

A ESCRITA RUBIANA E O CONTO COMO FORMA: REFLEXÕES A PARTIR DE “MARINA, A INTANGÍVEL”

RUBIÃO’S WRITING AND THE SHORT-STORY AS FORM: THOUGHTS ON “MARINA, THE INTANGIBLE”

LA ESCRITURA RUBIANA Y EL CUENTO COMO FORMA: REFLEXIONES A PARTIR DE “MARINA, A INTANGÍVEL”

Mariana Silva Franzim¹

RESUMO: O presente artigo analisa a escolha de Murilo Rubião pelo conto como forma exclusiva em sua produção literária. Tal reflexão é estabelecida a partir de anotações pessoais do autor consultadas no Acervo dos Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da análise do conto “Marina, a Intangível” e da aproximação do escritor com autores como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Horacio Quiroga.

¹Professora no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Norte do Paraná. Licenciada em Letras e Pedagogia pela Universidade Anhanguera. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, especialista em Ilustração Literária pela Universidade Norte do Paraná e graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina.

ABSTRACT: The present paper analyses Murilo Rubião's choice of the short story as his exclusive form of literature production. This reflection is based on the author's personal notes consulted in the Acervo dos Escritores Mineiros, in Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), on the analysis of the short story "Marina, a Intangível" and on the comparison between the writer and authors as Edgar Allan Poe, Julio Cortázar and Horacio Quiroga.

RESUMEN: El presente artículo analiza la elección de Murilo Rubião por el cuento como forma exclusiva en su producción literaria. Esta reflexión se basa en las notas personales del autor, consultadas en el Acervo dos Escritores Mineiros (UFMG), en los análisis del cuento "Marina, a Intangível" y en la aproximación de autores como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar y Horacio Quiroga.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião; Conto; Insólito; Edgar Allan Poe; Horacio Quiroga.

KEYWORDS: Murilo Rubião; Short story; Unusual; Edgar Allan Poe; Horacio Quiroga.

PALABRAS CLAVE: Murilo Rubião; Cuento; Insólito; Edgar Allan Poe; Horacio Quiroga.

"Como é o seu dia-a-dia? – A única coisa que faço é escrever".
(RUBIÃO apud ASSIS; FERREIRA, 1988, p. 32).

No presente trabalho iremos refletir acerca da escolha rubiana pelo conto como forma exclusiva para a elaboração de seu projeto literário. Essa reflexão será balizada por breves pontos de análise do conto "Marina, a Intangível" (RUBIÃO, 2010, p.103-10).

Mineiro, Rubião nasceu em 1916, na antiga Silvestre Ferraz (hoje Carmo de Minas), filho de Maria Antonieta Ferreira Rubião, filha de fazendeiros e pintora, e de Eugênio Rubião, também escritor, descrito como austero e cerimonioso (é curioso destacar que, desde

o tetravô paterno de Rubião, essa é uma linhagem familiar de forte vocação literária). Murilo Rubião se forma em direito, “curso ideal para quem não tinha vocação alguma” (apud CHRYSTUS, 1987, p. 9) segundo o próprio autor. Rubião inicia sua carreira como poeta, mas logo se insatisfaz e destrói o que havia produzido. Atua como jornalista, chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek, adido cultural junto à Embaixada do Brasil na Espanha e fundador do Suplemento Literário do Minas Gerais. Esta última sendo atividade pela qual encontra grande reconhecimento. Publica seu primeiro livro de contos, *O Ex-Mágico*, em 1947 pela editora Universal. Ao todo, 33 contos são publicados em seis livros “[...] que são, na verdade, três porque, como admite sua obra ‘vem encurtando com o tempo’” (MARINO, 1989, p. 4). Seu trabalho como contista só é reconhecido amplamente com a publicação de *O Pirotécnico Zacarias* em 1974, pela editora Ática.

Rubião afirmava que suas principais influências foram os contos de fadas e o livro das *Mil e Uma Noites*, lidos durante a infância por sua babá. Além destes, Edgar Allan Poe e Machado de Assis, o qual Rubião releu inúmeras vezes e considerava como principal precursor do fantástico no Brasil. Filho de cristãos novos declara-se ateu aos 16 anos, mas as escrituras sagradas marcam presença em toda a sua obra, e adota o texto bíblico como grande referência literária: “diz que, ao tornar-se ateu, deixou de acreditar na eternidade e passou a se preocupar com a mutação contínua das coisas” (MARINO, 1989, p. 4). Sobre suas referências, o autor comenta: “com Machado de Assis aprendi a ficção, e a Bíblia trouxe o ambiente mágico, presente no novo testamento com o Apocalipse, um manual de surrealismo” (apud ASSIS; FERREIRA, 1988, p. 32). Rubião dizia levar em média dez anos para finalizar um conto. Em entrevista cedida a Mirian Chrystus em setembro de 1987, recém-curado de um câncer na laringe, o escritor afirma que “um escritor mais velho, quando para de escrever é porque está perto do fim [...]”.

Por isso é que eu reescrevo sempre. Para esticar a vida mais um pouco” (RUBIÃO apud CHRISTUS, 1987). O autor morre em 1991, quatro dias antes da inauguração de uma exposição em sua homenagem, deixando um grande número de contos esparsos e duas novelas inacabadas.

O conto “Marina, a Intangível” (RUBIÃO, 2010, p.103-10) narra as desventuras de José Ambrósio, plantonista noturno de um jornal vespertino e escritor em crise envolto no embate da criação de um poema. O personagem passa noites a fio escrevendo ininterruptamente e vê tudo aquilo que produz ser descartado pelo editor chefe na manhã seguinte. Decide, então, escrever uma história absurda e caótica, e se debruça sobre as páginas da bíblia em busca de um assunto. Sente que quanto mais escreve, mais se afasta da obra idealizada. Este processo desencadeia a fragmentação do escritor explícita através da aparição de um insólito duplo que invade o espaço em que se encontra José Ambrósio. Tal figura leva o escritor a colocar a sua própria condição, a linguagem e a escrita em questão. Por fim, o poema só é realizado quando a escrita cessa, por meio de uma improvável procissão que reúne elementos ambíguos. Ao realizar-se, desaparece instantaneamente, atestando o paradoxo que envolve a atividade criativa. Sandra Nunes (2012) aponta os traços biográficos presentes no conto: Rubião trabalhou durante um período como plantonista noturno de um jornal semelhante ao construído ficcionalmente. O autor afirma que escrevia poemas quando ficava sozinho na redação:

perto do jornal onde trabalhava, havia uma capela, a de Santo Antônio. O jornal ficava num prédio antigo, com um quintal e um canteiro de margaridas secas... Marina existiu realmente; chamava-se Maria da Conceição, e era a paixão de um colega jornalista [...] Para Murilo, falar sobre sua obra é, de certa forma, rememorar o sofrimento em relação à escrita. É trazer a tona sua angústia criativa. Angústia,

que como ele mesmo disse coincide com a do personagem José Ambrósio [...] Além da busca pela expressão exata, no seu primeiro livro há a busca pelo editor. Murilo termina o livro em 1940, mas só o edita seis anos depois. Neste tempo de espera, escreve e reescreve seus contos, mudando títulos, permutando palavras. Quase a mesma imagem das infinitas descrições de José Ambrósio do seu trajeto, casa-jornal. (NUNES, 2014)

O conto, publicado pela primeira vez em abril de 1944 na *Revista do Brasil* do Rio de Janeiro, é incluído no primeiro livro do autor *O Ex-mágico*, uma coletânea de contos publicada em 1947. Aparece novamente em 23 de abril de 1952 na *Folha de Minas* de Belo Horizonte, no livro *Os dragões e outros contos* (1965), em *A Casa do Girassol Vermelho* (1978) e, por fim, na publicação póstuma da obra completa do autor pela editora Companhia das Letras, em 2010 (o texto presente nesta última publicação será utilizado como referência para nossa análise). O conto sofre, assim como o restante da obra do autor, inúmeras modificações a cada nova publicação. Nunes, em sua dissertação *Murilo Rubião: Escrita e Reescrita* (1996, p.140-163), faz um levantamento das 395 alterações feitas pelo autor no conto “Marina, a Intangível” ao longo de suas republicações. O caráter circular da escrita que se recria incessantemente é observável em toda a obra de Rubião, sendo analisado de maneira fortuita por críticos como Jorge Schwartz, em *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro* (1981), que aponta o caráter metalinguístico do conto aqui analisado. Tal ponto é levantado em diversos estudos e comentários críticos, porém não é foco de uma análise mais extensa. No presente trabalho, propomos expandir as relações expressas pelo conto ao analisar elementos formais presentes na escrita do autor e na estruturação do texto que dão conta de expor as ambiguidades, paradoxos e riscos da escrita sucinta elaborada por meio da forma do conto.

Tendo em vista que Murilo Rubião se dedicava ao estudo da crítica e teoria literária voltada ao seu trabalho poético e que sua

obra ficcional teve como forma exclusiva o conto, selecionamos entre seus escritos pessoais relatos e anotações direcionadas à teorização do conto como gênero literário. Partimos dos autores citados por Rubião na busca por compreender a relevância dessa escolha formal num âmbito geral do seu projeto literário. A partir da aplicação dos procedimentos ligados à escrita contística teorizados por Edgar Allan Poe, verificaremos o compromisso e a coerência rubiana frente à sua escrita. Por fim, iremos colocar em paralelo os escritos de Cortázar acerca do conto e os relatos de Rubião sobre o mesmo assunto, a fim de apontar os encontros e as dessemelhanças entre ambos os escritores. Destacaremos o peso e a relevância do tratamento formal empreendido por Rubião ao tratar de seus temas. Esta discussão se faz imprescindível no processo de análise de uma obra que se dedica justamente aos percalços da criação literária e, conforme já ressaltamos, é entendida por parte da crítica como um espelhamento do processo do próprio autor.

Para encontrar uma definição do conto como gênero, os críticos comumente começam por apontar aquilo que o afasta do romance. Nessa comparação, o que recebe maior destaque é a questão da diferença do tamanho. Diversos elementos apontados posteriormente como constituintes do gênero se relacionam diretamente com a questão do tamanho reduzido do conto. Um ponto central trazido por esse fator é o do *limite* físico. Este limite, tal como foi exemplificado por diversos críticos, exige do escritor uma série de procedimentos diferentes daqueles utilizados em romances, ensaios ou poemas. No decorrer deste texto devemos levar conosco essa noção de limite ao analisarmos cada um dos pontos de especificidade da forma literária do conto.

Há, no Acervo dos Escritores Mineiros, três anotações feitas à mão por Rubião, nas quais ele afirma que a produção bibliográfica sobre o conto é escassa no Brasil e destaca as obras *Variações sobre o conto* (1952), de Herman Lima, e *A Arte do Conto* (1972), de

R. Magalhães Júnior. Nas anotações, Rubião também comenta a obra crítica de Edgar Allan Poe, apontando que seus “conceitos sobre o conto são válidos ainda hoje”:

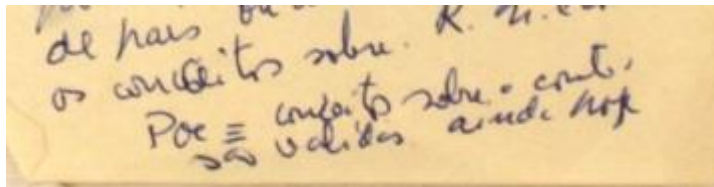


Figura 1 – Nota de Murilo Rubião sobre Edgar Allan Poe. Fonte: Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

A partir desse comentário iremos passar aos conceitos estabelecidos por Poe acerca do tema e veremos como estes são compartilhados pelo escritor mineiro. Entraremos em contato com a teoria de Poe a partir dos comentários tecidos por Charles Kiefer (2011) e Julio Cortázar (2004).

Edgar Allan Poe é considerado precursor dos estudos do conto como gênero. Charles Kiefer (2011) reconhece a inovação de Poe e o destaca enquanto “o primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte da contística” (KIEFER, 2011, p. 27). Cortázar (2004) afirma que “Poe percebeu, antes de todos, o rigor que exige um conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só de tamanho” (CORTÁZAR, 2004, p.122, grifo meu). Poe define que é essencial, ao elaborar um conto, haver “unidade de efeito ou de impressão” (KIEFER, 2011, p. 33). Para que isto seja alcançado, é exigido que “cada palavra dev[a] confluir, correr para o acontecimento [...] Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR, 2004, p.122-3). Na criação de suas pequenas máquinas de interesse, Poe dá o exemplo de como aplicar sua teoria, e elabora uma ação intensa que se configura em meio a uma estrutura funcional. Cortázar (2004) explica que a economia em Poe não está relacionada apenas ao tema, pois o autor de Boston procura a coincidência exata entre o núcleo temático e a sua

expressão verbal dentro dos limites impostos pelo conto: “Poe procura fazer com que o ele diz seja presença da coisa dita e não discurso sobre a coisa” (CORTÁZAR, 2004, p. 125, grifo meu). Ao afastar-se de um *discurso sobre a coisa*, aquele que escreve deve eliminar todas as adjetivações, descrições e voltas desnecessárias à trama: “Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento” (CORTÁZAR, 2004, p. 124).

Nos voltando ao conto rubiano, notamos o eco da lição de Poe: na redução a que Rubião submete seus textos, eliminando todos os excessos, mantendo apenas as palavras essenciais, e poupando apenas aqueles termos cuja ausência comprometeria o todo da obra. Isso denota que o autor mineiro aceita como herança a busca pela *unidade de efeito* (ou impressão) poeana. É justamente através da unidade que Poe justifica a vantagem do conto sobre o romance. Poe ressalta a importância, no conto, da possibilidade da leitura completa sem interrupções. Isto permitiria ao leitor um envolvimento total com a atmosfera e ações do texto. O leitor deve sofrer o impacto de um “efeito único e singular” (KIEFER, 2011, p. 32) elaborado pelo autor. Diversos incidentes que dão corpo ao texto são criados, tendo em vista a realização de tal efeito: “se a primeira frase não se direciona ao resultado deste efeito, ele já fracassou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano preestabelecido” (POE apud KIEFER, 2011, p. 339).

Novamente ressaltamos a ideia de que Rubião colocou em prática a lição poeana. Além da já citada redução dos termos ao essencial, vemos no conto aqui analisado a força e a coerência que a primeira frase do texto possui: “Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu” (RUBIÃO, 2010, p. 103). Tal frase abala profundamente o leitor logo de início e prepara toda a

atmosfera angustiante que preenche o texto do início ao fim. Tal fato está aliado ao projeto defendido por Poe, que “fiel a sua rígida teoria da impressão sobre o leitor, defende os contos de efeito” (KIEFER, 2011, p. 33). Indo além das lições formais, é possível encontrar uma convergência ética frente à obra entre Poe e Rubião. Em relação ao primeiro, Kiefer relata:

Num estilo rápido, econômico, e num tom adequado ao enredo, em que a palavra é precisa e exata, Poe deu ainda um dos maiores exemplos da honestidade intelectual e de integridade moral da história e da literatura: num tempo em que os escritores recebiam por página, recusou a prolixidade, as descrições panorâmicas, os nós e desenlaces folhetinescos, para concentrar-se em histórias curtas, com absoluto controle formal. Preferiu receber, em vida, seis dólares, em média, por conto, com o que sequer sustentava os próprios vícios, para ser digno, no futuro, da admiração apaixonada dos grandes contistas que ajudou a formar. (KIEFER, 2011, p. 60)

Sendo um dos contistas que teve a presença de Poe em sua formação, encontramos nos relatos rubianos sinais de que praticou, assim como o mestre norte-americano, o compromisso com seu projeto poético. Em diversas entrevistas Rubião afirmava que, diferentemente de grande parte dos escritores, não se preocupava em finalizar suas obras inacabadas antes de morrer. Em contato com o seu acervo notamos a verdade em sua fala. Há um grande volume de textos esboçados que não chegaram a ser publicados. Rubião afirmou em entrevista a Alexandre Marino (1989):

Essa minha tranquilidade vem da sensação de que minha literatura não é tão importante assim. Quando o sujeito está preocupado com a posteridade é porque ele acha a literatura dele importante. Até agora a literatura foi para mim um jogo, que eu joguei sério, mas se perdesse não haveria problema. Fiz o melhor que pude, mas isso não é suficiente, é preciso ter sorte e uma vocação. (MARINO, 1989, p.3)

O que pode soar, num primeiro momento como desvalorização da própria obra por parte do autor, deve ser entendido de fato como um total compromisso com o seu projeto. Fiel à busca do termo exato e do conto sucinto, Rubião foi o seu primeiro e mais rígido crítico. Ao invés de escolher trilhar um caminho para o reconhecimento através do volume de publicações (eliminando do conjunto da sua obra não apenas os contos inacabados, mas também contos esparsos, nunca reunidos em livros), Rubião prefere dedicar-se a busca pela excelência alcançada pela concisão. Assim:

o que esperar de alguém que inicia o primeiro parágrafo de um conto em 1956 e termina o último em 1972, 26 anos depois? O que esperar de alguém que há mais de 15 anos anuncia estar escrevendo duas novelas com os títulos de *O Navio* e *O Senhor Úber* e o *Cavalo Verde*? Obcecado pela palavra, pela perfeição exata, pela implacável perseguição do melhor ritmo para a frase, da melhor construção para a ideia, Murilo Rubião mais reescreve do que escreve. (CHRISTUS, 1987, p. 9)

Em uma página datilografada com um texto que parece ser o roteiro para uma conferência, Rubião resume seu posicionamento frente à atividade de escritor: "A minha única preocupação é fazer o melhor que posso e justificar, de alguma maneira, o meu compromisso com o ofício de escritor":

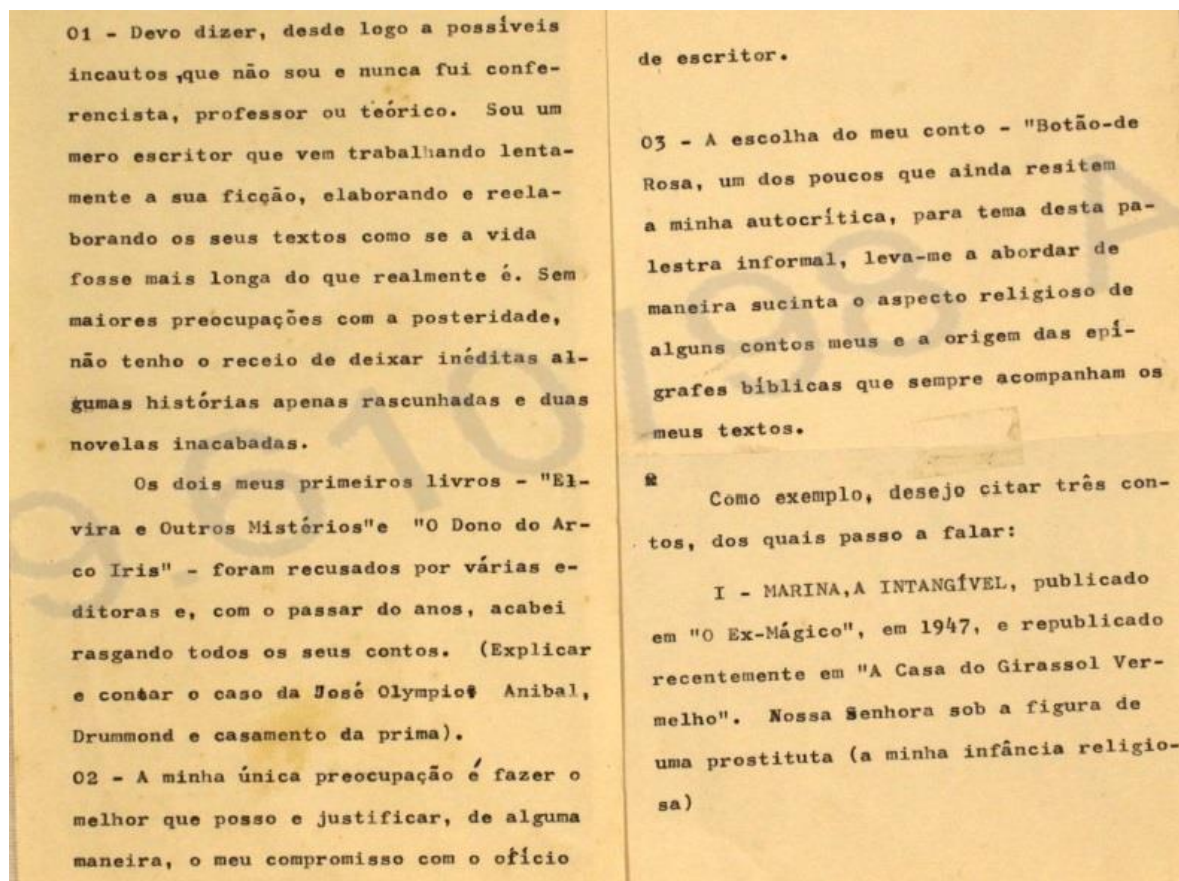


Figura 2 – Comentários de Murilo Rubião sobre sua produção. Fonte: Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

Sobre o compromisso do contista, Horacio Quiroga escreve o “Decálogo do contista” (QUIROGA, 2010, p. 189-90). Não encontramos nenhum relato de Rubião sobre seu contato com esse texto, porém é interessante traçar um paralelo entre os parâmetros estabelecidos por Quiroga para um perfeito contista e a atividade de Rubião. O primeiro item diz: “Cria em um mestre – Poe, Maupassant, Kipling, Tchekov – como em Deus” (QUIROGA, 2010, p.189). Ao ser questionado em entrevista a Miriam Chrystus (1987) sobre o que fazia em seu tempo livre, Rubião responde e nos mostra qual é o seu mestre primeiro:

Uma das coisas é ler alguns clássicos. Entre eles o *Dom Quixote*. E, claro, Machado de Assis. Murilo

Rubião é um machadiano ardoroso. Sempre foi. Coisa que os críticos descobriram há certa de dez anos. O delírio do surrealismo mágico contido em uma linguagem disciplinada e despojada. Para ele, ser machadiano é algo muito simples. É colocar Machado acima de todas as coisas. E reler Machado muitas vezes, em busca do prazer da frase. Ele se recorda que era ainda jovem quando já tinha relido *Memórias Póstumas de Brás Cubas* umas vinte vezes. Mas, evidentemente, não é só a técnica do texto de Machado de Assis que o atrai. É o *pessimismo*. E mais do que isto: o *ceticismo*. [...] Além de reler livros, Murilo Rubião dedica-se a reescrever seus próprios. (CHRYSTUS, 1987, p.9)

O segundo ponto definido por Quiroga é: "Cria que sua arte é uma montanha inacessível. Não sonhe dominá-la. Quando isso for possível, você saberá" (QUIROGA, 2010, p.189). Relacionado a esse ponto, resgatamos os discursos de Rubião nos quais este questiona incessantemente o valor da sua obra. Vemos isso novamente na entrevista a Alexandre Marino: "E como o senhor conseguiu dominar a vontade de colocar muitas obras na rua? –Por uma certa insatisfação com a minha literatura, por achar que ela não fosse tão importante assim" (MARINO, 1989, p. 3, grifo meu). O conto aqui analisado também demonstra a relação em que o escritor desloca a obra para um ponto inacessível, ou, *intangível*.

No terceiro tópico encontramos a ordem: "Resista o quanto for possível à imitação, mas imite se a tentação for muito forte. Mais que qualquer outra coisa, o desenvolvimento de personalidade exige paciência" (QUIROGA, 2010, p. 189). Rubião afirmou diversas vezes que sua literatura utilizava os mesmos temas que estavam presentes no Antigo Testamento, na mitologia grega e nos contos de fadas:

O mágico no meu trabalho é resultado de uma série de coisas, fatos da vida, da minha vivência, e, principalmente, influência de leituras. Na minha infância eu fui muito ligado às histórias de fadas [...] Como ninguém consegue fazer uma coisa absolutamente original, nos meus textos trago influências destas leituras, amadurecidas e

trabalhadas, que vai dar origem a este tipo de leitura. (RUBIÃO apud SEBASTIÃO, 1988)

O quarto ponto exige: “Tenha fé cega não na sua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que você deseja esse triunfo. Ame a sua arte como a sua mulher, dando-lhe seu coração” (QUIROGA, 2010, p. 189). Murilo Rubião abdica construir uma família, pois afirma que isso consumiria muita energia, que ele considera ser melhor aplicada à sua literatura.

Já o quinto ponto de Quiroga diz: “Não comece a escrever sem saber aonde ir. Em um bom conto, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância que as três últimas” (QUIROGA, 2010, p.189). No conto analisado neste trabalho, lê-se nas três primeiras linhas: “Antes que eu tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria avinda de Marina” (RUBIÃO, 2010, p. 103). Já nas três últimas: “Quando deles me desvencilhei, encontrava-me só no terreiro e nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir. Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (RUBIÃO, 2010, p. 110).

O sexto mandamento de Quiroga é: “Se você quiser expressar com exatidão esse fato – ‘Um vento frio soprava do rio’ –, não há, na linguagem humana, palavras mais precisas que estas. Seja dono de suas palavras, sem se preocupar com suas dissonâncias” (QUIROGA, 2010, p. 189). Rubião emprega uma linguagem sucinta e reconhece isto: “Outro aspecto de Minas que teve muita influência sobre mim é o fato do mineiro ser muito sóbrio e a minha literatura, a minha frase, é de grande sobriedade” (SEBASTIÃO, 1988).

O sétimo ponto de Quiroga se relaciona diretamente com o sexto: “Não adjetive sem necessidade. Inúteis serão as camadas de cor adicionadas a um substantivo fraco. Se você fizer o que for

preciso, ele terá por si só um colorido incomparável. Mas você terá de ir buscar esse colorido" (QUIROGA, 2010, p. 189-90). Tal sobriedade rubiana faz com que, através do processo de reescritura, sejam eliminados termos excedentes, restando apenas os termos essenciais para o efeito geral do conto.

Quiroga preconiza: "Pegue seus personagens pela mão e conduza-os firmemente até o final, sem deixar que nada o desvie do caminho traçado. Não abuse do leitor. Um conto é um romance depurado de resíduos. Tenha isso como verdade absoluta, mesmo que não seja" (QUIROGA, 2010, p. 190). A utilização da narração em primeira pessoa auxilia nesse processo. Cortázar (2004) resalta a importância de o leitor acompanhar a personagem através da ação sem se deter em descrições ou digressões que não sejam necessárias ao núcleo central no conto. No conto aqui analisado seguimos a narração colados a José Ambrósio, não há nenhuma frase no caminho que nos desvie de seu tormento.

O nono ponto aconselha: "Não escreva sob emoção. Deixe-a morrer, e depois a evoque. Se você for capaz de revivê-la, terá chegado à metade do caminho" (QUIROGA, 2010, p. 190). A atividade da reescritura e do longo período de tempo para finalizar, em definitivo, um conto garante este distanciamento do impulso inicial e permite uma rica elaboração do efeito desejado pelo autor.

Por fim, no décimo ponto, Quiroga sentencia: "Ao escrever, não pense em seus amigos, nem nas reações deles à sua história. Pense como se o seu relato só interessasse aos seus personagens, e você fosse um deles. Não se dá vida a um conto a não ser dessa maneira" (QUIROGA, 2010, p. 190). Encontramos em Rubião uma aproximação com essa postura. Mesmo com toda a resistência e incompreensão de seus pares frente ao seu texto, Rubião manteve-se fiel ao seu projeto e continuou, até seus últimos escritos, perseguindo a forma que considerava ideal.

Encerrados os pontos de comparação à listagem de Quiroga, passaremos a estabelecer um paralelo entre o posicionamento rubiano e o entendimento de Cortázar em relação ao conto, descrito nos textos “Alguns aspectos do conto” (CORTÁZAR, 2004, p. 147) e “Do conto breve e seus arredores” (CORTÁZAR, 2004, p. 227). Cortázar procura estabelecer alguns parâmetros a fim de caracterizar o conto como gênero literário. Conforme apontamos anteriormente, Cortázar ressalta a noção de que “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico” (CORTÁZAR, 2004, p. 151). O autor propõe uma comparação entre a arte do conto e a fotografia. Ambas lidam com o limite físico que exige um enquadramento e um recorte. Na elaboração de um conto há o mesmo paradoxo do qual falam grandes fotógrafos (Cortázar cita como exemplo Brassai e Cartier-Bresson): o recorte faz com que esteja presente na obra apenas um fragmento da realidade, sendo que este atua como uma abertura. A exigência desse recorte faz com que o tempo e o espaço no conto sejam “condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual” (CORTÁZAR, 2004, p. 152). Cortázar também ressalta que o contista, por conta da limitação física, não opera acumulativamente, mas sim verticalmente.

Cortázar analisa o conto através de três categorias: *significação*, *intensidade* e *tensão*. A significação do conto está relacionada à ordem temática. Para pensar acerca do tema, Cortázar se propõe a ir até o momento anterior ao surgimento do conto. Para que um bom conto seja realizado é necessário que seu tema seja *excepcional*. O autor explica: “O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde do leitor” (CORTÁZAR, 2004, p. 154). Portanto, não é necessário que o tema seja fantástico, insólito ou misterioso para que seja excepcional. Temas triviais e do cotidiano também podem desencadear essa qualidade atrativa exigida pelo gênero. Tal característica do tema torna os bons

contos “aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto” (CORTÁZAR, 2004, p. 155). A presença do tema ideal lança sob o escritor uma “aura, pela fascinação irresistível” (CORTÁZAR, 2004, p. 156) e o escritor deve impor certo tratamento a esse tema a fim de que o leitor também seja arrebatado pelo seu efeito; deve gerar um “sequestro momentâneo do leitor” (CORTÁZAR, 2004, p. 157).

Para que isso ocorra, é necessário o que Cortázar chama de “ofício do escritor” (CORTÁZAR, 2004, p. 157). São produtos deste as duas categorias cortazarianas restantes: *intensidade* e *tensão*. Quando elas se relacionam de forma eficaz à significação, tem-se “uma estranha forma de vida que é um conto bem realizado” (CORTÁZAR, 2004, p. 153). A *intensidade* tem a ver com a eliminação de tudo aquilo que excede ao essencial da trama e está diretamente relacionada à ação. A *tensão* é uma outra ordem de intensidade e se liga à uma aproximação lenta da situação central e à criação de uma certa atmosfera. Nessa categoria está relacionado aquilo que é interno à narrativa. Cortázar liga as duas categorias afirmando que ao elaborar um bom conto é necessário “escrever tensamente, mostrar intensamente” (CORTÁZAR, 2004, p. 159). O ficcionista deve escrever tendo em vista a criação da atmosfera e de determinadas situações ao mesmo tempo em que deve mostrar apenas aquilo que esteja diretamente ligado à ação. A narração e a ação devem coincidir tanto quanto possível.

Em “O conto breve e seus arredores” (CORTÁZAR, 2004, p. 227-37), Cortázar se propõe a pensar a fundo sobre o que antecede um conto. O autor se questiona acerca do processo *desencadeador* do tema e do processo *condicionador* da narrativa. O último tem a ver com o processo de escrita que envolve o *ofício do escritor* discutido anteriormente. Quanto ao processo *desencadeador*, o autor narra o

processo de aparecimento do tema. Ele afirma que isso ocorre quando um homem comum vive tranquilamente sua vida ordinária e, de repente, surge um tema. Nesse momento, esse homem deixa de ser ele, de estar no seu lugar e no seu tempo. Aqui surge o conto sem palavras, como uma “massa informe”, um “enorme coágulo”, ou então um “coágulo enorme, uma massa sem sentido”; tudo isto constitui um “bloco total que já [é] o conto” (CORTÁZAR, 2004, p. 232-3). A partir desse momento tudo o que é necessário é escrever o conto. Nesse momento que antecede a escrita, “nessa hora fora do tempo e da razão, há angústia e a ansiedade e a maravilha”; tempo e circunstâncias são abolidos, e tudo isso faz com que escrever um conto seja, coetaneamente, “terrível e maravilhoso” (CORTÁZAR, 2004, p. 233).

O processo descrito no conto “Marina, a Intangível” (RUBIÃO, 2010,p.103-10) exhibe o maravilhoso *desencadear* do tema em meio ao espaço cotidiano do escritor e o terrível processo *condicionador*, que nem sempre se efetiva de maneira fértil. O tema está disponível, mas o acesso à sua posse por meios literários parece impossibilitado. Tal questão nos permite, a partir de Cortázar, aproximar o ato poético a “uma espécie de magia de segundo grau, tentativa de posse ontologia [...] A gênese do conto e do poema é, contudo a mesma nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime ‘normal’ da consciência” (CORTÁZAR, 2004, p. 235, grifo meu). O autor defende que o conto, tal como ele o pratica, “não tem uma *estrutura de prosa*”(CORTÁZAR, 2004, p. 235). Isso faz com que a tradução dos contos se torne uma atividade frágil e problemática, pois neles há

a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perdairreparável. Os contos dessa espécie incorporam-se como cicatrizes indeléveis em todo leitor que os mereça: são criaturas vivas, organismos

completos, ciclos fechados, e respiram. *Eles respiram, não o narrador.* (CORTÁZAR, 2004, p. 235, grifo meu)

Em uma sentença escrita e riscada em uma anotação pessoal, Rubião oferece uma hipótese da justificativa da potência de sua escrita: “uma narrativa da qual a gente corta alguns trechos é como um fogo abandonado. Ninguém sabe que a operação foi executada, mas todos lhe percebem o efeito”.

ensinar-me que ~~que~~ ~~uma~~ ~~narrativa~~ ~~da~~ ~~qual~~ ~~a~~ ~~gente~~ ~~corta~~ ~~al-~~ ~~guns~~ ~~trechos~~ ~~é~~ ~~como~~ ~~um~~ ~~fogo~~ ~~abandonado~~. ~~Ninguém~~ ~~sabe~~ ~~que~~ ~~a~~ ~~operação~~ ~~foi~~ ~~executada~~, ~~mas~~ ~~todos~~ ~~lhe~~ ~~percebem~~ ~~o~~ ~~efeito~~. "Quanto mais curta x é a história, mais longo é o seu rascunho".' The 'x' is a handwritten mark." data-bbox="247 299 729 525"/>

Rudyard Kiplingx confessa que todas as suas histórias, antes de publicadas, eram bem mais longas. "Encurtá-las, primeiro por minha própria decisão, depois de várias releituras e, por fim reduzi-las ao espaço disponível, ~~ensinar-me~~ que ~~que~~ ~~uma~~ ~~narrativa~~ ~~da~~ ~~qual~~ ~~a~~ ~~gente~~ ~~corta~~ ~~al-~~ ~~guns~~ ~~trechos~~ ~~é~~ ~~como~~ ~~um~~ ~~fogo~~ ~~abandonado~~. ~~Ninguém~~ ~~sabe~~ ~~que~~ ~~a~~ ~~operação~~ ~~foi~~ ~~executada~~, ~~mas~~ ~~todos~~ ~~lhe~~ ~~percebem~~ ~~o~~ ~~efeito~~. "Quanto mais curta x é a história, mais longo é o seu rascunho".

Figura 3 – Anotações de Rubião sobre o conto. Fonte: Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

Com Rubião a palavra nunca é fixa, a sentença nunca está fechada. Assim como José Ambrósio, no momento em que percebe a intangibilidade do termo exato o autor parece se colocar frente ao texto de forma *apreensiva, nervosa, agoniada*. Quanto maior a energia e o trabalho depositado sobre o conto, menor e mais potente ele se torna. Pela supressão, Rubião encontra um meio de tornar cada palavra publicada absoluta e fundamental. Com essa imagem encerramos nosso trabalho utilizando a voz de Cortázar: “Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que

explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes" (CORTÁZAR, 2004, p.150-1).

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Júlio; FERREIRA, Harildo. "A magia de um contista chamado Rubião". *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, Caderno Cultura, p. 32. 1 fl, 30 out. 1988.
- CHRYSTUS, Miriam. "O mágico desencantado dribla o câncer e ri". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 9. 2 fls, 20 set. 1987.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto*. De Poe a Borges: um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.
- MARINO, Alexandre. "As façanhas de um escritor mágico". *Correio Brasiliense*, Brasília, Caderno 2, p. 3. 1 fl, 27 ago. 1989.
- NUNES, Sandra. *Biografia*. 2012.
Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/vidabio.aspx> Acesso em: 19 set. 2014.
- NUNES, Sandra Regina Chaves. *Murilo Rubião: escrita e reescrita*. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1996.
- QUIROGA, Horacio. *Contos de amor, loucura e morte*. Trad. Eric Nepomuceno. São Paulo: Abril, 2010.
- RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.
- SEBASTIÃO, Walter. *Sedutora profecia do contemporâneo*. Tribuna de Minas, Belo Horizonte, 03 jul. 1988. 1 fl.