

# BREVES MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO: PERSPECTIVAS PSICANALÍTICAS E LITERÁRIAS NO CONTO “A ARMADILHA”, DE MURILO RUBIÃO

*BRIEF MANIFESTATIONS OF THE UNUSUAL: PSYCHOANALYTIC AND  
LITERARY PERSPECTIVES IN THE TALE "THE TRAP" BY, MURILO RUBIÃO*

Brunno Abati Sant'Ana da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo revisita os conceitos teóricos antigos sobre narrativas de cunho fantástico, estranho e maravilhoso para interpretar o conto “A armadilha” de Murilo Rubião. Para essas análises, são selecionadas as teorias de Sigmund Freud, Tzvetan Todorov e Remo Ceserani para justificar a presença, principalmente, do fantástico no conto. Na interpretação de Rubião, as teorias de Ricardo Piglia explicitam as compreensões que podem ser feitas acerca da narração e como se relacionam com a interface do insólito.

Palavras-chave: narrativa; fantástico; Rubião.

**ABSTRACT:** This article revisits the ancient theoretical concepts about narratives of fantastic, strange, and wonderful nature to interpret the short story “The trap” by Murilo Rubião. For these analyses, the theories of Sigmund Freud, Tzvetan Todorov and Remo Ceserani are selected to justify the presence, mainly, of the fantastic in the tale. In Rubião's interpretation, Ricardo Piglia's theories explain the understandings that can be drawn about the narration and how they relate to the interface of the unusual.

Keywords: narrative; fantastic; Rubião.

## 1. INTRODUÇÃO

O presente artigo crítico possui como objetivo analisar a presença das temáticas inseridas no gênero do insólito dentro da obra “A armadilha”, do escritor expoente do

---

<sup>1</sup>Graduando, UTFPR.

realismo fantástico brasileiro, Murilo Rubião. Com isso, por ser um tema de elevada complexidade e de extrema fluidez conceitual nos contextos contemporâneos, vale-se revisitar os teóricos que estabelecem parâmetros entre estruturas presentes no atual insólito, como o fantástico e o estranho. Dessa maneira, explicitar-se-á a perspectiva do psicanalista Sigmund Freud, na obra *O infamiliar* (2019), sobre o estranho como elemento psíquico. Ainda, utilizar-se-á os conceitos de fantástico de Remo Ceserani, relacionados aos aspectos formais da obra, e de Tzvetan Todorov para a delimitação conceitual sobre fantástico, estranho e maravilhoso.

Nesse viés, as obras do jornalista brasileiro Murilo Rubião representam uma interface literária de grande complexidade e ambivalência de sentidos. O contista, por sua vez, é conhecido como um expoente da literatura mágica. Logo, para interpretações relacionadas ao contista, esta análise lança mão da Teoria do Iceberg, reapresentada por Ricardo Piglia (2004), para formular considerações sobre as narratividades da obra. Com isso, pensando nas formulações de insólito — cunhadas pela área de estudos literários da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) —, o artigo busca a tentativa de identificar as fronteiras entre os conceitos relacionados a esse campo de estudo, em razão de suas fronteiras conceituais serem complementares e indissociáveis dentro do conto.

Em suas obras, é possível perceber a tendência do escritor de aperfeiçoar os seus textos literários ao máximo, por meio de sua reelaboração constante. Uma dessas alterações, por exemplo, é a redução do uso de preposições ao longo de suas obras, marca responsável pela ambivalência de sentidos causados por essa ausência; marca cara para a construção de narrativas polifônicas, nas palavras de Mikhail Bakhtin ([1963] 2010). Dessa forma, essas estratégias configuram aspectos capazes de soerguer marcas do fantástico, responsáveis pela intersecção e pela mistura das realidades tangíveis e mágicas às quais os leitores estão sujeitos.

Nessa vertente, a fim de construir definições para o que se garante ser a literatura de cunho fantástico, o crítico Tzvetan Todorov, em sua obra *As estruturas narrativas* (2003), delimita os níveis de atuação desse campo temático nas narrativas, principalmente, dos séculos XVIII e XIX. Desse modo, Todorov (2003) percebe que essa interface literária dialoga constantemente com construções — chamadas pelo autor de — maravilhosas, estranhas e seus intermédios.

Ainda, com o intuito de compreender a definição da adjectivação abstrata do “estranho”, Sigmund Freud (2019) teoriza as marcas recalcadas na mentalidade do inconsciente humano. Essas construções psicológicas, por si só, representam traumas da consciência humana que sofrem processos de recalçamento para agregar uma vivência minimamente coesa em sociedade.

Ademais, após compreender as transcendências dos limites do insólito nas composições todorovianas, é mister definir as tendências de formulação do fantástico. Assim, lança-se mão dos estudos de Remo Ceserani na obra *O fantástico: procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico* (2006). Nessa reflexão, notam-se características comuns dessa vertente e como elas se manifestam em temas corriqueiros de obras literárias de todo o mundo ao longo dos séculos.

## 2. ABORDAGENS TEÓRICO-SISTEMÁTICAS

Na concepção psíquica, o estranho pode ser entendido por diversos sinônimos — desde o inquietante ao infamiliar — devido a sua base etimológica latina comum entre si. Essas definições derivam daquilo que se considera não pertencente a um determinado contexto, incomum a uma realidade ou que gera certo desconforto pela sua presença. Nessa perspectiva, o estranho (FREUD, 1919) se espelha nesse conceito de algo que, *a priori*, seria não conhecido pelo indivíduo em seu processo de socialização.

Entretanto, Freud (2019) explicita uma concepção alternativa sobre o que é o estranho na mentalidade humana, qual seja, que é um fato já familiar, mas que foi recalcado no inconsciente em prol de seu apagamento. Contudo, embora haja essa tentativa, o recalçamento é uma estratégia instável da psique, uma vez que as experiências em sociedade podem tornar latente, novamente, a presença de traumas e de ocorrências que foram recalçadas do ego e do superego nesse processo, tornando o estranho esclarecido com o tempo.

Desse modo, tal processo de recalçamento fundamenta a mentalidade humana e é capaz, inclusive, de compor a sua identidade. Assim, isso descortina um novo “eu”, uma vertente de si próprio, que compõe o que Freud enuncia como “O duplo” do ID de uma pessoa. Com isso, as diversas representações cotidianas que causam estranheza são oriundas desse “duplo”, o qual elucida desamparo quando se entrelaça com esses casos cotidianos. A título de exemplificação, representações de ventríloquos, autômatos e inteligências artificiais (AIs) são exemplos de construções inumanas que desencadeiam o questionamento do duplo e da estranheza diante de contatos humanos e artificiais.

No entanto, em contrapartida às visões de Freud, Tzvetan Todorov (2003) conceitua as manifestações do estranho em tendências literárias. Embora se dialoguem sobre as revelações do estranho, suas formas de manifestação são divergentes. Enquanto, para Freud (2019), percebe-se uma perspectiva cultural da mente humana, Todorov (2003) compara-o numa perspectiva literária manifestada na escrita humana mediante outros temas.

Com isso, é válido destacar que, nos estudos todorovianos, o estranho encontra-se diametralmente oposto ao fabuloso (ou maravilhoso). Assim, o teórico fundamenta que o estranho carregaria uma dúvida acerca da realidade e da procedência de sua existência, a qual, até o fim de uma narrativa, conduziria o leitor ao entendimento da verossimilhança ou não dos fatos tratados no tema da obra. Essa dúvida é esclarecida,

por si só, quando o leitor encontra explicações concretas e físicas para os acontecimentos da obra.

Ainda, o maravilhoso, por mais que seja de grande complexidade temática, não carrega dúvidas ou hesitações sobre os fatos que são descortinados ao longo de sua escrita fabulosa. Seus elementos, por sua vez, não deixam dúvidas se são reais ou intangíveis à possibilidade humana de ocorrerem, levando o leitor a recorrer a outras realidades para sua explicação. Outrossim, vale destacar que a transcendência entre realidades de diversos “mundos” — vide fluxo de realidades — é um elemento presente e consciente ao leitor acerca da transferência do maravilhoso durante a sua apreciação.

Contudo, no intermédio divisor entre essas duas temáticas, existe a presença das narrativas fantásticas, as quais merecem destaque nestes estudos narrativos. Desse modo, o fantástico elucida a dúvida não esclarecida; uma hesitação sobre a realidade. Ao longo de uma escrita fantástica, o leitor não consegue compreender se os acontecimentos pertencem a uma esfera racionalmente explicativa ou se pertencem a alguma ficcionalidade. Na sequência, as obras carregam essa dúvida não esclarecida, desde a introdução até o clímax e o desfecho, deixando espécies de inconclusões e perguntas na mente dos leitores.

Destarte, após essas delimitações, é possível conceber a declaração desse teórico acerca de como funcionaria, ao certo, o fantástico. Para Todorov (2003), a manifestação do fantástico seria durante a hesitação do personagem na obra diante do surpreendente, coincidente com a hesitação do leitor diante da obra. Com isso, essa dúvida corrente traz a incerteza: o cerne da expressão fantástica.

O crítico, assim, ressalta que a incerteza é o tempo do fantástico, carregada pela ambivalência da dúvida. Esse aspecto, especificamente, é retratado pelos tempos verbais imperfeitos e por efeitos modalizadores; estratégias linguísticas previstas como cenários de hipótese, sugestividade e incerteza. Tais métodos são formas de modificar

a relação entre o sujeito-leitor e as personagens presentes na obra, ressignificando a relação interpretativa textual da bibliografia.

Portanto, tais mecanismos são capazes de garantir o essencial das narrativas fantásticas: a oscilação do leitor diante dos fatos evocados com questionamentos insanáveis sobre os limites da realidade e da ficção. Essa incerteza está entre o estranho, o qual é esclarecido, e o maravilhoso, que não deixa dúvidas para serem solucionadas. Por conseguinte, o fantástico é a amostra da intersecção de realidades, podendo ser, até mesmo, surreal (vide a vanguarda europeia do Surrealismo no século XX). Porém, tal construção sempre mantém traços pertencentes ao sobrenatural, e também, obrigatoriamente, ao racional (TODOROV, 1992).

No entanto, de forma ampla, o fantástico — como expressão literária — é um gênero fluido e de complexo entendimento para teóricos e leitores, deixando diversas interpretações sobre as suas composições. Assim, também se percebe a relevância do teórico literário Remo Ceserani (2006), o qual fundamenta procedimentos formais e temáticos de maior ocorrência desses textos, com o intuito de delimitar as construções do fantástico.

Destarte, Ceserani (2006) percebe que as marcas presentes nos elementos no fantástico não são meras construções formais retóricas de elementos, como enredo, clímax, narrador, entre outros (GANCHO, 2006). Claramente, no entanto, é impossível perceber o fantástico sem o alicerce dessas formalidades. Mas, apenas ao relacioná-las a estratégias linguísticas e a núcleos temáticos entende-se o fantástico como uma maneira de contar histórias; muito além de defini-lo como gênero literário, algo improcedente neste estudo.

Sob esse prisma, a linguagem é o fator de maior abrangência explícita do modo fantástico. Sua expressão linguística, por si só, é projetiva e criativa. Isto é, apresenta uma intensa capacidade de criar imagens na mente, as quais são elucidadas por estratégias típicas do gênero lírico — a exemplo, a metalinguagem, a intertextualidade

e o fluxo de consciência. Ainda, essas imagens projetadas são capazes de ultrapassar fronteiras, mantendo as realidades confundíveis para o leitor e sua racionalidade. Todavia, com o propósito de interligar essas realidades circundantes em uma obra, é comum que autores recorram a um objeto físico e concreto que represente um “portal de controle” para essas realidades.

Ademais, a condução dessa linguagem leva sempre o leitor a despertar sensações (como medo, estranheza e angústia) no decorrer da obra. Com isso, uma importante garantia de que essa progressão conduzirá o leitor é a estratégia da elipse, figura de linguagem capaz de expressar dúvidas pela supressão de segmentos interpretativos no léxico de um enunciado. Dessa maneira, junto à elipse, o detalhamento do espaço-tempo conduz o leitor a essas gradativas (in)compreensões levadas pela figuratividade dos ícones e dos símbolos explorados pela projetividade da língua.

Analogamente, essa experiência limítrofe da linguagem é evidente em sistemas temáticos do inconsciente, dos males, das trevas e de outros. Isso se dá por conta de o fantástico se explicitar mais evidentemente, segundo Ceserani (2006), nessas temáticas niilistas e obscuras que permeiam a convivência do ser humano com o seu “duplo” (FREUD, 1919) em sociedade. Entretanto, também pode aparecer em outras de forma incomum, como é o caso de narrativas históricas, como a publicação da obra *Aura* (2005) da literatura mexicana de Carlos Fuentes.

Portanto, a incerteza do fantástico de Ceserani (2006) carrega marcas próprias de procedimentos formais capazes de transcender o mundo do leitor. Ainda, alguns temas são mais propícios a carregar os traços do fantástico, mas sem fundamentar uma regra sistemática para essa vertente. Por fim, o fantástico não só é compreendido, simplesmente, como intermédio de outras realidades (TODOROV, 2003), mas também como um sobrenatural de contradições e de recusas mútuas e implícitas entre realidades. Seria, por si só, como se o natural negasse o sobrenatural e vice-versa, gerando o choque e o efeito de estranhamento entre esses dois universos.

### 3. AS INTERFACES DO INSÓLITO EM “A ARMADILHA”

O conto “A armadilha” (2010) elucida como se deve analisar, criteriosamente, as obras de Rubião, sempre buscando diferentes interpretações e vozes que possam vir a compor o entendimento do texto. Dessa forma, adotar-se-á a perspectiva da Teoria do Iceberg (PIGLIA, 2004) para interpretar tal texto, a fim de — ao menos tentar — delimitar as perspectivas temáticas da obra. Esse método consiste em dividir o texto em camadas de interpretação, em que as mais profundas carregam as verdadeiras intenções do autor e são mais propícias a juízos de valor, repertórios socioculturais e fluxos de consciência. Essas camadas podem, inclusive, misturar-se sem criar uma hierarquia literária entre si.

Desse modo, o conto de Rubião (2010) parece ter como enredo central, à primeira vista, um encontro entre a personagem principal Alexandre e um inominado armado com um revólver para, vulgarmente falando, um “acerto de contas”. Durante o diálogo de ambos, é possível perceber um sentimento de vingança, evidenciado pelas quebras repentinas de raciocínio, oriundas de sinais de pontuação e de uma sintaxe curta e brusca — uma marca de um ressentimento indigesto a ser tratado. Essas evidências linguísticas justificam um narrador que percebe a necessidade de resolver esse problema com uma figura inacabada em sua vida. É possível, ainda, interpretar que o anônimo fosse alguém mais velho já conhecido, marcado pelo tratamento de Alexandre quando chega ao local nunca visitado do encontro.

Porém, numa perspectiva mais profunda da obra, existem outras camadas que podem ser percebidas pela interpretação psicológica das personagens. Uma das interpretações possíveis é de que o anônimo seja o próprio Alexandre em conflito consigo mesmo. O conto seria, portanto, uma espécie de autorreferência da personagem perante a sua vida e os erros que cometeu durante a sua vivência. Esses erros estariam

mal resolvidos por anos, mas, algum dia, ele teria de resolvê-los com sua identidade, seu intelecto e seus próprios pensamentos. Esse dia seria, por conseguinte, o momento retratado no conto.

Além disso, isso se justifica pelo caminho traçado por si mesmo para chegar ao seu próprio encontro, o qual era repleto de dificuldades e hesitações, como dez lances de degraus (uma metáfora para uma longa jornada) e uma mala pesada (sua consciência insatisfeita). Outro fator, por sua vez, que exemplifica esse possível conhecimento do autor de que ia ao seu próprio encontro, é o caos interno de suas colocações e narrações durante a obra; uma amostra de fluxo de consciências e pensamentos na sua cabeça durante o enredo. Ainda, um momento marcante é o fato de que ambas as personagens já conheciam uma terceira chamada Ema, a qual teria algo não resolvido por parte de Alexandre.

Outrora, análises psicossociais evidenciam ao leitor a constante permuta de Alexandre com a personagem anônima, com um intimismo diante de fatos levantados e já conhecidos por ambos. Essa constante permuta, entretanto, pode ir além da simples referência a si próprio. Isto é, esse conto funcionaria como uma espécie de ciclo narrativo sem fim, alegorizado como na figura da Fita de August Mobius. Tal figura seria uma fita presa em suas pontas, mas com apenas um lado, simbolizando a eternidade em um simples objeto sem começo ou fim. De maneira análoga, o conto seria a representação de um ciclo eterno de um lado só, o qual seria a percepção da personagem Alexandre de que estaria fadada a viver consigo mesma por toda a eternidade.

Portanto, ao perceber, no enredo, as marcas de bala do revólver do anônimo no teto e a porta de aço rígida, é possível entender que Alexandre notou que já havia vivido nesse espaço e que estaria preso no ambiente. Ademais, a personagem passa uma ideia suave de que começa uma discussão interna quando nota essas características do espaço, como uma espécie de insatisfação por estar mais uma vez tentando uma solução

e encontrando um enigma indissociável. Por consequência, a narração se conclui com uma figura de gradação crescente sobre o tempo em que ficará aprisionado naquele espaço, o que elucida, mais uma vez, a ideia da eternidade e de aprisionamento. Assim, o leitor pode concluir não só uma consciência abalada por uma vida insatisfeita que o levaria ao incômodo eterno, mas também como uma eternidade pós-morte, já consolidada como uma discussão caótica de uma personagem falecida com suas diversas identidades revivendo os momentos de sua vida. Essa visão de vida e morte poderia levar as análises a mais do que duas camadas interpretativas e para mais diversas fusões entre elas, oriundas da possibilidade múltipla de interpretação de tal tema insólito.

Dessa forma, finalmente, transparecem-se as conclusões do que o meio de representação do Realismo Fantástico de Murilo Rubião explicita sobre os conceitos teóricos da manifestação do maravilhoso, do estranho e, principalmente, do fantástico. As diversas camadas de interpretação dessa obra sofrem uma mistura tênue quando se trata de quem seriam as pessoas envolvidas no conto, trazendo uma enigmática interpretação sobre o que se pode depreender de “A armadilha”.

Primeiramente, na perspectiva freudiana, percebe-se o efeito de estranheza marcante na dificuldade de interpretar quem de fato é Alexandre. À medida que se enxerga a personagem insatisfeita revivendo os fatos em discussão com o anônimo, é válido interpretar tais lembranças como o recalçamento dos traumas. Assim, o infamiliar — na verdade, familiar, segundo Freud (1919) — estaria retornando ao ego e ao superego de Alexandre e causando desconforto a si mesmo.

Essa manifestação causaria o contraste acerca de seu “duplo”, pois traria à tona uma possível máscara social vestida por si para esconder seus traumas e seus recalques do inconsciente em sociedade. Contudo, a queda dessas máscaras e o desconforto de sua realidade se ressaltam, principalmente, acerca de sua relação inconclusiva com a personagem Ema na obra. Por mais que não se saiba ao certo quem seria Ema, isso

poderia ser uma marca da insatisfação de se reviver alguma experiência traumática que foi vivida com ela ou, até mesmo, com a figura que lhe ameaçava naquele momento. Logo, isso seria um traço evidente do estranho — infamiliar ou inquietante — freudiano disparando-se na consciência da personagem.

Outrossim, ao se tratar da ótica de Ceserani (2006), alguns dos procedimentos formais do fantástico também são percebidos intrínsecos na obra “A armadilha”. A descrição do ambiente, desde a chegada de Alexandre ao edifício até sua subida ao cômodo em que ficaria preso, mostra a precisão de espaço-tempo que Ceserani (2006) destaca como marca da realidade coerente da narrativa.

Na sequência, no decorrer das descrições, entretanto, os objetos e imagens que são analisados projetam perspectivas além de sua significação literal. É possível interpretar os dez andares árduos que deveria subir e a não opção pelo elevador como marcas de uma trajetória de vida complicada da personagem. Ao encontrar uma porta semicerrada, simboliza-se uma perspectiva de suspense, pois passa a ideia de ser apenas uma fresta entreaberta que permitiria visualizar o mistério por trás de si. Essa leitura, no entanto, não seria possível nem com a porta totalmente fechada nem totalmente aberta. Ainda, a atenção despendida nos olhos do anônimo, azuis como mar, segundo Alexandre, leva a crer na ideia de uma viagem de pensamentos e uma imensidade de ocasiões vindo à tona nessa perspectiva.

Ainda, certas marcas linguísticas também são presentes como ambivalentes da realidade vivida no conto. Por exemplo, as pontuações bruscamente colocadas em momentos, a princípio, muito precoces nas frases, elucidam supressões de fragmentos ligantes que seriam capazes de reduzir os sentidos presentes no diálogo das personagens e no detalhamento do ambiente. Ainda, a marca da elipse expressa supressões que misturam as vozes das personagens no texto, causando diversas oscilações entre ser apenas um homem ou dois homens em debate. Por fim, se existir uma análise em busca de um objeto que amarre as duas realidades do real e da ficção,

certamente, encontrar-se-á o revólver. A arma deixa as marcas no texto que fazem Alexandre transcender acerca dos entendimentos daquele espaço para si e para a sua história de vida, promovendo os sentidos do fantástico ceserariano para o texto.

Nesse viés, o fantástico de Tzvetan Todorov (1992) também é constantemente percebido em razão das constantes incertezas e dúvidas que o conto de Rubião deixa aos leitores e às próprias personagens. Aliás, essa duplicidade — tanto para o leitor quanto para a obra — já é um caractere enunciado por Todorov, como estreitamento e ressignificação da relação leitor-obra quando se despertam temas íntimos da humanidade, caracterizando o fantástico.

Ademais, a marca mais evidente dessa estrutura narrativa são os enigmas da presença de Alexandre até a chegada ao escritório. Por que Alexandre optou por subir lances de escadas longos, portando, inclusive, uma mala pesada? Por qual razão a porta se encontrava entreaberta e não totalmente aberta ou fechada? E mais: por qual razão um anônimo aguardaria por dois anos a chegada do seu alvo sendo que portava uma arma que poderia finalizar seu desejo rapidamente? Essas perguntas tornam enigmático o prosseguimento da narrativa até o seu desfecho, inconclusivo de como Alexandre se permitiu chegar a tal ponto.

Isto é, se o conto for analisado friamente, os constantes obstáculos vencidos pela personagem para chegar a tão esperada armadilha levam o leitor a crer numa quase vontade de Alexandre de se pôr naquela situação. Alexandre pode ter chegado a um extremo de convivência com seu próprio “eu”, ao perceber que deveria enfrentar os seus possíveis equívocos passados. Isso se explicaria pelo momento em que fala em tom baixo, quase para si mesmo no fim do enredo, ficando preso naquele espaço por gradativos anos que o levariam à eternidade numa extensão de significado.

Por fim, por mais que sejam divergentes as interpretações sobre as narrativas da interface insólita na literatura contemporânea, Murilo Rubião produz “A armadilha” (2010) como marca concreta do diálogo de teorias do fantástico e como referência para

sua vertente do realismo fantástico nacional. As suas descrições concretas e a rápida nomenclatura da personagem Alexandre, no início do texto, trazem o realismo e as hesitações e incertezas sobre a procedência dos fatos que carregam o fantástico todoroviano. Contudo, deve-se destacar a presença do fantástico na perspectiva de Remo Ceserani (2006) como também presente, principalmente, pelo tema eficaz para evocar essas tendências — obscuridades do íntimo humano e de seu inconsciente —, além dos procedimentos formais. E, por consequência, elementos de transcendência da consciência e de dualidades da identidade das personagens evidenciam as marcas do estranho de Freud como presentes no intelecto das personagens, do leitor e das vozes criadas entre esses polos.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a seguinte análise, segue-se concluindo que a abordagem de Murilo Rubião é, por sua vez, de extrema profundidade e pertence a variados estudos permutáveis acerca do gênero literário e da temática do insólito. Ainda, entende-se a razão de a UERJ descortinar pesquisas para consolidá-lo e delimitar os espaços de atuação do fantástico, do fabuloso e de outras sistematizações, por ser um viés temático incomum de se encontrar no território nacional.

Ademais, é perceptível como as teorias de Freud (1919), Todorov (1992) e Ceserani (2006) são elucidadas no conto “A armadilha” de Murilo Rubião de forma complementar e interpretativa. Assim, o conto todo é trabalhado numa vertente profunda e psicológica das personagens, podendo evidenciar um duelo com o próprio “eu” da personagem Alexandre sobre recalques traumáticos em seu ego. Essa perspectiva recorre, diretamente, ao estranho de Freud, um evento familiar que foi recalcado no inconsciente pelo incômodo trazido à racionalidade.

Ainda, enigmas e dúvidas presentes ao longo do enredo, inclusive no seu desfecho, explicam o fantástico todoroviano, marcado pelo intervalo de incertezas deixadas no conto. Junto a isso, o leitor se envolve profundamente com a ideia de uma consciência mútua das personagens, estreitando sua relação de realidade ou ficção com a obra, marcas fantásticas para Todorov.

E, por conseguinte, as supressões de fala e subentendidos — marcas elípticas — e a alegorização e simbolização de ambientes descritivos e objetos metafóricos aludem à perspectiva do fantástico formal de Remo Ceserani (2006). A temática da incompreensão do “eu” é um sistema temático propício para a aparição do fantástico ceseraniano. Logo, o revólver poderia ser o objeto formal que interligaria a realidade concreta com a introspecção inconsciente de Alexandre na perspectiva do teórico.

Por fim, o próprio título do conto “A armadilha” já poderia ser um explícito aviso de Murilo Rubião (2010) para os delineamentos que o leitor enfrentaria em sua obra. Por um lado, esse cenário pode ser uma perspectiva literal e denotativa de uma armadilha com risco de morte, enunciada pelo inominado com o aprisionamento da personagem. Porém, por outro lado, o conto pode ser uma armadilha para o próprio leitor, pois se vê imerso em um mundo literário insanável com dúvidas indissociáveis e que permeia traços do estranho e do fantástico capazes de criar uma ambivalência de significados entre o conto e o seu inconsciente.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CESERANI, Remo. *O fantástico: Procedimentos Formais e Sistemas Temáticos do Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar (1919)*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RUBIÃO, Murilo. A Armadilha. In \_\_\_\_\_. *Murilo Rubião — Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em: 24/06/2022

Aceito em: 03/09/2022