's fantastic narrative. Supported by the existentialist vision of Sartre (2005) on the contemporary fantastic articulated with the psychoanalytic vision of Freud (2021), we propose a reading on the theme of madness, which presents itself in the form of psychosis, in the selected short story. To support our analysis, we rely on the psychoanalytic theory of Lacan (1999) on psychoses. This work is important for bringing a new perspective of reading about the work of Murilo Rubião, precursor of fantastic literature in Brazil.

Keywords: Petúnia, Tale, Fantastic Literature, Murilo Rubião, Madness, Psychosis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 MURILO RUBIÃO E SUA LITERATURA FANTÁSTICA	11
1.2 A representação da loucura na obra de Murilo Rubião	14
1.3 Justificativa das escolhas	18
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	21
2.1 A literatura fantástica: visão articulada entre o existencialismo e a psicanálise	21
2.2 A Psicose	24
3 ANÁLISE CRÍTICA DO CONTO “PETÚNIA”	30
3.1 Petúnia	30
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS	38

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por objetivo analisar a encenação da loucura no conto “Petúnia”¹, de Murilo Rubião (2010). A loucura, mais especificamente a psicose, é uma temática presente na narrativa, que apresenta indivíduos aprisionados por suas mentes, vivenciando um total devaneio. Dessa forma, a temática mostra-se significativa para compreendermos a questão da loucura na literatura fantástica de Murilo Rubião.

Para analisar a representação da loucura no texto supracitado, buscamos apoio nos pressupostos teóricos psicanalíticos de Jacques Lacan a respeito da psicose. Embora essas teorias psicanalíticas não tenham sido criadas com o objetivo de servir para o estudo de literatura, acreditamos que a partir delas podemos chegar a definições que se apliquem ao universo literário.

Tendo em mente também que o conto analisado faz parte do universo da literatura fantástica e que as diferentes teorias literárias que explicam o fantástico possibilitam diferentes tipos de leitura, achamos plausível deixar claro sob qual viés de fantástico analisamos o conto do escritor mineiro. Buscamos por uma teoria que não entrasse em conflito com o modelo de fantástico na obra de Rubião, de um modo geral, e que possibilitasse o tipo de leitura que nos propomos a fazer. As concepções existencialistas sobre literatura fantástica, propostas por Jean Paul Sartre no ensaio “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, e as ideias psicanalíticas, propostas por Sigmund Freud, no ensaio “O Estranho”, mostraram-se as mais adequadas em relação às outras teorias, como por exemplo as teorias estruturalistas a respeito do fantástico.

Para facilitar o desenvolvimento dos argumentos aqui apresentados, o trabalho será dividido em quatro partes. Em um primeiro plano, explicamos, em linhas gerais, os componentes do estudo, como *corpus*, categoria analítica e fundamentação teórica. Ainda dentro desse primeiro momento, traremos um pouco da história do escritor Murilo Rubião, focando no percurso literário do autor e no seu estilo de escrita. Em seguida, faremos um mapeamento da categoria analítica na obra do autor, para que possamos entrever, mesmo que em linhas gerais, como a loucura é representada em outros contos do escritor. Para finalizar

¹ RUBIÃO, Murilo. CURY, Isabel (org.). **Murilo Rubião: obra completa**. São Paulo: Schwarcz S. A, 2010. Disponível em:

<<https://lelivros.love/book/baixar-livro-murilo-rubiao-obra-completa-murilo-rubiao-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>> Acesso em: 19 mai. 2022.

essa primeira parte, traremos alguns argumentos que justificam a escolha do corpus, da categoria analítica e do referencial teórico. Em segundo plano, exporemos os conceitos básicos da concepção existencialista e psicanalítica a respeito da literatura fantástica e traremos também as proposições teóricas de Lacan a respeito da psicose buscando a partir delas criar definições que explicam a psicose no contexto do conto analisado. Na terceira parte, tentaremos mostrar, a partir da análise do conto “Petúnia”, como ocorre a psicose nas personagens e quais são as suas causas, bem como a representação que ela pode ter dentro da obra de Murilo Rubião, de um modo mais abrangente. E por fim, ao término do trabalho, nas considerações finais, revisaremos, de forma bastante resumida, o que foi visto em todo o trabalho, e traremos as possíveis conclusões que podemos tirar desse estudo.

1 MURILO RUBIÃO E SUA LITERATURA FANTÁSTICA

Murilo Rubião nasceu em 1º de junho de 1916, em Carmo de Minas (MG). Sua produção literária começou com o autor ainda jovem e perdurou por toda a sua vida. Aos dezenove anos escreveu seu primeiro conto e, em 1939, aos vinte e três anos tentou publicar seu primeiro livro, porém não obteve êxito. Somente em 1947 foi que conseguiu publicar sua primeira obra, *O Ex-mágico*, que reunia, ao todo, quinze contos.

Num período em que os escritores, desfrutando das conquistas do modernismo da primeira fase, pendiam para uma literatura de caráter mais documental e engajada em criticar as mudanças sociopolíticas do país, o escritor mineiro inicia sua vida literária escrevendo contos que à primeira vista nada tinham a ver com a realidade da época. Davi Arrigucci Jr considera que:

Do ponto de vista da originalidade, o juízo é facilmente verificável. Pensada contra o quadro geral de uma ficção lastreada sobretudo na observação e no documento, escassa em jogos de imaginação, a narrativa fantástica de Murilo Rubião surge duplamente insólita (1979, p. 51).

Ou seja, em um momento em que a maioria dos escritores objetivava retratar a realidade do modo mais fidedigno possível, Rubião, de forma inesperada, aparece com seus contos fantásticos, um fantástico inquietante, sem compromisso com o escapismo ou com o distanciamento da realidade cotidiana, que surge como meio alternativo de representar os absurdos da vida pós-moderna. Segundo Arrigucci, na contística de Murilo Rubião “o real

volta sob nova face, e a ruptura com a aparência realista será ainda um modo de, como se verá, encontrar-se mais fundo com a realidade” (2001, p. 145).

Segundo Antonio Candido, “Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram” (1987, p. 208). Essa ruptura com os paradigmas estilísticos da literatura de sua época e a dedicação exclusiva aos contos contribuíram para um reconhecimento tardio de sua obra. O escritor foi diversas vezes rejeitado pelas editoras e seus primeiros livros não obtiveram um número satisfatório de vendas. Somente vinte e sete anos depois da publicação de seu primeiro livro foi que veio o sucesso de público e de vendas com a publicação de *O Pirotécnico Zacarias* e *O Convidado* em 1974. O interessante é que à medida que ia sendo recusado, tanto pelas editoras quanto pelo público, Rubião reescrevia seus contos, buscando, incessantemente, uma linguagem clara e objetiva, de modo que esse procedimento de reescrita tornou-se intrínseco ao seu fazer literário. Esse trabalho repetitivo de escrever e reescrever está ligado ao próprio conteúdo das narrativas do escritor mineiro. Muitos de seus contos trazem personagens que sofrem metamorfoses a todo instante, que mudam com frequência de nomes e que vez por outra estão presos em um trabalho repetitivo. Segundo Arrigucci:

O ato de modificar ou transformar os contos se casa, por exemplo, à mudança contínua de faces e nomes de determinados personagens, como é o caso de Teleco, Godofredo e suas mulheres, Alfredo, Petúnia e outros mais. Faces e nomes escorregadios, que se colam ora aqui ora ali, carregados por um mesmo fluxo (ARRIGUCCI, 2001, p. 151).

De modo que propomos que as personagens de Murilo Rubião nasceram à imagem e semelhança de seu criador, ou melhor são um reflexo da identidade do escritor, no tocante ao trabalho com o texto e vice-versa, a identidade do escritor também foi se formando a partir da identificação com seus personagens. Schwartz (1982) reforça esse pensamento ao propor que esse incessante retorno ao texto representa, de forma análoga, o difícil trajeto dos personagens criados pelo escritor. São personagens que, sem respostas para suas questões, acabam aprisionados num trabalho sem fim. É nesse sentido que o próprio escritor comenta que via a literatura como uma maldição:

Sempre aceitei a literatura como uma maldição. Poucos momentos de real satisfação ela me deu. Somente quando estou criando uma história sinto prazer. Depois, é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e re-elaborar, ir para a frente, voltar. Rasgar (SCHWARTZ, 1974, p. 5).

Havia uma grande preocupação no escritor pela forma como a história chegaria ao leitor. Esse trabalho penoso com o texto também se explica pelo fato de o próprio Murilo Rubião enxerga-se limitado em relação ao trabalho com a língua portuguesa. Em cartas enviadas ao amigo Mário de Andrade, Rubião comenta:

Os meus amigos já tinham feito demasiadas restrições aos contos. Se recebesse outras, acho que desistiria e ficaria inédito para sempre. Não pretendo, seu Mário, não pretendo de forma alguma fazer uma pequena obra-prima. Eu estou aprendendo a escrever e aproveitando essa aprendizagem para pôr para fora tudo o que me corrói por dentro. Não tenho cultura, não domino essa paupérrima e desgraçada Língua Portuguesa e ainda, apesar de todos os meus recalques (tenebrosos recalques!) e sofrimentos, ainda não sofri tudo o que tenho capacidade para sofrer (MORAES, 1995, p. 41).

O escritor reconhecia suas limitações em relação à comunicação escrita, mas por outro lado percebia que era capaz de atingir a linguagem adequada às narrativas fantásticas a partir do esforço contínuo. Além da repetição, outra marca comum nos textos de Murilo Rubião é a retomada dos mitos, através do uso de epígrafes utilizando textos bíblicos e do exercício da intertextualidade na elaboração de seus contos. De acordo com Arrigucci:

Voltando continuamente a essa origem remota, a obra sugere a circularidade do tempo e o eterno retorno dos arquétipos, a ingressão, a uma só vez, renovadora e apocalíptica do reino do mito, onde rodopiam os começos e os fins. Mas há ironia (ARRIGUCCI, 2001, p. 152).

Essa fala de Arrigucci nos remete à teoria dos modos narrativos proposta por Northrop Frye em *Anatomia da Crítica* (1973). Frye propõe que exista cinco modos narrativos na literatura ocidental: mito, lenda, modo imitativo baixo, imitativo elevado e imitativo irônico. Esses modos interagem entre si no decorrer do tempo de forma circular, do mito para o modo imitativo irônico.

Gouveia, sintetizando o pensamento de Frye (1973) sobre os cinco modos narrativos na literatura ocidental, afirma que “uma das conclusões de Frye, face à ficção do século vinte, é que nela tem predominado o irônico, no qual ressurgem o mito para fins de paródia” (2014, p. 128). É o que podemos constatar, também, na literatura fantástica do escritor mineiro.

Gama, ao comentar a recorrente retomada do discurso religioso através do uso das epígrafes, comenta que

a circularidade do texto de Murilo – retomada a cada reescrituração – também se manifesta na utilização desbotada de um discurso que não funciona mais [pelo menos para o escritor]: o religioso. Daí advém a ironia a que se refere o crítico Arrigucci. Os personagens de Murilo são infelizes e

caminham num ambiente próximo ao do leitor. Nesse —entre-lugarl — nem real nem irreal — o homem moderno se vê diante de uma nova, perturbadora e irônica realidade: não há deuses, ou salvação, ou eternidade fora daqui” (GAMA, 2016, p. 60).

Concordamos que, em Murilo Rubião, exista ironia na retomada mítica, seja no uso das epígrafes bíblicas seja pelo uso da intertextualidade no próprio texto, porém também propomos que para além disso, ao retomar os mitos, Rubião aponta à atemporalidade dos questionamentos levantados em sua obra. Que a partir da ironia seus contos começam a seguir para o modo mítico quando deixa transparecer que a problemática de seus personagens não está ligada apenas às questões do indivíduo na pós-modernidade, mas está ligada às questões que cercam o ser humano desde a sua gênese. De modo que podemos ler seus contos como se estivéssemos olhando para a linguagem simbólica de um mito.

O mito, através da linguagem simbólica, narra a história interna do Homem, do mesmo modo os contos de Murilo Rubião, a partir dos dilemas de seus personagens, fazem vir à luz os dilemas internos do ser humano. Da mesma forma que podemos ler o mito entendendo que cada personagem é a projeção do ser humano como um todo, podemos fazer uma leitura mais profunda da obra de Rubião entendendo que os personagens envolvidos numa única trama são representações do ser humano com todos os seus dilemas.

1.2 A representação da loucura na obra de Murilo Rubião

A loucura sempre foi uma temática que teve seu lugar garantido na literatura de um modo geral. A maneira de representá-la é que muda de autor para autor e de período para período. Segundo Gama:

Para os poetas românticos, a loucura funcionava como mais uma forma de escapismo. Através dela, o eu refugiava-se em um mundo no qual podia ser feliz. No conto-novela “O Alienista”, de Machado de Assis — escritor vinculado ao Realismo e ao Naturalismo nos livros escolares —, ela surge como uma forma irônica de ridicularizar a sociedade e a nova ciência da época. Nos poetas simbolistas, a loucura sugere o afloramento de um inconsciente adormecido e inquietante. Para os modernos, ela possui variada significação. Às vezes, utilizada para dar voz a questões particulares, como em de Lima Barreto; outras, denunciadora de uma realidade incômoda, como em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Guimarães Rosa, etc (GAMA, 2016, p. 137).

Com Murilo Rubião não seria diferente e nosso objetivo aqui é justamente fazer um breve levantamento das principais características da representação da loucura na obra do escritor. A partir da leitura de *Murilo Rubião: obra completa* (2010), observamos que a

questão da loucura aparece, de forma mais evidente, nos contos: “A noiva da Casa Azul”, “A flor de vidro”, “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, “Bruma (A estrela vermelha)”, “Os três nomes de Godofredo” e “Petúnia”.

A primeira característica importante é que, quando o tema é loucura, há uma predileção do autor pelos narradores autodiegéticos. Mesmo quando há exceções e o narrador vem em terceira pessoa o seu ponto de vista fica totalmente aproximado ao do personagem principal que sofre os devaneios. Esse mecanismo utilizado pelo autor serve para reforçar a ideia de que a realidade descrita pelo narrador não é compartilhada por todos, mas existe apenas para um único ser.

No conto “A noiva da Casa Azul”, um rapaz (que é o narrador personagem) volta a sua cidade natal, Juparassu, a fim de reencontrar a sua namorada, Dalila. O jovem está enraivecido, pois viaja com o intuito de tomar satisfações com a namorada a respeito do fato de ela ter dançado com o ex-noivo um dia antes de ela deixar o Rio de Janeiro em destino a Juparassu. Quando o rapaz chega em Juparassu descobre que a maioria dos moradores deixaram a cidade devido a uma epidemia de febre amarela e a cidade agora está em ruínas. Por fim, ele descobre que Dalila está morta e então o jovem se desespera.

Algo interessante também de se destacar é que tudo que está acontecendo no conto, todas as ações dos personagens, aparecem para o leitor de forma presentificada, porém tudo já passou e está sendo apenas revivido na mente dos personagens e geralmente o leitor só percebe isso no final da narrativa. Em “A noiva da casa azul”, esse retorno que o personagem faz a Jupurassu, sua cidade natal, está ocorrendo apenas em sua mente. E ao reviver a perda de sua noiva, através da rememoração, o jovem volta para a realidade desesperado.

Da mesma forma, no conto “A flor de vidro” nos é relatado os delírios de Eronides, provocados pela perda de Marialice. Esses delírios remontam momentos felizes que Eronides viveu com a amada durante um período de férias, mas que terminam em angústia após a partida de Marialice. As ações são presentificadas, porém tudo que ocorreu existe agora apenas na mente do personagem.

Coisa parecida ocorre em “Ofélia, meu cachimbo e o mar”. O narrador- personagem, afirma que gosta de conversar com Ofélia na hora do jantar, enquanto também desfruta de seu cachimbo e observa o mar. Durante as conversas ele relata suas aventuras marítimas e as de seus antepassados. O estranho é que Ofélia é uma cadela, mas o leitor só fica sabendo disso no final da narrativa. O fato de o narrador passar grande parte do tempo conversando com

uma cadela e as absurdas aventuras que ele relata, dentre outros indícios, reforçam a ideia de que tudo aquilo faz parte de um mundo que existe apenas em sua mente. A diferença aqui é que enquanto em “A noiva da casa azul” e em “A flor de vidro”, a personagem um dia realmente viveu o que é relatado, em “Ofélia, meu cachimbo e o mar” percebe-se que todas as aventuras relatadas pelo personagem nunca ocorreram de fato.

Outro dado interessante é que todos os personagens de Murilo Rubião que vivem em estado de loucura são homens e mais a ausência da mulher, geralmente a impossibilidade de tê-la novamente, é sempre motivo dessa loucura. Em “Bruma (A estrela vermelha)”, temos a história de Godofredo, seu irmão Og e sua irmã adotiva Bruma. Godofredo, que narra a história, sente-se enciumado pelo relacionamento de Og e sua irmã, Bruma. Depois de perceber o comportamento anormal de seu irmão Og, Godofredo decide levá-lo ao psiquiatra. O doutor após ouvir a história dos dois irmãos chega à conclusão de que não há nada de errado com Og e que quem precisa realmente de tratamento é Godofredo. Desnorteado com o diagnóstico do médico, Godofredo deixa o consultório às pressas. Depois de se acalmar ele decide voltar ao médico para entender o que estava acontecendo, mas quando chega lá descobre que o consultório não existe mais e que na região ninguém conhecia o tal médico psiquiatra. Godofredo se desespera e ao reconhecer que nunca mais poderá encontrar Bruma (a estrela vermelha) começa a ter as mesmas visões que seu irmão tinha.

Outro fato que não podemos desconsiderar, ao analisarmos a obra de Rubião, é que em alguns de seus contos a ausência da mulher é provocada pelo homem. Seus contos retratam também a questão do feminicídio. No conto “Os três nomes de Godofredo” temos a história de um homem que está em um restaurante, quando uma mulher desconhecida chega e senta-se à sua frente na mesa. Incomodado com a presença da estranha, o homem pergunta se havia convidado ela para sentar-se à mesa com ele. A mulher responde que não precisava de convite pois era sua esposa, na verdade sua segunda esposa, e lembra-o que ele matou sua primeira esposa por ciúmes. Mesmo confuso com a situação, João de Deus acaba aceitando como verdadeira a história da mulher, Geralda, e passa a morar com ela. Com o passar do tempo, João de Deus, entediado de sua “nova” vida de casado, decide se livrar da mulher e a mata enforcada.

Depois disso, ele volta ao restaurante e lá uma nova mulher aparece, essa agora afirma ser sua primeira esposa, Joana, e o chama de Robério, porém João de Deus se auto reconhece como Godofredo. Desesperado com a situação João de Deus/Robério/Godofredo deixa o

restaurante e retorna para casa, na sala de casa, porém, encontra uma terceira mulher muito semelhante às outras duas, assustado ele estrangula-a e deixa seu corpo caído no tapete. Quando segue para a copa ele se depara com uma quarta mulher, Isabel, que afirma ser sua noiva. O conto encerra com o narrador-personagem cogitando a ideia de fazer as mesmas perguntas que fez às mulheres anteriores, dando a entender que seu comportamento se repetiria e que aquela situação nunca teria fim.

Em “Petúnia” a questão do feminicídio é também abordada e o conto parece sintetizar todas as características dos contos mencionados anteriormente. O conto narra a história de Éolo, um jovem que tem uma mãe super protetora, Dona Mineides, que quer a todo custo que ele se case, para que a sua fortuna não seja entregue ao Estado quando ela morrer. Com o objetivo de arranjar um casamento para Éolo, Dona Mineides promove festas constantes em sua casa e convida várias moças na intenção de que Éolo se interesse por alguma delas, porém ele não dá importância e até se irrita com as convidadas. A coisa muda de figura quando Dona Mineides lhe apresenta Cacilda, uma jovem diferente das demais, mas que muito se parece com Éolo. Os dois se casam. Tempos depois, Dona Mineides morre e o seu retrato é pendurado no quarto do casal, segundo a vontade da falecida. O relacionamento dos dois, por um tempo, vai muito bem e da união nascem três filhas: Petúnia Maria, Petúnia Jandira e Petúnia Angélica. Com dez anos de casados, o relacionamento dos dois começa a se deteriorar. O retrato da mãe de Éolo na parede começa a incomodar Cacilda, pois a maquiagem da falecida se desmancha no quadro e vez ou outra precisa ser retocado. Certo dia, voltando da cidade, Éolo, ao entrar em casa, se depara com suas três filhas mortas no sofá. Ele então procura pela esposa e esta lhe diz que a culpada pela morte das crianças era a mãe dele. Os corpos das meninas são enterrados no jardim e todas as noites Éolo as visita e as desenterra para brincar com elas. Depois da morte das filhas, Cacilda começa a ter um comportamento estranho, passa o dia fora de casa e volta quando bem entende. Nesse período, Éolo começa a perceber que do ventre de sua esposa começaram a nascer flores negras que ele passa a cortar com uma faca todas as noites enquanto a mulher dorme. Certa noite, Éolo, cansado de tudo, pega a mesma faca que usa para arrancar as flores que nascem no ventre de Cacilda e usa para assassiná-la. Ele cava uma cova no jardim, perto de onde a mulher havia enterrado as filhas, e enterra o corpo da mulher lá. Da cova de Cacilda, porém, as flores negras continuam a nascer e Éolo passa a ter um comportamento repetitivo: retocar o retrato da mãe, desenterrar as filhas e brincar com elas e arrancar as flores negras do jardim para que

ninguém descubra o que ele fez. E nesse *loop* infinito ele passa a viver, preso nas obrigações que ele impôs a si mesmo.

1.3 Justificativa das escolhas

As narrativas fantásticas estão presentes em nossas vidas desde que aprendemos a contar histórias. Para Sigmund Freud (2021), o contato com essas narrativas conecta o indivíduo a um universo imaginário adormecido em seu inconsciente. O estranhamento, as incertezas e os mistérios vivenciados, durante o contato com textos fantásticos, são na verdade a representação da própria psique do indivíduo. Isso nos faz crer que estudar as narrativas fantásticas é estudar a nossa própria mente, contribuindo para o nosso autorreconhecimento.

Dentro do cenário nacional, a literatura fantástica não teve grande representatividade se compararmos a outros países da América Latina e da Europa. A obra de Murilo Rubião é praticamente uma exceção no panorama da literatura nacional. Dessa forma, estudar sua obra mostra-se importante pela sua singularidade.

Ao fazer o levantamento da fortuna crítica em relação a obra de Rubião, percebemos que a maioria dos estudos se detiveram em analisar apenas a constituição do fantástico em sua obra, a retomada de mitos nas narrativas, a circularidade das narrativas etc.; e percebemos que havia lacunas em relação ao estudo da loucura, uma temática que está presente na obra do escritor em estudo e que também é abordada em textos de autores de diferentes estilos e épocas, o que denota a atemporalidade e importância da temática no meio literário. Por isso, elegemos essa categoria analítica para o presente estudo.

Dada a impossibilidade de analisar todos os contos do escritor em que a loucura se mostrava evidente, fizemos um mapeamento da categoria analítica, para selecionar apenas um que melhor sintetizasse as características dos outros contos em que a loucura aparece. Por isso, “Petúnia” foi o conto selecionado.

A loucura pode existir, ser entendida e representada de diferentes formas. No caso do conto “Petúnia” ela aparece na forma de psicose. Por isso, para proceder a análise, buscamos embasamento nas teorias psicanalíticas de Lacan, que é um autor seminal para a abordagem desse assunto.

Não poderíamos também desconsiderar o fato de estarmos trabalhando com um texto que pertence à literatura fantástica e que, a depender da forma como o fantástico é entendido, diferentes tipos de leituras são possíveis.

Dentro dos estudos literários, os teóricos ainda não chegaram a um consenso do que vem a ser o fantástico, no entanto isso não significa que os estudos já realizados foram insuficientes. Na verdade, isso indica a complexidade de delimitar as características de algo que parece não ter limites e que pode mudar a qualquer momento.

Um dos pioneiros no estudo do fantástico na literatura foi o filósofo e linguista Tzvetan Todorov (1975), que definiu o fantástico como sendo um gênero literário. Para o autor, um texto pertence ao gênero fantástico quando é elaborado com o propósito de provocar em um leitor implícito o sentimento de hesitação. Esse sentimento de hesitação precisa estar presente do começo ao fim da narrativa, doutra forma o texto deixa de ser fantástico e passa para o gênero estranho ou para o gênero maravilhoso.

Por muito tempo, a definição dada por Todorov serviu de referência para os estudos da literatura fantástica. No entanto, atualmente, os teóricos enxergam novas possibilidades de se entender o fantástico. Alguns consideram a narrativa fantástica moderna como um modo discursivo, divergindo das ideias de Todorov que via o fantástico como um gênero. Para autores, como Remo Ceserani (2006), Irène Bessière (2001), Irlmar Chiampi (1980), que pensam dessa forma, o fantástico é decorrente do discurso literário e pode surgir a qualquer momento numa narrativa.

Há ainda autores, como é o caso de Filipe Furtado (1980) e David Roas (2014), que veem o fantástico ora como gênero ora como modo discursivo. Outra possibilidade seria entender o fantástico como uma categoria estética, como é o caso de Ana Gonzalez Salvador (1980). Para a autora, o fantástico é criado quando o escritor produz uma ilusão através das palavras.

Há ainda a possibilidade de se abordar o fantástico sob uma ótica psicanalítica, como fez Freud (1925) no ensaio “O estranho”, em que o fantástico é desencadeado a partir do retorno de crenças, pensamentos e desejos recalcados no inconsciente dos indivíduos.

Por fim, chegamos aos autores que buscam definir o fantástico dentro de uma perspectiva existencialista. Para esses autores, como é o caso do filósofo Jean Paul Sartre, o fantástico existe dentro da narrativa quando os elementos que a compõem têm o objetivo de representar as incertezas e as angústias do ser humano moderno.

Para a composição deste trabalho escolhemos não nos basearmos em autores seminais, como é o caso de Todorov, e optamos por uma articulação entre a teoria existencialista e a psicanalista, acerca do fantástico, por dois motivos: primeiro, as narrativas de Rubião não possibilitam uma boa articulação com as teorias mais tradicionais. O modo como o fantástico aparece nas narrativas do escritor mineiro não se encaixa facilmente com o que é dito pelos teóricos, principalmente os estruturalistas. Por exemplo, a hesitação, que é imprescindível ao fantástico, na visão de Todorov, não se apresenta nos contos Murilianos. O segundo motivo é o tipo de leitura que propomos, uma análise que foca na condição mental dos indivíduos personificados nas narrativas. Por isso a teoria existencialista, articulada com a visão psicanalítica, mostrou-se adequada, porque nela o humano moderno é o desencadeador do fantástico e assim, ao analisar, por meio da psicanálise, o que acontece na mente dessas personagens, tentamos chegar ao entendimento do fantástico em si.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 A literatura fantástica: visão articulada entre o existencialismo e a psicanálise

É sabido que toda teoria parte de algo mais abrangente para ser posta à prova em algo específico. Dessa forma uma única teoria, muita das vezes, pode não ser suficiente para o tipo de análise que pretendemos fazer de determinado objeto. No nosso caso, para uma melhor compreensão e embasamento, foi interessante articular a visão existencialista de Sartre a respeito do fantástico contemporâneo com a visão psicanalítica de Freud, muito embora esse último não tenha tratado do fantástico de modo geral, mas sim de um de seus aspectos que é o estranho como efeito estético.

No ensaio “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem” (2005), Sartre faz uma análise estética a partir da comparação entre a linguagem de *Aminadab*, segundo romance de Maurice Blanchot² (1942), com a literatura de Franz Kafka³. Sartre aponta que os temas e a forma de construção, entre esses dois autores, convergem para um mesmo ponto que ele identifica como sendo o último estágio do fantástico: “o fantástico humano”.

Sartre observa que o fantástico, para adequar-se ao humanismo contemporâneo, (o mundo pós-guerra), se desprende da exploração de um mundo sobrenatural e passa a focar na condição humana. Conforme o autor, no fantástico contemporâneo não há

Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem (SARTRE, 2005, p. 138-139).

Podemos entender, conforme a visão do autor, que o fantástico contemporâneo deixa de explorar as crenças animistas⁴ a respeito do mundo e passa a representar o ser humano com todas as suas inquietações. Na contemporaneidade, o fantástico só é fantástico porque é humano de modo que podemos induzir que o fantástico pós-moderno é constituído de ideias antagônicas que muitas vezes beiram o paradoxal. Essa mesma ideia antitética pode ser

² Maurice Blanchot (1907-2003) foi um escritor francês, ensaísta, romancista e crítico de literatura.

³ Franz Kafka (1883-1924) foi escritor tcheco, de língua alemã, considerado um dos principais escritores da Literatura Moderna.

⁴ Refere-se ao conceito de animismo: “Ideologia ou crença de acordo com a qual todas as formas identificáveis da natureza (animais, pessoas, plantas, fenômenos naturais etc) possuem alma.” (ANIMISMO, 2022)

comprovada em Freud, quando ao analisar o estranho, que é um dos aspectos da literatura fantástica, afirma que o estranho só é estranho porque é familiar. Segundo o psicanalista, o estranho nada mais é do que o retorno de algo que um dia fez parte do nosso imaginário como sendo real. O autor exemplifica:

Tomemos o estranho ligado à onipotência de pensamentos, à pronta realização de desejos, a maléficos poderes secretos e ao retorno dos mortos. A condição sob a qual se origina, aqui, a sensação de estranheza, é inequívoca. Nós - ou nossos primitivos antepassados - acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, superamos esses modos de pensamento; mas não nos sentimos seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo acontece realmente em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças sentimos a sensação do estranho (FREUD, 2021, p. 20)

Tanto para Freud quanto para Sartre, o fantástico é desencadeado pela representação das inquietações internas do ser humano. Conforme Gama, os elementos que constituem o fantástico contemporâneo “são um reflexo da psique do homem moderno, oprimido por diversos fatores que o levam a externar sua alma e a refletir sobre sua própria imagem.” (GAMA, 2016, p.46). Sendo assim, para que seja possível externar a alma humana é necessário que os escritores representem o mundo ao avesso: a alma ganha o lugar do corpo e os meios o lugar dos fins. É nesse sentido que Sartre propõe:

Vê-se o procedimento: já que a atividade humana, vista de fora, parece invertida, Kafka e Blanchot, para nos fazer ver de fora nossa condição sem recorrer aos anjos, retrataram um mundo ao avesso. Mundo contraditório, onde o espírito se torna matéria, já que os valores aparecem como fatos, onde a matéria é corroída pelo espírito, já que tudo é fim e meio ao mesmo tempo, onde, sem deixar de estar dentro, vejo-me de fora (SARTRE, 2005, p. 146).

Para que o indivíduo seja capaz de ver suas questões internas é necessário que elas sejam representadas do lado de fora através do mundo que o circunda. Quando isso ocorre na literatura o leitor tem a impressão de que o mundo ali representado está ao avesso já que o que está fora representa o que está dentro. É por isso que, ao constatar essa ideia de mundo ao avesso, Sartre propõe que no fantástico contemporâneo há uma revolta dos meios contra os fins:

No mundo “em anverso”, uma mensagem supõe um remetente, um mensageiro e um destinatário; ela só tem valor de meio: seu conteúdo é que é seu fim. No mundo “em reverso” o meio se isola e se põe para si: somos assediados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente. Ou, ainda, o fim existe, mas o meio vai corroê-lo pouco a pouco (SARTRE, 2005, p.141).

Ora, podemos propor, a partir da ideia de Sartre, que o “meio” sem um “fim” específico está fadado ao mero exercício da repetição. Assim, podemos entender o motivo da natureza cíclica das narrativas de Murilo Rubião. Através da repetição, o escritor pinta um mundo ao avesso em que os meios corroem os fins. Diante de tal mundo temos uma sensação de inquietude e estranheza. Segundo Freud isso ocorre por que

é possível reconhecer na mente inconsciente, a predominância de uma 'compulsão à repetição', procedente dos impulsos instintuais provavelmente inerente à própria natureza dos instintos [...] Todas essas considerações preparam-nos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima 'compulsão à repetição', é percebido como estranho (FREUD, 2021, p. 14)

A própria questão de observarmos um mundo ao avesso, de acordo com as ideias de Freud, pode desencadear em nós a sensação de estranheza, que é um dos efeitos do fantástico contemporâneo. Segundo Freud:

um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante” (FREUD, 2021, p. 18)

Como podemos ver, no fantástico contemporâneo há a predominância da representação mental através do mundo físico. Embora seja possível haver uma crítica a essa nova (des)organização do mundo pós-moderno, os temas ali abordados estão ligados mais intimamente às questões internas do ser humano contemporâneo. O mundo aparentemente sem leis, em que todo tipo de absurdo pode ser possível e que tanto as personagens quanto os leitores tentam compreender e muitas vezes não conseguem, nada mais é do que a representação do mundo interno.

Como se pode observar, ainda, as duas teorias convergem para uma aproximação, pois em ambas podemos perceber que o fantástico é desencadeado pela representação das questões internas do ser humano. Sendo que em uma (a teoria Sartriana) o autor buscou compreender a linguagem do fantástico contemporâneo- que, por tudo que foi exposto, podemos definir como uma linguagem simbólica, já que as encenações são representações do mundo interno dos seres humanos, tal como ocorre na linguagem dos mitos e na linguagem dos sonhos - enquanto a outra (a teoria Freudiana) focou em explicar o porquê de considerarmos fantástico o que representa nossas questões internas.

2.2 A Psicose

Tendo em mente, agora, que o fantástico moderno está intimamente ligado à representação mental dos indivíduos, convém discorrermos um pouco sobre a estruturação mental individual. Dado o recorte temático que fizemos, abordaremos neste tópico como ocorre a estruturação mental de um indivíduo psicótico à luz da psicanálise de Jacques Lacan. Para este autor a estruturação da psicose se dá no estágio do complexo de Édipo a depender de sua resolução.

Para a psicanálise, a estrutura mental de um indivíduo começa a se constituir a partir de processos de identificação⁵. Geralmente, os primeiros processos identificatórios ocorrem no seio familiar, pela identificação com as funções maternas e paternas. Dessa forma, as funções paternas e maternas são pontes que ligam o sujeito com os conceitos de base relativos ao desenvolvimento de traços singulares da personalidade.

De acordo com Freud (2016), a criança passa, especificamente, por cinco fases no decorrer de sua maturação. São elas: a fase oral, a fase anal, a fase fálica, o período de latência e a fase genital. Freud explica que durante esse processo as energias libidinais do Id⁶ buscam por suas fontes de prazer através de determinadas zonas erógenas em cada fase.

Na fase oral, compreendida entre zero e um ano de idade, a fonte primária de prazer da criança é a boca. É através da boca que todas as suas necessidades essenciais vão ser atendidas. É por isso que nessa fase a criança tem a necessidade de sugar e colocar objetos na boca. Por ser dependente dos adultos, a criança desenvolve, também nesse período, um sentimento de afeto por quem a cuida, identificando-se, comumente, com a mãe.

Na fase anal, período de um a três anos de idade, a libido agora é direcionada para o anus. Nessa fase, conforme Freud, a criança adquire o controle do esfíncter, a capacidade de evacuar somente quando quer. O prazer nesse período vem tanto pelo ato da evacuação quanto também pelo elogio que a criança recebe dos adultos ao realizar essa ação na hora e local apropriado.

⁵ “Termo empregado em psicanálise para designar o processo central pelo qual o sujeito se constitui e se transforma, assimilando ou se apropriando, em momentos-chave de sua evolução, dos aspectos, atributos ou traços dos seres humanos que o cercam.” (Roudinesco & Plon, 1998, p.363).

⁶ “Para Freud, segmento mais básico da personalidade que, juntamente com o ego e o superego, compõe a psique humana, de teor inconsciente, representa o princípio do prazer por meio dos instintos” (ID, 2022)

Na fase fálica, que compreende o período de três a cinco anos, há o descobrimento dos órgãos genitais. A partir desse momento a criança começa a diferenciar a anatomia dos sexos e começa a compreender a diferença entre meninos e meninas.

O período de latência, compreende o período de cinco a doze anos de idade, é um período em que a libido passa a ser direcionada a coisas diversas como amigos, brincadeiras, escola etc.

Por fim, a fase genital, que compreende dos doze anos em diante, é quando os interesses sexuais, propriamente dito, começam a surgir. Nesse momento, o indivíduo começa a ter um olhar mais amplo sobre suas relações e a sentir atração sexual. É quando de fato a sexualidade começa a ser explorada.

Para nossa análise interessa a fase fálica, pois é, justamente, nessa fase que ocorre o complexo de Édipo. A teoria do complexo de Édipo foi baseada na história de Édipo Rei, um dos grandes mitos gregos. A história conta que o rei de Tebas, chamado Laio, certa vez, decidiu consultar um oráculo para saber o que lhe esperava no futuro. O oráculo respondeu que seu filho, que ainda era muito pequeno, iria matá-lo e depois se casaria com a sua própria mãe, Jocasta.

Tentando impedir que a profecia se cumprisse, Laio pediu para que um de seus servos abandonasse seu filho em uma montanha com os pés amarrados, para que fosse devorado por lobos e morresse bem longe da cidade de Tebas. Porém o servo teve pena da criança e o entregou a um pastor de ovelhas que levou o menino para a cidade de Corinto. Édipo foi, então, adotado pelo rei de Corinto, Pólibo e sua esposa, Mérope.

Já grande, Édipo decidiu também consultar o oráculo, para saber de seu futuro, e recebeu a mesma notícia que seu pai recebera muitos anos atrás: que ele mataria o pai e se casaria com a própria mãe. Então Édipo, sem conhecer sua verdadeira origem, resolveu fugir de Corinto para evitar que aquilo acontecesse e seguiu direto para Tebas.

Num trecho estreito da estrada para Tebas, Édipo encontrou-se com o rei Laio. Os servos de Laio ordenaram que Édipo desse passagem à carruagem do rei. Édipo, porém, se recusou e, acreditando que se tratava de um bando de malfeitores, matou Laio e seus servos.

Quando chegou na cidade de Tebas, Édipo ficou sabendo que o rei da cidade estava morto e que a cidade estava sendo ameaçada pela Esfinge, um monstro que devorava a todos que não decifrasse seu enigma. Édipo então decifra o enigma da Esfinge derrotando-a. Por este feito heroico, ele conquista o trono do rei morto e casa-se com sua viúva.

Anos mais tarde, para acabar com uma praga que assolava a cidade de Tebas, Édipo procurou investigar quem havia matado Laio e acabou descobrindo, por meio de um adivinho, que ele próprio era o responsável pela morte do antigo rei, seu pai. Jocasta, ao perceber que havia se casado com o próprio filho, enforca-se. Então, Édipo, desesperado, fura seus próprios olhos e termina a vida mendigando nas ruas de Tebas.

Freud percebeu que alguns pontos desse mito poderiam estar presentes no desenvolvimento de cada ser humano. O menino, conforme Freud (2016), identifica-se com a mãe e, ligado emocionalmente com ela, passa a admirá-la e depois passa a desejá-la de forma incestuosa. É nesse momento que entra em cena o pai, para cortar este laço que o menino tem com a mãe, impedindo que o desejo incestuoso, e culturalmente não aceito, perdure.

Seguindo o raciocínio do mito, o menino começa a ver o pai como um rival na disputa pelo o afeto da mãe e pensa em substituí-lo, no entanto, o menino sente medo de que o pai, sendo mais forte, possa puni-lo castrando-o, ao que Freud denominou de complexo (ansiedade) de castração. O menino, com o objetivo de salvar seu falo, recalca o desejo que sente pela mãe e fica então marcado pela lei paterna, podendo agora direcionar o desejo que sentia pela mãe para outras pessoas.

Embora Freud tenha feito importantes contribuições para o estudo das psicoses, ele não chegou a tratar, de forma aprofundada, sobre as psicoses em suas obras, se compararmos com os seus estudos sobre as neuroses. Coube a Jacques Lacan fazer um estudo aprofundado a respeito das psicoses a partir da retomada dos textos Freudianos.

Lacan propôs que as psicoses surgiriam a partir de determinada resolução do complexo de Édipo e que seriam uma forma diferente de articulação entre, o que ele chamou de o registro do Real, do Simbólico e do Imaginário, bem como uma forma diferente do sujeito se relacionar com os significantes. Mas primeiro vamos entender melhor os conceitos de Real, Simbólico e Imaginário, partindo pela ordem inversa proposta por Lacan, do Imaginário para o Real.

O registro imaginário⁷ serve para simplificar o mundo que nos rodeia, para que seja possível apreendê-lo em nossa mente. Por exemplo, quando afirmamos “fulano é feliz” isso pode ser entendido como uma simplificação. Estamos reduzindo, ou seja, simplificando todo

⁷ A ideia sobre o registro do imaginário vem de imago que é um "termo derivado do latim (imago: imagem) e introduzido por Carl Gustav Jung, em 1912, para designar uma representação inconsciente através da qual um sujeito designa a imagem que tem de seus pais". (Roudinesco & Plon, 1998, p. 371)

aquele sujeito a uma única coisa: uma pessoa feliz. Será que esse sujeito é só felicidade? Será que ele nunca ficou triste na vida? Ou será que seu humor não oscila no decorrer do seu dia a dia? Podemos perceber que essa ideia de sujeito feliz faz parte apenas de nosso imaginário sendo apenas uma forma que encontramos de ver aquela pessoa.

O simbólico, por sua vez, pode ser definido como sendo tudo aquilo que cabe dentro da linguagem. Segundo Roudinesco e Plon (1998), o registro simbólico é “um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização” (p. 714). Por exemplo, quando falamos a palavra “pessoa” essa palavra é simbólica. Temos inúmeras possibilidades de “pessoas”, porém simbolizamos todos os tipos de pessoas em um grupo simbolizado pela palavra “pessoas”.

O Simbólico e o Imaginário se desenvolvem com certa proximidade. A criança, a partir do contato com o Real, parte tanto para o simbólico como para o imaginário. Ela inicia simbolizando coisas, ou seja, ela desenvolve uma linguagem que permite a ela construir um imaginário. Ela, com a compreensão da fala dos adultos e com o desenvolvimento da sua própria fala, constrói imagens do que são as coisas no mundo que a rodeia.

O Real, por fim, é um dos conceitos mais complexos de ser explicado, pois o Real, conforme Lacan, é tudo aquilo que fica fora da Simbolização e do Imaginário. Segundo Roudinesco e Plon (1998) o Real para Lacan é “uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar. [...] Designa a realidade própria da psicose (delírio, alucinação), na medida em que é composto dos significantes foracuídos (rejeitados) do simbólico” (p. 645).

Chegamos, aqui, a uma questão interessante: o que se chama de realidade, não é o real de fato, pois o que chamamos de realidade são apenas expressões simbólicas de um imaginário que nós mesmos construímos a respeito do mundo. Ironicamente, os “loucos” são assim tachados porque acredita-se que estão fora da realidade. Na verdade, essas pessoas até saíram da realidade, mas da realidade que no imaginário nós construímos através da simbolização. Nesse caso, podemos afirmar, de certo modo, que os “loucos” são os que estão mais próximos do real.

Voltando à cena edípica, Lacan, ao fazer uma releitura da teoria Freudiana, vai extrair a estrutura que Freud deu ao complexo de Édipo, que seria a organização de uma trama que envolve pai, mãe e filho, para propor que o importante, nessa dinâmica, não é a mãe na figura

de uma mulher encarnada ou o pai na figura de um homem encarnado, mas sim que o importante é a função materna e a função paterna, podendo ver essa função exercida por qualquer pessoa.

Nos primeiros meses de vida a criança, em um estado prematuro, identifica-se com a figura materna, que comumente é a mãe biológica exercendo a função de suprir as carências da criança tanto no plano orgânico quanto no plano imaginário. Então a partir de uma relação imaginária a criança confunde-se com esse grande Outro, que é a figura materna, o que Lacan denominou como estágio do espelho⁸. Segundo Jorge:

O estágio do espelho é, para Lacan, o momento inaugural de constituição do eu, no qual o *infans*, aquele que ainda não fala, prefigura uma totalidade corporal por meio da percepção da própria imagem no espelho, percepção que é acompanhada do assentimento do outro que a reconhece como verdadeira (JORGE, 2008, p. 45).

Enquanto a criança não adquire a capacidade de fala, esse grande Outro, a figura materna, fala por ela, para que seja possível lhe atender as necessidades, gerando uma relação simbiótica em que a criança se acha uma extensão da figura materna e vice-versa.

Quando a criança adquire capacidade de fala, essa relação de fusão com a figura materna precisa ser encerrada, de modo que a criança possa então se constituir como um sujeito independente do Outro. Esse encerramento ocorre justamente no período do complexo de Édipo, quando entra em cena a figura paterna, através do significante nome-do-pai, conforme designou Lacan.

No período do complexo de Édipo a criança se imagina como objeto de prazer da figura materna e também a vê como seu próprio objeto de prazer. A figura paterna entrará em cena para romper este laço, sobretudo da figura materna com a criança, pois, de alguma forma, é a “mãe” quem mantém a criança nesse lugar de dependência.

Como vimos anteriormente, a figura paterna entra em cena através do significante nome-do-pai. Mas o que seria esse significante, também chamado por Lacan de significante mestre (S¹)? Segundo Lacan, “é um termo que subsiste no nível do significante, que, no Outro como sede da lei, representa o Outro. É o significante que dá esteio à lei, que promulga a lei. Esse é o Outro no Outro” (LACAN, 1999, p. 152). O significante nome-do-pai pode ser

⁸ Expressão cunhada por Jacques Lacan, em 1936, para designar um momento psíquico e ontológico da evolução humana, situado entre os primeiros seis e dezoito meses de vida, durante o qual a criança antecipa o domínio sobre sua unidade corporal através de uma identificação com a imagem do semelhante e da percepção de sua própria imagem num espelho. No Brasil também se usam ‘estágio do espelho’ e ‘fase do espelho’ (Roudinesco & Plon, 1998, p.194)

definido, de forma simplificada, como tudo aquilo que no discurso da figura materna representa o “pai”.

É através do discurso da figura materna que o “pai” se fará presente na vida da criança. Através do discurso, a “mãe” aponta que existe um outro, o “pai”, com autoridade além de si mesmo e que existe uma lei que impede mãe e filho de viverem em estado de dependência mútua para sempre. Segundo Quinet:

O Nome-do-Pai é o pai enquanto função simbólica, é o pai simbólico, que vem metaforizar o lugar de ausência da mãe: é o significante que faz a mãe ser simbolizada. A função significante do Nome-do-Pai inscreve-se no Outro, que até então era para a criança ocupada inteiramente pela mãe. Se, no primeiro tempo lógico do Édipo o Outro é a mãe, o Nome-do-Pai é o que vem barrar o Outro onipotente e absoluto, inaugurando a entrada da criança na ordem simbólica (QUINET, 2006, p. 11-12).

O significante nome-do-pai será o responsável por desconstruir a imagem que a criança tem da “mãe” como um ser absoluto e onipotente. O nome-do-pai dá início ao registro simbólico na criança, já que agora ela terá que simbolizar a “mãe” em suas ausências quando esta estiver envolvida com o significante nome-do-pai. Quando a “mãe” aponta que deseja e precisa de algo (S') além dela, faz com que a criança perceba que sua mãe também está submetida a mesma lei.

No entanto, quando a figura materna não rompe esse laço com a criança e vice-versa, ocorre o que Lacan designou como Foraclusão do significante nome-do-pai. Lacan conceituou a foraclusão como o mecanismo de defesa básico da psicose. O termo “foraclusão” deriva de “forclusion”, verbete proveniente do vocabulário jurídico, que significa o vencimento de um direito não exercido nos prazos prescritos. O termo pode ser entendido como incluído do lado de fora, pois, conforme Quinet (2006), “o que está ‘foracliúdo’ do lado de dentro retorna do lado de fora, ou seja, na realidade, sob a forma de delírios e alucinações. O excluído está incluído do lado de fora, daí foracliúdo” (p. 47).

Com a foraclusão do significante mestre (S') do registro simbólico, estrutura-se então a psicose. Mas de que forma isso ocorre? Para responder essa questão, precisamos retornar ao complexo de Édipo.

A passagem pelo Édipo proporciona a transição do puro imaginário ao simbólico. A metáfora paterna, a partir do complexo de Édipo, é instaurada através da castração simbólica, que nada mais é do que o corte na relação dual da criança com a mãe. A proibição do desejo

incestuoso da criança pela mãe, proporciona a formação do superego, fazendo o sujeito ingressar no universo simbólico.

O desenvolvimento do superego e a instância do simbólico são, portanto, fundamentais para a relação do Eu com o real. O significante nome-do-pai quando é foracluído, compromete a formação do superego.

Se recordarmos o modelo de aparelho psíquico proposto por Freud, veremos que o Ego é um mediador que busca atender as exigências do Id e do Superego, exigências essas que são conflitantes entre si. Enquanto o Id busca a realização do desejo, o Superego opera em direção aos desejos inconscientes, como um “censurador” interno, que age em nome do que é aceito pela realidade.

Como a formação do superego ficou comprometida pela não inserção do significante mestre, ou seja, pela não instauração da metáfora paterna, o eu (Ego) entrará em conflito com a realidade externa. O significante mestre que ficou de fora voltará através do registro do Real, sendo ativado pelo horror da castração.

O sujeito psicótico, por fim, pode ser entendido como aquele que permanece fusionado ao grande Outro. Qualquer realidade que ameace essa relação de fusão será rejeitada e haverá uma tentativa do eu (Ego) de substituí-la. Isso explica as alucinações e delírios do eu psicótico. As alucinações e delírios são um meio de substituição do real que não foi simbolizado.

Adiante, veremos como podemos entender a psicose no conto “Petúnia”.

3 ANÁLISE CRÍTICA DO CONTO “PETÚNIA”

3.1 Petúnia

O conto se inicia com a história sendo contada da metade para o final. O leitor é logo mergulhado em um universo de incógnitas quanto à realidade dos fatos que serão narrados no decorrer do conto. A essa altura, a mãe e as filhas de Éolo já estão mortas e ele está preso, ou sente-se preso por sua mulher em seu quarto, impedido de visitar o jazigo de suas filhas.

Éolo, deslocado da realidade, faz uma confusão com o nome da esposa e das filhas mortas:

“Por que Petúnia-mãe as julgava mortas, se nada apodrecera? A primeira Petúnia, Petúnia Maria, filha de Petúnia Joana, levou-o a acreditar que os dias seriam felizes.

— Chamo-me Cacilda. Nenhuma delas se chama Petúnia — gritava a mulher. (Cacos de vidro, perdeu-se o amor de encontro à vidraça.) (RUBIÃO, 2010, p. 127)."

Dado o discurso truncado de Éolo, utilizando nomes diversos para se referir às suas filhas e a sua esposa, o leitor, acreditamos nós, logo percebe que está diante de um ser atormentado em sua mente. Então a história retrocede e o leitor é levado a conhecer os fatos que geraram tamanha confusão mental no personagem principal.

O narrador nos leva a conhecer, nessa segunda parte, a dinâmica da relação entre Éolo e sua mãe, Dona Mineides. O tema principal da história é, justamente, esse estranho relacionamento de Éolo com sua mãe, o leitor verá que a dinâmica dessa relação será sempre reintroduzida nos momentos críticos do conto.

A segunda parte de "Petúnia" se inicia da seguinte forma:

Éolo não tinha planos para casamento, porém sua mãe pensava de outro modo:
— Sou rica e só tenho você. Não admito que minha fortuna vá para as mãos do Estado. — E, irritada diante dessa possibilidade, alteava a voz: — Quero que ela fique com os meus netos!
Vendo que não conseguia mudar as convicções do filho, nem seduzi-lo com a visão antecipada de possíveis descendentes, descaía para a pieguice:
— Além do mais, amor, quem cuidará do meu Eolinho? (RUBIÃO, 2010, p. 127).

Já, nesse início, vemos que existe um conflito de interesse entre mãe e filho. Dona Mineides deseja casar seu filho com o objetivo de que sua fortuna não fique para o Estado; Éolo, no entanto, não deseja se casar, mas seus interesses não ficam explícitos na narrativa, porém, podemos supor que a sua razão é pelo simples fato de não querer se desprender da mãe. A mãe de Éolo vai se apresentar como aquela mulher que não rompeu o laço de fuscionamento com o filho a fim de dominá-lo de acordo com seus interesses.

Com o intuito de fazer o filho mudar de ideia em relação ao casamento,

Periodicamente dona Mineides promovia festinhas, enchendo a casa de moças, esperançosa de que o rapaz casasse com uma delas. Às que reuniam, na sua opinião, melhores qualidades para o matrimônio, insinuava aparentando uma infelicidade um tanto fingida: **"Alguém terá que substituir-me e cuidar dele com o mesmo carinho"**. — As jovens concordavam, felizes por se tornarem cúmplices da velha. O filho bocejava (RUBIÃO, 2010, p. 128. Grifo nosso).

Acreditamos que a personagem Dona Mineides tinha consciência de que Éolo mantinha com ela uma relação de dependência e de desejos incestuosos. A fala, que fizemos questão de grifar, revela que ela sabia que seu filho só permaneceria casado se visse sua esposa como uma substituta sua.

A narrativa prossegue. Éolo,

Enfastiado, esperava esvaziar-se o recinto, cessar o alvoroço das inquietas raparigas. Terminada a festa, dona Mineides e os criados já recolhidos aos aposentos, os pássaros invadiam as salas, voavam em torno dos lustres, pousavam nos braços das cadeiras. Não cantavam. Ruflavam de leve as asas, para não despertar os que dormiam, pois jamais permitiam que outras pessoas, além dele, os vissem em seus voos noturnos. (RUBIÃO, 2010, p. 128).

Os traços da psicose de Éolo começam então a serem revelados. Essa imagem de pássaros livres a voar pela sala é fruto da psicose da personagem e pode ser entendida como a ideia de liberdade almejada pelo Id. O eu (Ego) do psicótico sempre tentará substituir a realidade por outra em que os desejos do Id possam ser realizados. Freud, fazendo uma distinção entre a neurose e a psicose, afirma que:

Na neurose, um fragmento da realidade é evitado por uma espécie de fuga, ao passo que na psicose ele é remodelado. [...]. Na psicose, a fuga inicial é sucedida por uma fase ativa de remodelamento; na neurose, a obediência inicial é sucedida por uma tentativa adiada de fuga. [...] A neurose não repudia a realidade, apenas a ignora; a psicose a repudia e tenta substituí-la. (FREUD, 1977, p. 231)

De que forma podemos entender isso na narrativa? Uma leitura possível é entender que Éolo sentia que sua relação com a mãe era ameaçada pela ideia do casamento. Cada festa que a mãe promovia, com o intuito de que o filho escolhesse uma daquelas moças para casar, trazia para Éolo uma realidade que ele não aceitava e, depois de repudiá-la, a substituí-a por uma em que os seus desejos fossem livres para serem vividos.

Na terceira e última parte do conto, vemos que Dona Mineides consegue impor sua vontade ao filho. O narrador descreve a cena da seguinte forma:

Estava Éolo, uma tarde, a soltar bolhas de sabão quando ouviu de longe a mãe berrar:
— Éolo, seu surdo, venha cá!
Relutou em atender ao chamado, tal o seu desagrado pelo tom brusco com que solicitavam a sua presença na sala. A velha aguardava-o impaciente. Logo que pressentiu seus passos no corredor, avançou em direção do filho, arrastando pelas mãos uma moça que pouco à vontade a acompanhava:
— É ela (RUBIÃO, 2010, p. 128).

Podemos notar que Éolo mantinha ainda um comportamento infantil, soltando bolhas de sabão, mesmo já sendo adulto. Da mesma forma como ocorre com as crianças pequenas, sua mãe é quem fala por ele. Bastou dona Mineides lhe impor quem seria a sua noiva que ele aceitou de bom grado, conforme nos descreve o narrador:

Não se lembraria em seguida de ter ouvido o nome de Cacilda, talvez pela surpresa do encontro. O rubor subiu-lhe à face, ele que de ordinário mostrava-se seguro de si ou indiferente no trato com as mulheres. Ficou a contemplar em silêncio os olhos castanhos e grandes, os lábios carnudos, os cabelos longos da desconhecida. Vagaroso, aproximou-se dela e tomou-a nos braços. Apertou-a, a princípio com suavidade, para depois estreitá-la fortemente. **Dominado pela sensualidade que**

aquele corpo lhe provocava, esqueceu-se da mãe. (RUBIÃO, 2010, p. 128. Grifo nosso)

Não havia para Éolo a possibilidade de se contrapor a mãe, visto que, por estar fusionado a ela, ele se entendia como objeto de prazer de dona Mineides, logo os desejos da mãe também seriam os seus. Éolo não se apaixonou por Cacilda/Petúnia por vontade própria, mas sim para satisfazer a vontade do seu grande Outro.

Éolo também vê a sua mãe como um objeto de prazer próprio e por isso ele a deseja incestuosamente. O trecho que grifamos na citação anterior nos deixa claro isso. Dominado pela sensualidade de Cacilda, Éolo esquece da mãe, ou seja, havia nele um desejo latente pela mãe, que agora poderá ser realizado na pessoa de Cacilda/Petúnia.

A narrativa prossegue:

A jovem mulher não se perturbou. Desprende-se dele e disse com naturalidade:

— Lindos pássaros.

Dona Mineides olhou para os lados e nada vendo perguntou:

— Que pássaros?

Éolo ignorou a pergunta, já convencido de que sempre amara Petúnia, porque na sua frente estava Petúnia. (RUBIÃO, 2010, p. 120-129).

Temos aqui duas possibilidades de leitura: acreditar que Cacilda também vivia em uma espécie de devaneio ou que Éolo, por agora estar apaixonado por ela, lhe atribui a capacidade de ver os pássaros.

O fato é que Éolo se casa com Cacilda/Petúnia obedecendo a vontade da mãe, porém dona Mineides falece antes de ver o filho casado. Antes de morrer, porém, ela “manifestou o desejo de ver seu retrato transferido da sala de jantar para os aposentos que iriam abrigar o casal” (RUBIÃO, 2010, p. 129). Mesmo depois da morte, dona Mineides deseja estar presente na vida íntima de seu filho, através de seu retrato pendurado na parede do quarto do casal.

Havia naquela mãe um desejo obscuro por trás do estranho pedido de mudar o seu retrato para o quarto do casal. O conto não deixa claro, mas podemos entender que o objetivo de dona Mineides era, mesmo depois de morta, ser vista e desejada por Éolo no momento em que ele estivesse se relacionando intimamente com Cacilda/Petúnia, dessa forma ela o possuiria até o fim de seus dias. Talvez isso tenha funcionado por um tempo para Éolo, pois, segundo o texto “casados, os dias corriam tranquilos para os dois. A casa vivia povoada de pássaros e cavalos-marinhos, estes trazidos pela noiva” (RUBIÃO, 2010, p. 129).

Somente algum tempo depois o relacionamento de Éolo e Cacilda/Petúnia entra em crise justamente por conta do retrato na parede.

Alguns dias após o último parto, aterrorizada, Petúnia acordou o marido:— Olha, olha o retrato! Éolo demorou a entender por que fora despertado de maneira tão repentina. Finalmente compreendeu a razão: a maquiagem da mãe se desfazia no quadro, escorrendo tela abaixo. Levantou-se resmungando. Com a ajuda de batom e cosméticos retocou o rosto de dona Mineides.

— Pronto — disse. O sorriso demonstrava sua satisfação pelo trabalho realizado. Petúnia fez uma cara de nojo e virou-se para o canto (RUBIÃO, 2010, p. 129).

O retrato que desmancha na parede nada mais é do que novamente a mente psicótica de Éolo repudiando a realidade e substituindo por uma em que fosse possível manter a antiga relação com seu grande Outro que agora está morto. A partir do ato de retocar a maquiagem no retrato, ele se sentiria novamente conectado à sua mãe, por isso que “o sorriso demonstrava sua satisfação pelo trabalho realizado” (RUBIÃO, 2010, p. 129). Petúnia então começa a perceber a estranha relação entre filho e mãe e por isso “fez uma cara de nojo e virou-se para o canto” (RUBIÃO, 2010, p.129) ao presenciar a felicidade de Éolo ao retocar o retrato.

A questão do retrato também pode nos remeter a ideia do estádio do espelho proposta por Lacan. Éolo por não ter o significante nome do pai, visto que na narrativa não há menção à sua figura paterna, ficou, de certo modo, preso nesse estádio. A imagem de sua mãe precisa ser constantemente retocada para que sua mãe, o grande Outro, se perpetue e assim ele se sintam um com ela.

A repetição do caso do retrato nas noites seguintes fez com Petúnia pedisse ao marido que retirasse o retrato do quarto, Éolo, no entanto, não lhe deu ouvidos. A relação entre os dois foi se esfriando e Cacilda/Petúnia começou então a se afastar do marido e das filhas.

Nesse mesmo período, as filhas de Éolo e Cacilda são brutalmente assassinadas. A autoria do crime, no entanto, não fica clara. As suspeitas recaem sobre Cacilda, porém ela acusa a sogra morta de ter matado as meninas. Por fim, o leitor não terá a certeza de quem cometeu o crime.

Diante dessa nova e triste realidade, Éolo começa a sofrer novos delírios. Agora os cavalos-marinhos, que ele afirma terem sido trazidos pela esposa, o impede de visitar o jazigo das filhas no jardim da casa:

Perdera a noção de quantas horas havia dormido. O primeiro pensamento, ao acordar, foi para as Petúnias. Seguiu até a sala e surpreendeu-se por não vê-las no mesmo lugar. Vasculhou os aposentos. Nenhum sinal das filhas ou da mulher. Teve o pressentimento de que tinham sido levadas para o jardim e desceu rápido as escadas. Não transpôs a porta. Os cavalos-marinhos obstruíam a passagem. Avançaram sobre ele, subindo pelas suas roupas, cobrindo-lhe o rosto, os cabelos. Recuou apavorado, a sacudir para longe os agressores (RUBIÃO, 2010, p. 130).

Esse trecho do conto coloca mais dúvidas ainda sobre os assassinatos das crianças. Éolo estava dormindo e quando acordou foi direto para as Petúnias na sala, porém não as encontrou. Então o leitor tem margem para indagar se esses assassinatos não passaram de um pesadelo vivenciado por Éolo.

O fato é que depois que acordou, Éolo passou a acreditar que suas filhas haviam morrido e que tinham sido enterradas no jardim da casa. Porém não conseguia visitá-las, pois os cavalos-marinhos o perturbavam quando ele tentava transpor a porta. Nesse mesmo período, Cacilda passou a sair com mais frequência de casa, “saía de manhã e só regressava com o sol-posto. Não dirigia uma palavra sequer ao marido, mas aparentava tranquilidade e espelhava, às vezes, certa euforia” (RUBIÃO, 2010, p. 130).

Por muito tempo Éolo não saiu de casa, com medo dos cavalos-marinhos, porém

Quando, por acaso, descobriu que os pequenos animais tinham o sono tão profundo quanto o de Cacilda, a alegria lhe retornou. Bem-sucedido na primeira tentativa de chegar ao pátio sem ser molestado, adquiriu a confiança de que jamais seria pressentido em seus passeios noturnos. Tão logo a esposa adormecia, escapava sorrateiro da cama, escorregando por debaixo das cobertas. Fazia o menor ruído possível e ao alcançar o jardim desenterrava as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas. Elas se desvencilhavam rápidas de suas mãos e ensaiavam imediatamente os primeiros passos de uma dança que se prolongaria pela madrugada afora. Ao lado, bailavam risinhos os titeus e proteus. (RUBIÃO, 2010, p. 130)

A partir deste ponto as alucinações de Éolo vão se tornando mais fortes. Em uma das noites enquanto saía para desenterrar suas filhas e brincar com elas, ele, sem querer, levanta o lençol que a esposa se cobria e vê nascendo de seu ventre uma rosa negra. Éolo fica nervoso e então corta a flor com uma faca.

A alucinação da flor que nasce do ventre de Cacilda sugere-nos que Éolo acreditava que era traído por sua esposa e que a rosa negra representa o fruto do adultério.

Essa imagem da flor nascendo no ventre da esposa não mais cessaria e Éolo passa a arrancá-la todas as noites. Desenvolvendo um comportamento repetitivo, ele, mesmo sem querer, “não conseguia abandonar o leito sem descobrir o corpo da esposa, muito menos desviar os olhos da flor. Na impossibilidade de livrar-se daquela presença obcecante, procurou a faca com que decepara a flor negra da primeira vez e enterrou-a em Cacilda” (RUBIÃO, 2010, p. 130-131).

Após cometer o assassinato, Éolo, contemplando o corpo da mulher,

Voltou-se, por instantes, para os lábios carnudos, dos quais desaparecera a antiga sensualidade. Ao levantar a cabeça, notou que a maquilagem da mãe se desfizera.

Recompôs a pintura e sentou novamente na cama. O sangue ainda escorria da ferida, quando multiplicaram as flores no ventre de Cacilda. (RUBIÃO, 2010, p. 131)

Por muito tempo, Cacilda foi para Éolo a substituta de sua mãe. É por isso que após olhar o corpo morto de sua esposa ele desvia o olhar para o retrato da mãe e então o vê se desmanchando.

Mesmo depois da morte de Cacilda as flores negras não mais cessaram de crescer, nem mesmo depois que Éolo ocultou o seu corpo na terra:

Carregou-a nos braços até o quintal. Depois de alguma hesitação quanto à escolha do local onde abriria a cova, optou por um canteiro de couves. Cavou um buraco fundo, jogando nele o corpo. Mal o cobrira com terra, da improvisada sepultura emergiram pétalas viscosas e pretas (RUBIÃO, 2010, p. 131).

Deste ponto em diante, não há mais solução para as alucinações de Éolo. O narrador coloca que Éolo, enquanto ainda arrancava as flores da sepultura de Cacilda,

lembrou-se das filhas. Largou o que estava fazendo e correu para desenterrá-las. Sentia-se extenuado, porém aguardou que elas terminassem a dança, antes que subisse ao quarto. Jogou-se na cama sem despir-se e adormeceu imediatamente. Não dormiu muito. Os estalidos, que vinham do assoalho, acordaram-no. Sobressaltado, viu o aposento atapetado de rosas negras. Urgia destruí-las, senão passariam a outras dependências, chegariam às casas mais próximas, levando consigo a prova do crime. E os vizinhos não deixariam de denunciá-lo à polícia. Alarmou-se com a possibilidade de ser encarcerado: quem cuidaria do retrato da mãe, quem retiraria da terra as Petúnias? (RUBIÃO, 2010, p. 131).

Éolo terá seus dias consumidos pela repetição desse trabalho:

Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue. (RUBIÃO, 2010, p. 131)

A personagem principal deste conto simboliza um “eu” impossibilitado de se entender como sujeito sem a relação fusional com o grande Outro. O final do conto nos mostra, através desse comportamento repetitivo de Éolo, que esse “eu” busca a todo custo se constituir a partir do grande Outro que agora não mais está lá para ele. O trabalho repetitivo diz respeito à busca de constituir o seu próprio ser, que se desmancha e é invadido por uma realidade que não pode ser simbolizada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando a realidade se mostrou impossível de ser compreendida... Quando nada mais fazia sentido no mundo que me rodeava e me apertava cada vez mais forte, procurei pelos portais que nos levam aos infinitos mundos. Um desses portais foi a obra fantástica de Murilo Rubião. Um portal que, da mesma forma que me conectou a mundos onde tudo é possível, me reconectou à realidade e me fez compreender certas leis que a regem e que antes eram obscuras ao meu entendimento.

Através da experiência com a obra do escritor mineiro, posso afirmar que a literatura fantástica de fato tem o poder de nos conectar com um imaginário adormecido em nosso inconsciente, como bem propôs Freud. Murilo Rubião foi um mestre em nos fazer viajar, através de suas narrativas, para esse desconhecido familiar, que por vezes nos apavora, mas que tanto nos fascina.

Busquei apresentar neste trabalho as principais características do fantástico contemporâneo a partir de uma articulação da teoria de Jean Paul Sartre e a teoria de Sigmund Freud. Vimos que o fantástico contemporâneo está focado em representar a condição humana, tanto interna quanto externa, em um mundo que o ser humano não compreende mais.

Para compreender a representação da loucura na obra de Murilo Rubião percorri, em linhas gerais, os conceitos lacanianos a respeito da estruturação da psicose e seu mecanismo desencadeador. Percebi que a resolução do complexo de Édipo com a forclusão do significante mestre (S^1), também chamado de significante nome-do-pai, desencadeia a estruturação da psicose.

A partir da análise do conto “Petúnia”, pude observar a vivência de um indivíduo psicótico que se entende com a realidade à sua maneira: a rejeitando e remodelando de acordo com seus desejos.

Por fim, de acordo com o exposto, podemos inferir que quando a temática é a loucura há uma recorrência, na obra de Murilo Rubião, da representação do homem sendo atormentado pela ausência da mulher. Em nenhum desses contos existe harmonia entre o masculino e o feminino. O polo feminino desaparece ou morre e então o polo masculino entra em colapso. É como se através da figura do homem, representando a humanidade de modo geral, o autor demonstrasse a desarmonia e a incompletude interior dos indivíduos.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI Jr., Davi. **Enigma e comentários**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”. In. **Achados e perdidos**: ensaios de crítica. São Paulo: Editora Polis LTDA, 1979, p. 51 – 58.

ANIMISMO. In: **DICIO**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/animismo/>>. Acesso em: 21/06/2022

BESSIÈRE, Irène —El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanzal. In: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 83-103.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p. 199 – 215.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad.: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O Caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

_____. **A perda da realidade na neurose e na psicose** .Vol. XIX. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. “O estranho”. In. **Docero**, 2021. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/8exn5ne>> Acesso em: 22 mai. 2022.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAMA, Vanderney Lopes da. **A narrativa insólita em Murilo Rubião**: um fantástico inquietante e moderno. 2016. 171 f. Literatura - UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

GOUVEIA, Arturo. “Proposta de Análise Textual”. In. **Teoria da literatura**: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014, p. 123 - 141.

ID. In: **DICIO**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/id/>>. Acesso em: 21/06/2022

JORGE, Marcos Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan** (3a ed., Vol. 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

MORAES, Marcos Antônio de (org.). **Mario e o pirotécnico aprendiz**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

QUINET, Antonio. **Teoria e clínica da psicose**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad.: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

RUBIÃO, Murilo. CURY, Isabel (org.). **Murilo Rubião: obra completa**. São Paulo: Schwarcz S. A, 2010. Disponível em: <https://lelivros.love/book/baixar-livro-murilo-rubiao-obra-completa-murilo-rubiao-em-pdf-e-pub-e-mobi-ou-ler-online/> Acesso em: 19 mai. 2022.

SALVADOR, Ana Gonzalez. **Continuidad de lo fantástico: por una teoría de la literatura insólita**. Barcelona: Gráficas Diamante, 1980.

SARTRE, Jean Paul. “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”. In. **Situações I: críticas literárias**. Trad.: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135 – 152.

SCHWARTZ, José. “Do fantástico como máscara”. In. **O convidado**. São Paulo: Quíron, 1974.

_____. **Murilo Rubião: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.