

# RUBIÃO POR RUBIÃO: A POÉTICA MURILIANA EM UM CONTO METALINGUÍSTICO

## RUBIÃO BY RUBIÃO: THE MURILIAN POETICS IN A METALINGUISTIC SHORT STORY

### RUBIÃO POR RUBIÃO: LA POÉTICA MURILIANA EN UN CUENTO METALINGUÍSTICO

Marcelo Pacheco Soares<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esse artigo investiga as características da produção contística de Murilo Rubião e suas principais influências (Edgar Allan Poe, Machado de Assis, Franz Kafka, textos bíblicos) com base nas evidências identificadas em seu conto metalinguístico “Marina, a Intangível”.

**ABSTRACT:** This paper investigates the Murilo Rubião’s short stories writing and his main influences (Edgar Allan Poe, Machado de Assis, Franz Kafka, Bible texts) based on identified evidence in its metalinguistic tale “Marina, a Intangível”.

**RESUMEN:** Este artículo investiga las características de laproducción de cuentos de Murilo Rubião y sus principales influencias (Edgar Allan Poe, Machado de Assis, Franz Kafka, textos bíblicos) con base en las evidencias identificadas en su cuento metalinguístico “Marina, a Intangível”.

---

<sup>1</sup>Doutor e Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, possui Bacharelado e Licenciatura em Português-Literaturas pela mesma instituição e, atualmente, desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Desde agosto de 2008, ocupa o cargo de professor efetivo de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Fantástica; Murilo Rubião; Intertextualidade.

**KEYWORDS:** Fantastic Literature; Murilo Rubião; Intertextuality.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura Fantástica; Murilo Rubião; Intertextualidad.

No conto “Marina, a Intangível”, que Murilo Rubião publica originalmente em 1947, em seu primeiro volume de narrativas (*O ex-mágico*), acompanhamos o protagonista José Ambrósio empreender arduamente o trabalho de composição de um poema, que será dedicado a Marina. A partir desses dois dados iniciais — o texto descreve metalinguisticamente o processo criativo do personagem que surge já em sua obra inaugural, indicando que a discussão metapoética, por ele promovida, encontra-se nas gêneses da construção da sua arte contística — julgamos poder inferir de “Marina, a Intangível” os fundamentos em que se assentam a produção narrativa de Rubião, entendendo o conto como metanarrativa que nos instrumenta para conceber a poética muriliana.

A classificação desse conto como uma metanarrativa é, aliás, ponto pacífico para a crítica. Corrobora-nos, nessa opção de leitura, por exemplo, Jorge Schwartz, ao afirmar que essa narrativa “possibilita inferir uma teoria da criação poética peculiar a Murilo Rubião” (SHWARTZ, 1981, p. 86); e acrescenta que ela, então, “pode ser considerada (...) como alegoria do fazer muriliano”. (SHWARTZ, p. 88). Em sua análise, Schwartz defende que José Ambrósio, em sua relação com a escrita, põe em xeque a sua própria poética e, “ao questionar o seu fazer, dá ao conto um elevado teor metalingüístico” (SHWARTZ, p. 84). Legitimará, ainda, esse conceito a pesquisadora Suzana Cánovas, ao estudar em Rubião “o mistério da criação

literária, que é tema de 'Marina, a Intangível', e explicita a ideia de literatura como maldição, à qual o autor se refere, uma vez que não há um genuíno prazer na criação artística". (CÁNOVAS, 2003, p. 61). Podemos citar, também, Audemaro Taranto Goulart que lê o conto como "uma narração que procura desenvolver a alegoria da criação literária, abrindo um espaço em que se colocam em evidência as dificuldades e os empecilhos que o escritor enfrenta para realizar seu trabalho". (GOULART, 1995, p. 71). E, por fim, também, Cláudia Helena Ribeiro Pessanha chegou à conclusão semelhante, o que a fez afirmar que essa obra "associa a intenção do personagem de produzir um texto à realização do próprio conto, o qual pode ser considerado como a própria história absurda que o personagem se propõe a produzir". (PESSANHA, 1996, p. 173), ao que ainda acrescenta: "É claro que a dificuldade do personagem de 'Marina, a Intangível' (...) de produzir um poema pode ser associada a uma suposta dificuldade de Murilo Rubião produzir seus textos". (PESSANHA, p. 173). Porém, a despeito da proficuidade de tais constatações, que poderíamos ainda alongar indefinidamente por outros críticos, cremos, e isso justifica que aqui nos apresentemos para esse fim, que exista lastro para aprofundamento da questão e da leitura dos signos do texto, bem como da análise das relações intertextuais que nele se estabelecem a revelar as influências, conscientes ou não, que contribuíram para a construção da poética muriliana.

Ora, acerca dessa suposta dificuldade de produzir textos que esse conto deixa a ver, é o próprio Murilo Rubião que a confessa sofrer (precisamente à época em que compôs a narrativa sobre Marina), conforme indica em troca de correspondência com o modernista Mário de Andrade, em 17 de dezembro de 1943 (anexa à qual enviou a primeira versão do conto de que se tem registro):

Mário de Andrade,  
Junto a esta, segue o meu último conto — "Marina, a Intangível". Desejava muito a sua opinião sobre ele, pois é o primeiro trabalho que consigo realizar,

depois de uma inatividade forçada de cinco meses. Andei com a vida complicada e embaraçada pela complicação de outras vidas. (MORAES, 1995, p. 48)

Em carta anterior, datada de 23 de julho do ano corrente, Rubião já se queixara:

Infelizmente, escrever é para mim a pior das torturas. Uma simples carta, como esta, me custa sangue, suor e um sacrifício imenso. Arranco, de dentro de mim, as palavras a poder de força e alicates. Por outro lado, a minha imaginação é fácil, estranhamente fácil. Construo os meus “casos” em poucos segundos. E levo meses para transformá-los em obras literárias. (MORAES, p. 40).

Se o conto foi então produzido em período de produção artística tão difícil para o autor, é natural que, ao se propor a tratar desse tema, faça-o refletindo tal adversidade. Além disso, é preciso observar que, de fato, o processo de criação de que José Ambrósio faz uso na narrativa nos parece insólito o suficiente para efetivamente gerar resultados semelhantes aos contos que o autor Rubião nos tem a oferecer. Além disso, entendemos que muitas das influências sofridas por Murilo Rubião, reconhecidas ou não pelo autor, podem ser deduzidas, por relação intertextual, a partir da leitura do próprio conto, primeiro tema a que vamos nos ater em nossa leitura.

Assim é que, em “Marina, a Intangível”, percebemos, por exemplo, a sugestão da presença de um dos principais nomes da Literatura Fantástica classificada hoje como tradicional: Edgar Allan Poe. Primeiro, porque não nos é difícil aproximar a figura do poeta desconhecido, que surge à janela do local de trabalho de José Ambrósio na madrugada e que Schwartz, muito a propósito, reconhece como metáfora da inspiração<sup>2</sup>, à imagem de um corvo: em sua descrição do personagem, o narrador prioriza o rosto, o qual

---

<sup>2</sup> “O vínculo que se estabelece entre o desconhecido e o autor metaforiza a relação inspiração/poeta.” (SHWARTZ, 1982, p. 85)

é ocupado “por um nariz grosso e curvo”. (RUBIÃO, 1999, p. 80)<sup>3</sup>, detalhe que será ainda ressaltado em outra passagem, reiteração que suscita a ideia de que tal traço pode ser mais do que detalhe. Segundo, porque observamos que a primeira imagem do corvo, em cena no poema de Poe, é vislumbrada também através da janela e é precedida, segundo a tradução de Machado de Assis, de *duas pancadas* que o poeta acredita que se dê à porta, não obstante verifique que não há ninguém na entrada: “(...) vejamos / A explicação do caso misterioso / Dessas duas pancadas tais”. (POE, 1986, p. 902) — som semelhante (na quantidade e na eleição vocabular) às “duas pancadas longas e pesadas” (p. 77) que o, a princípio, inexistente sino do relógio da igreja emite para quebrar o silêncio da madrugada. Aliás, a madrugada é o mesmo período da noite que climatiza o poema (com diferença, nesse caso, de duas horas, haja vista que o conto de Rubião começa às duas da manhã e os versos de Poe decorrem à meia-noite, o que também é significativo, porque coloca a obra de Rubião à frente temporalmente da de Poe). E se tais elementos não bastam, vale dizer que a ausência de Lenora, chorada pelo poeta, encontra par no conto de Rubião na mesma ausência de Marina.

Assim, pensemos: afirmamos acima que a obra de Poe está incluída no que chamamos de Literatura Fantástica tradicional. Diante do aspecto controverso que acaba por reger as nomenclaturas nesse espaço da crítica, devemos brevemente selecionar um pressuposto teórico que deixe nossa análise mais explícita. Escolhemos Jean Paul Sartre, cujo artigo “*Aminabad, ou o fantástico considerado como uma linguagem*” coloca em oposição as Literaturas Fantásticas dos séculos XIX e XX, nomeando-as respectivamente tradicional e contemporânea. Essa, à qual o existencialista francês se atém em sua apreciação, em meio a outros traços, caracteriza-se pela ausência do espanto, espanto que não

---

<sup>3</sup>Desse ponto em diante, as referências ao conto em análise limitar-se-ão à indicação de página.

tem sustentabilidade porque a existência de qualquer elemento fantástico num determinado espaço, segundo Sartre, requer que tal espaço seja inteiramente de mesma natureza, ou seja, fantástico igualmente: “Se estou no avesso de um mundo pelo avesso, tudo me parece direito. Portanto, se eu habitasse, eu mesmo fantástico, um mundo fantástico, não poderia de modo algum considerá-lo fantástico (...)”. (SARTRE, 2005, p. 144-5). Desse modo, conclui Sartre que “o fantástico só pode existir como universo” (SARTRE, p. 144). Em consequência desse ponto de vista, a Literatura Fantástica dita *contemporânea* dispensaria a *hesitação* — sensação, do personagem e/ou do leitor, que o linguista búlgaro Tzvetan Todorov, pouco após a divulgação das considerações do filósofo francês, defenderia como primordial à construção do fantástico *tradicional* oitocentista, o qual ele se dispõe a estudar em *Introdução à literatura fantástica*. O divisor de águas entre as duas formas de narrativa fantástica é o escritor tcheco Franz Kafka, autor que Sartre considera como expoente inaugural da Literatura Fantástica contemporânea, no tempo que à proposta teórica de Todorov já não caberá a faculdade de compreender escrita dessa natureza, conforme o próprio crítico confessará: “A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX”. (TODOROV, 1975, p. 181).

A propósito, não serão poucas as semelhanças entre Rubião e Kafka, desde a forma de narrar os contos até o próprio enredo de alguns. Por exemplo, todas as narrativas em que há atribuição de culpa sem evidências, e não são poucos os casos<sup>4</sup>, já fariam lembrar o romance *O processo*, entretanto, o conto “A cidade” acende uma aproximação ainda maior porque nele o protagonista Cariba, tal qual Joseph K, desconhece o teor das acusações que explicariam a

---

<sup>4</sup> Como exemplos, podemos citar “Mariazinha”, “D. José não era”, “A lua”, “Botão-de-Rosa”, entre outros. Segundo Pessanha, “o personagem muriliano aparece condenado desde sempre por uma maldição que prescinde de sua culpa” (PESSANHA, 2002, p. 173).

perseguição da justiça. Também o conto “A fila”, no qual o personagem principal passa meses esperando a sua vez para entrar numa empresa e ter audiência com o gerente, pode ser comparado a *O castelo*, de Kafka, em que um agrimensor é contratado para realizar certo serviço, mas esbarra em inúmeros obstáculos burocráticos e não consegue penetrar no castelo para obter detalhes de suas funções. Ainda mais notório é o caso da novela kafkiana *A metamorfose*, cujo tema é explorado em diversas narrativas de Rubião, desde as transmutações físicas do personagem título de “Teleco, o coelhinho” até a constante mudança de nomes que diversos personagens sofrem em vários contos. Entretanto, a principal semelhança entre os dois autores reside na característica que perpassa toda a obra de ambos: a falta de espanto diante do insólito (a qual Sartre se referia ao definir o fantástico contemporâneo), ou seja, a total supressão da hesitação todoroviana, enfim, o efeito que, em Murilo Rubião, Davi Arrigucci Jr. chamou de “o sequestro da surpresa”. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 19).

Apesar dessa sensível afinidade, Rubião negará veementemente em entrevista ao editor José Adolfo de Granville Ponce que a obra tcheca tenha exercido papel relevante na construção da sua:

Eu fui conhecer o Kafka em 1943, e ele não teve influência sobre a minha literatura porque eu já fazia este tipo de literatura. Tive notícia de sua existência numa carta de Mário de Andrade.<sup>5</sup> (...) Eu só fui ler o Kafka completo quando trabalhei na Embaixada brasileira na Espanha, entre 1956 e 60(...). Eu tive uma série de influências de escritores que influenciaram Kafka. De livros como, por exemplo, a Bíblia, o Velho Testamento. Os judeus leem muito o Velho Testamento. Também a mitologia e os contos do folclore alemão, como as histórias de fadas, em que era normal a transformação de uma pessoa em animal e vice-versa. O conto “Teleco, o coelhinho” foi fruto de leituras demoradas da mitologia e do

---

<sup>5</sup> A carta em questão data de 16 de junho de 1943. Nela, Mário de Andrade se torna o primeiro a aproximar a obra de Rubião à de Kafka: “... o mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como se fosse real, sem nenhuma reação mais”. (MORAES, 1995, p. 32).

mito de Proteu que, por detestar predizer o futuro, transformava-se em animais. A metamorfose, de Kafka, é a mesma coisa. (RUBIÃO, 1999, p. 275-6).

Todavia, trata-se de discurso posterior, já pensado para elucidar a situação que, afinal, aparentemente o incomodava. Sua reação primeira, talvez a mais genuína, é confessada novamente em correspondência com Mário de Andrade, quando afirma: “Li *O processo*, de Kafka, para o qual você me chamou a atenção em sua carta. E estou apavorado, sentindo a influência dele sobre os temas que estou urdindo.” (MORAES, 1995, p. 42-3).

Frutos de influências similares ou advindas de insuspeitas ideias coincidentes, é inegável que, precisamente, tais características que mantém em comum com Kafka vêm a alçar a escrita de Rubião ao posto de corresponsável pela modernização da Literatura Fantástica, ao lado de nomes como Gólgol, García Márquez, Cortázar, Bioy-Casares e Borges. E esse processo de recriação só pode se dar a partir de um material primário, qual seja a Literatura Fantástica tradicional, o que justifica, finalmente, que tenhamos encontrado Edgar Allan Poe na narrativa que encaramos como expositora do fazer literário de Rubião.

Quanto a isso, falávamos, na verdade, do elo intertextual que se pode descobrir entre o conto “Marina, a Intangível” e os versos de “O corvo”. Quiçá tenha sido esse poema a primeira composição literária a ganhar uma confissão a respeito do processo de criação que a gerou, o que está registrado em artigo que o próprio Poe tornou público sob o título “A filosofia da composição”. E encontrar nessa narrativa de Murilo Rubião — que os críticos defendemos como metanarrativo — justamente o poema cuja composição Poe, numa atitude provavelmente pioneira, metalinguisticamente descreveu é ainda mais expressivo, é mesmo uma evidência a ser acrescentada de que nossa exposição de fato procede; principalmente porque ao menos uma das considerações feitas pelo escritor norte-americano

dialoga com o processo criativo de Rubião: a que trata do efeito provocado por uma obra em função da sua dimensão. Afirma Poe:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com a totalidade é imediatamente destruído (...). Parece evidente, pois, que há um limite distinto no que se refere à extensão: para todas as obras de arte literária, o limite de uma só assentada. (POE, 1986, p. 912-3).

À exclusiva dedicação de Murilo Rubião ao conto, e contos em geral relativamente curtos<sup>6</sup>, deve-se ao efeito imposto por sua obra. Em contido espaço, Rubião buscava, na economia, a clareza narrativa que contrastava com seus enredos insólitos, a fim de provocar de forma intensa a *imposição do caso irreal* a que se refere Mário de Andrade.

Há, além disso, outro trecho da autoanálise de Poe, sobre a aparição do corvo, que nos deixa atentos: “um ar do fantástico — aproximando-se o mais possível do burlesco — é dado à entrada do corvo.” (POE, p. 918). Nesse aspecto, Rubião avizinha-se, frequentemente, dessa estratégia de Poe, enquanto nos apresenta um insólito que encaminha ao riso, ao cômico, o que, aliás, o aproxima sobremaneira de outro narrador: o machadiano. Não é por acaso, ademais, que decidimos, aqui, dentre tantas lançar mão exatamente da tradução de Machado de Assis de “O corvo”. Até a primeira publicação de “Marina, a Intangível”, em 1947, ou até a primeira versão a que se tem acesso, de 1943, enviada na citada carta a Mário de Andrade para a sua apreciação, havia para a língua portuguesa sete traduções do poema de Poe: além da de Machado, de 1883, e dos dois importantes trabalhos de Fernando

---

<sup>6</sup> Quanto a este aspecto, a exceção mais notória é o conto “A fila”, o mais longo de Rubião, cuja dimensão, incomum aos padrões murilianos, parece ser a representação estrutural da própria extensão da fila de espera.

Pessoa, de 1924, e Milton Amado, de 1943, já circulavam as de Alfredo Ferreira Rodrigues (1914), João Kopke (1916), Emílio de Meneses (1917) e Gondin da Fonseca (1918). Dentre todas, apenas a versão de Machado traz em seus versos, *ipsis verbis*, a expressão que usamos inicialmente para aproximar os dois textos: duas pancadas. É precisamente a versão de Machado, portanto, um dos acessórios disponíveis para autenticar a aproximação intertextual que propomos entre o conto de Rubião e o poema. E se nossa opção parece algo aleatória, há um fato que a poderia legitimar: nenhum escritor merece tanta atenção declarada de Rubião quanto o Bruxo do Cosme Velho (é, pois, até oportuno que um contato com Poe se desse por intermédio da tradução machadiana) e seria inadmissível tratar a poética daquele sem este: “Eu cheguei ao fantástico exatamente por ter começado pelo Machado. Sem ele eu não chegaria ao fantástico nunca.” (RUBIÃO, 1982, p. 3), declara o escritor mineiro.

Rubião se mostra um afeito leitor de Machado, por exemplo, no conto “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, no qual a epígrafe retirada de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e retomada por reformulação no próprio texto, já ratifica as intenções autorais. A qualidade de morto que age como vivo de “O pirotécnico Zacarias” lembra também o defunto-autor Brás Cubas. O conto “O bom amigo Batista” parece nos levar à relação dos dois amigos personagens de “Pílades e Orestes”. E a estrutura de “Ofélia, meu cachimbo e o mar”, com a confissão do narrador de que contara uma mentira, já foi outrora aproximada da de “O esqueleto”, outro conto machadiano. E não é apenas em relações específicas que encontramos Machado em Rubião, mas também o vislumbramos na ironia que o narrador muriliano, por vezes, adota, provocando o citado humor que, afinal, faz de Rubião manifesto discípulo de Machado.

Nesse sentido, Cánovas nos encaminha para a nova chave interpretativa que dessa percepção advém, ao afirmar que “‘Marina, a Intangível’ funciona como uma espécie de duplo especular tanto do ‘Cântico dos Cânticos’ como de “O cônego ou metafísica do estilo”, de Machado de Assis.” (CÁNOVAS, 2003, p. 67). Nessa narrativa machadiana, enquanto o cônego Matias lapida o sermão que está incumbido de escrever, o narrador convida o leitor a, literalmente, visitar-lhe a cabeça para perscrutar nos lóbulos cerebrais o processo criativo do escritor. O procedimento traz ao texto semelhante poder de exposição do fazer poético que nos propomos a investigar em “Marina, a Intangível”. O caráter metanarrativo, aliás, é apenas a primeira semelhança entre os dois contos. Assim como Machado de Assis inicia a sua narrativa com trechos do “Cântico dos Cânticos”, também Murilo Rubião retira dessa fonte a sua epígrafe bíblica. E se no espaço epigráfico as seleções não são idênticas, por outro lado, dos dois versículos escolhidos por Machado de Assis, um surge no corpo do texto muriliano, referindo-se exatamente à clave para a composição do poema dedicado à Marina, conforme explica o poeta: “A existência de Marina está neste trecho dos Cânticos: ‘Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que, se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor.’” (p. 82).

Na versão enviada a Mário de Andrade, ainda sem epígrafe (a primeira versão epigrafada, aliás, é a publicada apenas em 1965, em *Os dragões e outros contos*, detalhe a apontar que, ao contrário da mistificação trazida pelo conto que dá a entender que a escrita se dá a partir da citação bíblica, quando, ao menos nesse caso, se dá ao contrário), o fragmento em questão é outro. Segundo o poeta, “Marina vive num trecho da Bíblia: ‘Os seus cabelos são como os rebanhos de cabras que subiram do monte Galaad’”. (MORAES, 1995, p. 159), no entanto, há no fim do conto uma cena, mais tarde suprimida, em que o poeta cita outro suposto versículo bíblico:

(...) ainda vi, trepado no muro, o homem de cara plácida. Estava com os braços abertos e, triste, apelava para mim, sobraçando uma enorme Bíblia. Lia com uma voz compassada e grave: “Eu vos conjuro, filhos de Jerusalém, pelas cabras monteses e veados do campo, que não perturbeis à minha amada o seu descanso, nem a façais despertar, até que ela se queira erguer.”(MORAES, 1995, p. 164).

O versículo citado é um estribilho do “Cântico dos Cânticos” que se repete em três oportunidades e não é dito por nenhum dos dois amantes, sendo antes uma exclamação do poeta-cantor. A citação do poeta do conto de Rubião, todavia, não seria fiel, apresentando alterações significativas quanto ao gênero do vocativo e a menção à criatura amada (ao invés do próprio sentimento em si), como podemos averiguar comparando-a com o texto bíblico: “Conjuro-vos, ó filhas de Jerusalém, pelas gazelas e corças do campo, que não desperteis nem perturbeis o amor, antes que ele o queira.” (CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 2:7). Assim, as primeiras palavras desse versículo são as mesmas do outro, aquele utilizado por Machado em seu conto e que Rubião aproveitará na íntegra nas versões futuras, talvez para tornar mais evidente a relação que se criará entre o seu texto e a obra machadiana “O cônego ou metafísica do estilo” a partir do livro do Rei Salomão.

Se no conto de Machado, porém, a referência ao poema é feita em função do campo semântico religioso (o qual se espera que reja o raciocínio do cônego) e da procura central do personagem (a do adjetivo perfeito para determinado substantivo, que é tratada como um encontro de amor entre as palavras, amor cantado por Salomão), a busca de José Ambrósio pela obra está longe de ser conduzida por um discurso lírico, visto que ela é *Intangível*, não por um platonismo anacrônico, afinal a figura de Marina não é arquitetada sob uma ótica romântica, mas em função de um diálogo inverso com os dois textos citados, o que já fica claro na deturpação das palavras bíblicas verificada no mencionado trecho

mais tarde suprimido do conto. Tal inversão, ao eliminar o encontro perfeito entre o casal ou entre as duas palavras, evidencia, além da degradação do relacionamento amoroso (aflição que se propagará nos personagens dos contos de Rubião), o conturbado encontro entre o autor e a obra, cuja autonomia prevalece sobre a vontade do artista de compô-la porque seu descanso não deve ser perturbado até que ela se queira erguer. Daí que, quanto à epígrafe que o conto ganhou na versão de 1965 ("Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado?"), João Nilson de Alencar aponte que ela "apresenta os polos da dialética muriliana: a literatura é fascínio ('formosa como a lua, escolhida como o sol') e campo de batalha ('terrível como um exército bem ordenado')". (ALENCAR, 1992, p. 51).

Outro diálogo entre os contos de Rubião e de Machado encontra-se na fonte de inspiração dos personagens: enquanto não descobre a palavra procurada, o cômico, assim como José Ambrósio, busca a janela para tentar alcançar a solução para o seu problema. Obtém sucesso no contato com a natureza, através de elementos que também estão presentes na narrativa muriliana — o jardim e o sol (presentes na epígrafe do conto de Rubião), além de pássaros, dentre os quais "o papagaio em cima do poleiro, ao pé da janela, repete-lhe as palavras de costume". (ASSIS, 1997, p. 91). Isso, ademais, leva-nos a pensar que o nariz já analisado do poeta misterioso esteja talvez mais próximo dessa ave do que a de um corvo, conforme dizíamos antes, mas isso não necessariamente afasta Rubião de Poe, já que o próprio escritor norte-americano admitira em "Filosofia da composição" que, antes da figura do corvo que lhe intitula o seu mais famoso poema, pensara exatamente em usar um papagaio para repetir palavras pelos seus versos.

O *desiderato* seguinte era um pretexto para o uso contínuo da palavra *nevermore* (nunca mais). Observando a dificuldade que já encontrara em inventar uma razão plausível para sua contínua

repetição, não deixei de perceber que essa dificuldade nascia somente da presunção de que a palavra devia ser contínua e monotonamente pronunciada por um ser *humano*. Não deixei de perceber, em suma, que a dificuldade estava em conciliar essa monotonia com o exercício da razão por parte da criatura que repetisse a palavra. Daí, pois, ergueu-se imediatamente a ideia de uma criatura *não* racional, capaz de falar, e muito naturalmente foi sugerida, de início, a de um papagaio, que foi logo substituída pela de um corvo, como igualmente capaz de falar e infinitamente mais em relação com o *tom* pretendido. (POE, 1986, p. 915).

A ave empoleirada à janela, a repetir palavras no conto de Machado, parece dialogar com o poema de Poe que o acadêmico tão bem conhecia, o próprio título “Metafísica do estilo” parece, de certa maneira, por algum espelhamento fantasmático, refletir “Filosofia da composição”. E se o corvo seduziu Poe e Machado optou pelo papagaio, Rubião, completando o caminho inverso ao do processo empreendido pelo norte-americano, escolheu o humano, identificado na figura do poeta desconhecido.

Prosseguindo o cotejo entre os dois contos, atingimos a cena em que o narrador machadiano, em literal companhia do leitor, alcança o inconsciente do cônego: em função da enumeração caótica de termos diversos, a narrativa é imbuída de ritmo, de uma velocidade maior do que apresentara até então, aspecto similar, pelo método e pelo resultado, ao da aparição de Marina no texto de Rubião. Citamos, a título de amostragem, um fragmento do conto machadiano ilustrativo desse fenômeno:

Grupos de idéias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se no tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras idéias, grávidas de idéias, arrastam-se pesadamente, amparadas por outras idéias virgens. Cousas e homens amalgamam-se; Platão traz os óculos de um escrivão da câmara eclesiástica; mandarins de todas as classes distribuem moedas etruscas e chilenas, livros ingleses e rosas pálidas; tão pálidas, que não parecem as mesmas que a mãe do cônego plantou quando ele era criança. Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se.

Cá estão as vozes remotas da primeira missa; cá estão as cantigas da roça que ele ouvia cantar às pretas, em casa; farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto, acolá um fastio de cousas que vieram cada uma por sua vez, e que ora jazem na grande unidade impalpável e obscura. (ASSIS, p. 92).

Outra forte influência de Rubião é, conforme já ficou claro, a Bíblia, livro que serve de fonte de epígrafes a todos os contos murilianos, obra de presença textual em “Marina, a Intangível”, páginas que Ambrósio folheia em busca de inspiração. E a específica epígrafe retirada do “Cântico dos Cânticos” para essa narrativa (reiteremos: “Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado?”) traz as comparações conotativas que se concretizarão denotativamente no texto, por meio da obra que se escreve próxima ao amanhecer (e permite a coexistência entre lua e sol, além da referência daquela no jardim em forma de meia lua e, como citamos, do fato de este ser uma outra forma de dialogar com o conto de Machado de Assis) e culmina numa procissão. A epígrafe apresenta-se, então, na forma de uma pergunta cuja resposta, no contexto do conto, já adivinhamos: Marina.

Por fim, o fato de o personagem-narrador do conto ser um jornalista, atividade que o autor também Rubião desempenhou, também é expressivo. Aí está o profissional descrito na correspondência com Mário de Andrade, aquele que constrói casos em poucos segundos, mas leva meses para transformá-los em *obras literárias*, num percurso que Hermenegildo José Bastos observa estar representado no conto nos espaços descritos pelo protagonista-jornalista: “O caminho do jornal (escrita corriqueira, profana) para a capela (onde se construiria o poema, escrita sagrada) seria a grande viagem”. De fato, observemos que, dada as opções sintático-semânticas que nesses enunciados

verificamos, parece ser muito fácil noticiar os fatos banais, apurados ou inventados, sobre Marina:

(...) descobri o assunto procurado. Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição. (Mudou de nome ao fugir de Nova Lima com o namorado. Jamais lhe teve amor. Dizem que ele, um velho soldado, carregava no peito centenas de cicatrizes de numerosas revoluções. Nunca foi promovido.) (p. 79)

Tais linhas de escrita fácil, porém, se opõem frontalmente ao penoso e complexo processo de criação através do qual o jornalista José Ambrósio, sob o auxílio do poeta visitante — como assinala Alencar, “o outro de José Ambrósio” (ALENCAR, p. 51) — gera a obra literária dedicada à Marina. Até pelo citado discurso que busca na economia de linguagem o quesito clareza, defendemos aqui que os contos de Rubião sejam, em primeira instância, crônicas. Mas, se a crônica tem como peculiaridade narrar acontecimentos baseados em observações do dia a dia, o que a poética de Rubião faz é, a partir desse objeto elementar, denunciar o fantástico que existe no real, desvendar aquilo cuja existência não é notada. Eis o significado mais latente da narrativa “Marina, a Intangível”. Marina é uma metonímia. Não é tão somente a destinatária da composição de José Ambrósio como o texto pode a princípio nos levar a supor, é o seu assunto, é a própria obra, conforme tentamos demonstrar. Por isso, o processo de construção do poema motiva e tem, aliás, por inevitável consequência, o aparecimento repentino de Marina. E essa manifestação, nas condições em que ocorre, merece análise mais detida:

(...) num andor forrado de papel de seda, surgiu Marina, a Intangível, escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas. Trazia no corpo um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama. Na cabeça, um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha. Os lábios, excessivamente pintados e olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão. Empunhava na mão direita

um girassol e me olhava com ternura. Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, bem-feitas. Hesitei, um instante, entre os olhos e as pernas. Mas os anjos de metal me prejudicaram a visão, enquanto as figuras começaram a crescer e a diminuir com rapidez. Passavam velozes, pulando os muros, que se estendiam continuamente, ao mesmo tempo que os planos subiam e abaixavam. Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina (...). (p. 84-5).

A gestação, manifestada na figura das mulheres grávidas que escoltam Marina e que lembram a imagem das *ideias grávidas de ideias* que surgem também logo ao início do momento análogo que citamos do texto machadiano, é o signo-indício da obra que nasce. Recorrendo novamente à fértil (e o adjetivo não é fortuito) correspondência trocada entre o autor e Mário de Andrade, constatamos que, em missiva de 5 de maio de 1944, o modernista procura responder às mencionadas aflições de Rubião (quanto à dificuldade para escrever) aludindo ao poeta Rainer Maria Rilke, “que insiste na criação literária = parto” (MORAES, p. 64), segundo as palavras de Mário na carta. Ora, embora o conto que aqui se estuda, como dissemos, tenha sido enviado para apreciação em carta anterior a essa, em 17 de dezembro de 1943, é bastante curioso que essa sua primeira versão não possua justamente o trecho “escoltada por padres sardentos e mulheres grávidas” (MORAES, p. 163), ou seja, é crível que as figuras sob o signo da gestação tenham surgido somente após a sugestão de Mário de Andrade e isso reforça nossa leitura a respeito da sua significação. E vale ressaltar que tal inseminação (ainda que apresente fragilidades, porque Marina é uma arte transitória, gerada sob a marca do inacabado, em eterna transformação como todos os contos de Rubião, daí que *inexistam* os últimos versos do poema a ela dedicado) só é possível após a chegada da inspiração, encarnada no poeta; antes, a incapacidade de escrever de José Ambrósio é descrita por vocabulário de insinuante ambiguidade, sob imagens

pouco afeitas às condições necessárias à efetivação da reprodução humana— incapacidade de *cumprir minhas tarefas noturnas, impotência, esterilidade*, todas as expressões que francamente se oporiam à fecundação. Por conta dessa oscilação entre a impotência e a fecundidade é que as mulheres grávidas estão, como nos lembra Alencar, acompanhadas de padres, “de um lado a falta, de outro o excesso”. (ALENCAR, p. 80).

Aquilo que gera essa gravidez, aquilo que insemina o autor com a obra é o invisível, o inaudível, o inodoro, o insípido, o insensível, é a ausência: o silêncio que envolve já nas linhas iniciais um José Ambrósio incapaz de gritar, o relógio da igreja que badala e marca o tempo mesmo sem, a princípio, existir o jornal que se impressa sem maquinário, as rosas que nunca são colhidas, o coral que canta sem emitir som; sobretudo, o girassol que não há, mas ainda assim é arrancado, sob a revolta que não se consuma do jornalista, e surge (como afinal se mostra o relógio da igreja, carregado por um sacristão) dentro da obra, ou entre os seus dedos, nas mãos de Marina. A crônica de Murilo (e atrevemo-nos a ele nos referir pelo primeiro nome para chamar a atenção para o fato de que *Murilo* estrutura-se de modo muito semelhante a *Marina*, em três sílabas formadas por CV-CV-CV, sendo as duas primeiras consoantes, M e r, as mesmas), formada pela linguagem jornalística de José Ambrósio aliada à poética insólita do homem desconhecido, arranca da realidade as flores que os sentidos não captam e assim, ao contrário do matrimônio dos vocábulos perfeitos promovido em “O cômico ou metafísica do estilo”, compõe o poema precisamente pela ausência total de palavras, um poema de “lindos e invisíveis versos”.(p. 82). A mesma ausência que (des)consustancia os primeiros versos configura a inexistência dos últimos; e apesar dos protestos de José Ambrósio — “Não podiam deixar de existir, pensava eu, agonizado.”

(p. 83) — é certo que esse poema, para verdadeiramente representar a obra de Rubião, precisa estar inacabado, não no que toca a um suposto fio narrativo, mas àquilo que o diferenciaria do esboço.

O texto que não se conclui nunca é o resultado de uma obra que, fugidia, se divorcia sempre do autor, escapando-lhe, obrigando-o a buscar eternamente o reatamento em cada reescritura. Essa relação de desgaste justifica a aparência desmistificada que Rubião adota para apresentar Marina, cujo surgimento — ainda que ritualístico, apesar de culminar em procissão (evento ligado ao culto do sagrado), ou antes exatamente por isso — evidencia um processo de dessacralização, que se manifesta desde a ausência de naturalidade dos lábios, excessivamente pintados e das olheiras artificiais muito negras, feitas a carvão (mas é essa artificialidade o que a reforça como obra de arte) e o grotesco do seu figurino formado por um vestido de cetim amarfanhado, as barras sujas de lama e um chapéu de feltro, bastante usado, com um adorno de pena de galinha, até a oscilação entre a pureza dos olhos e a concupiscência das coxas, entre a alma e o físico, que acomete o narrador, sem que uma decisão possa ser tomada. Os anjos de metal, em estilo barroco, prejudicam a visão do todo, impedem que se vislumbre Marina por inteiro e patenteiam a sua intangibilidade. Intangibilidade, pois, da obra, que não é alcançada nem pelo autor nem pelo leitor. Por isso, ao contrário do conto de Machado ou do artigo de Poe, aqui o leitor não é convidado a percorrer o processo criativo do autor, mas apenas a olhá-lo à distância, já que deve estar, desde então, disposto a enfrentar um texto *intangível*, do qual a visão plena será impraticável e cuja leitura, tal qual a escritura, é um processo sempre inacabado.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, João Nilson Pereira de. *A exaustão da palavra - um prototexto para "Marina, a Intangível" de Murilo Rubião*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFSC. Florianópolis: Faculdade de Letras, 1992, 175pp.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaio sobre a literatura e a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ASSIS, Machado de. "O cônego ou metafísica do estilo". In: *Várias histórias*. São Paulo: Globo, 1997, p. 89-93.

ASSIS, Machado de. "O esqueleto". In: *Um esqueleto e outros contos*. São Paulo: Escritura, 2003, p. 6-15.

ASSIS, Machado de. "Pílades e Orestes". In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BASTOS, Hermenegildo José. "Mas uma narrativa antes de acabar o mundo (ensaio sobre o tema da viagem em Murilo Rubião)". In: *Revista Organon*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.17, n.34, janeiro/junho de 2003, p. 193-207.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave-Maria, 1996.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda L. Machado. "O universo fantástico de um mágico burocrata". In: *Revista Ciências e letras - Momentos do conto brasileiro*. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense, n.34, julho/dezembro de 2003, p. 57-68.

GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 2000.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução: Álvaro Gonçalves. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MORAES, Marcos Antonio de. *Mário e o pirotécnico aprendiz (cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

PESSANHA, Cláudia Helena Ribeiro. *Invenção e realidade em Murilo Rubião, José J. Veiga e Victor Giudice*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, 2002, 245pp.

PESSANHA, Cláudia Helena Ribeiro. *Murilo Rubião: uma estética do insólito*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, 1996, 195pp.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

RUBIÃO, Murilo. "Busca desesperada da clareza". In: *Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. "Aminabad, ou o fantástico considerado como uma linguagem". In: *Situações I*. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 133-49.

SCHWARTZ, Jorge (org.). Entrevista - "Busca desesperada da clareza". In: *Murilo Rubião - leitura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 3-5.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do UROBORO*. São Paulo: Ática, 1981.

TODOROV, Tzveten. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.