



Luciana Morais da Silva

Figurações da personagem e o universo insólito dos novos discursos do fantástico: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto

Tese de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa, orientada pelo Doutor Carlos Reis, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e em Estudos de Literatura (Teoria da Literatura e Literatura Comparada), orientada pelo Doutor Flavio García, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em regime acordado de cotutela entre as duas universidades.

2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Faculdade de Letras

**Figurações da personagem e o
universo insólito nos novos discursos
fantásticos: narrativas curtas de Murilo
Rubião, Mário de Carvalho e Mia
Couto**

Tipo de trabalho	Tese de Doutoramento
Título	Figurações da personagem e o universo insólito nos novos discursos fantásticos: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto
Autora	Luciana Morais da Silva
Orientador	Carlos Reis
Orientador	Flavio García
Júri	Presidente: Doutor Flavio García/ Doutor Carlos Reis
	Vogais:
	1. Doutora Anita Martins Rodrigues de Moraes
	2. Doutora Marisa Martins Gama-Khalil
	3. Doutora Regina da Costa da Silveira
Identificação do Curso	3º Ciclo – Doutoramento
Área científica	Letras
Especialidade/Ramo	Literatura de Língua Portuguesa
Data	2016
Data da Defesa	14-12-2016
Classificação	



Capa
Crédito
Ilustração da Capa
Data

Fotografia – Travessias
Luciana Morais da Silva
Luciana Morais da Silva
2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Luciana Morais da Silva

**Figurações da personagem e o universo insólito nos novos discursos
fantásticos: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto**

Tese de Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa, orientada pelo Doutor Carlos Reis, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e em Estudos de Literatura (Teoria da Literatura e Literatura Comparada), orientada pelo Doutor Flavio García, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em regime acordado de cotutela entre as duas universidades.

Aprovada em 14 de dezembro de 2016.

Banca:

Prof. Dr. Carlos Reis (Orientador)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Flavio García (Orientador)
Universidade de Coimbra

Prof^a. Dr^a. Anita Martins Rodrigues de Moraes
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Marisa Martins Gama-Khalil
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^a. Dr^a. Regina da Costa da Silveira
Centro Universitário Ritter dos Reis

Rio de Janeiro

2016

Dedico a cada um que se torna ou leva arte a nossas vidas:
“por arte entende-se tudo que nos delicia sem que seja nosso –
o rasto da passagem, o sorriso dado a outrem, o poente, o
poema, o universo objectivo” (Ricardo Reis). (PESSOA, 1982,
p.518)

Agradecimento

Os agradecimentos não se extinguem em pequenas palavras. Aqui ficam apenas as lembranças daqueles que, estando lá, fazendo seu trabalho mais comum, foram essenciais para a realização do presente trabalho. Como diz a personagem Estrelinho, de Mia Couto, “tenho que viver já, senão esqueço-me” (COUTO, 2009). Escapam-me talvez algumas circunstâncias, porém é essencial agradecer aos amigos que sempre tiveram bons conselhos e boas indicações a dar.

Em primeiro lugar agradeço e dedico o trabalho aos meus pais. Aqueles que jamais foram capazes de deixar-me na escuridão da ignorância, presenteando-me com a possibilidade do estudo e com o incentivo do amor.

Agradeço, primeiramente, ao orientador e amigo Flavio García que acompanhou o andamento do trabalho propondo discussões, seja na sala de aula, seja em eventos acadêmicos, seja nas conversas quotidianas.

Os agradecimentos iniciais vão também para Carlos Reis, orientador sempre preocupado com o andamento do trabalho. Suas indicações e amizade tornaram o trabalho mais fluido e bem organizado.

Aos dois agradeço o cuidado dos conselhos e as boas indicações de leitura.

Agradeço aos amigos da academia, sempre dispostos a ajudar com excelentes conselhos: Maria Cristina Batalha, Maria Teresa Salgado, Regina Michelli, Adelaide Caramuru Cezar dentre outros tão próximos e tão amigos. Cada pequena indicação e mesmo conselho acadêmico foram imprescindíveis para a preparação do presente trabalho.

Não poderia esquecer as professoras Marisa Martins Gama-Khalil e Regina da Costa da Silveira que, desde o início de meu percurso pela pós-graduação, acompanharam e aconselharam, ajudando e cooperando nos percursos acadêmicos.

Agradeço aos amigos da pós-graduação da UERJ, que compartilharam aulas e discussões e, também, aos amigos da pós-graduação da UC, que trocaram muitos conhecimentos. Amizades encontradas entre livros e busca pelo saber.

Agradeço às amigas de todas as horas Juliana Oliveira e Roberta da Silva pelas conversas e risadas. Refugio nas horas mais nebulosas.

Agradeço à Paola Santos pela generosa amizade e apoio, contribuindo muito para a produção do presente trabalho, seja com conversas, seja com preciosos conselhos.

Não poderia deixar de agradecer a Maria Gertrudes (Tuditas) pela profunda amizade nos dias que passei em Coimbra. Outro agradecimento é dedicado a Modesto, grande amigo. Pessoas com quem aprendi e ainda tenho aprendido muito.

Agradeço à Aline Almeida, sempre disposta a ajudar, preocupada com minha escrita e comigo. Apesar de distante ajudou mais uma vez para a confecção do trabalho.

Agradeço aos membros da Banca que aceitaram estar presente nesse momento tão importante. As professoras Anita Moraes, Marisa Gama-Khalil e Regina Silveira, ofereço meu obrigada pelas contribuições vindouras.

Agradeço aos funcionários da secretaria pelo excelente trabalho e por, em diversos momentos, oferecerem seu auxílio para a resolução dos mais diversos problemas.

Não poderia deixar de agradecer a alguém que não estará presente na banca, mas que foi fundamental para os percursos escolhidos, tendo enriquecido meu trabalho, durante a qualificação, por meio de uma leitura atenta e delicada. Agradeço, especialmente, à professora Maria João Simões.

Por último, mas não menos importante, agradeço à FAPERJ, agência de fomento, sem a qual não seria possível a realização da dupla orientação.

o raciocínio não é o mais importante em nós, mas somente uma escada que nos permite nos elevarmos ao lugar almejado; ou como um bom espírito que, fora de toda falsidade e engano, nos anuncia o sumo bem... (ESPINOSA, 2012, p.150)

muitas coisas que são falsas ou absurdas quando consideradas no mundo real – na Religião ou na Filosofia – tornam-se as mais manifestas expressões da verdade, quando usadas na ficção, pois no seu início *está* a palavra, e se o objetivo estético de toda ficção é a criação de um mundo, então o escritor é criador – ele é deus – e a relação do escritor com sua obra representa, numa forma ideal, a relação do Criador imaginário com Sua criação. (GASS, 1971, p.26)

RESUMO

SILVA, Luciana Morais da. *Figurações da personagem e o universo insólito nos novos discursos fantásticos: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto*. 2016. 201 p. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, 2016.

As reflexões acerca da personagem nas literaturas é assunto de longo percurso e difícil jornada. Em seus mundos possíveis, os entes ficcionais sobreviveram longos anos nas penumbras da história, violentadas por uma subserviência à ação. Hoje, porém, em outras circunstâncias e novas perspectivas, esses participantes da ficção sobressaem-se pela essencialidade de sua presença, principalmente diante da urgência presente na narrativa curta, em toda a sua brevidade e totalidade. Os mundos possíveis ficcionais destacados no presente estudo pertencem a três diferentes escritores, de diferentes nacionalidades e continentes, eleitos pela singularidade de representação das narrativas do Brasil, com Murilo Rubião, de Portugal, com Mário de Carvalho e de Moçambique, com Mia Couto. Neles, estão representados constructos textuais particulares, marcados por um modelo idiossincrático de estruturação narrativa em Língua Portuguesa. As obras escolhidas conjugam processos de figuração de personagens e construção de mundos possíveis ficcionais sob os véus dos novos discursos fantásticos, produzidos por modos subjetivos de formulação das manifestações do insólito. Os mundos possíveis ficcionais, construídos pelos três autores e seus modos de constituição, são percorridos por meio da leitura de alguns contos, que se destacam pela importância de sua produção e, ainda, pela maneira como cada escritor pinta suas personagens. Assim, a perspectiva teórica guiou pelos caminhos dos modelos de produção das narrativas curtas, garantindo um percurso pelos padrões de constituição do gênero conto no decorrer do tempo. Tais reflexões acerca do conto e mesmo sobre os processos de formação de personagens nos mundos possíveis do insólito ficcional possibilitaram um aprofundamento dos conhecimentos sobre os novos discursos fantásticos. Os percursos teóricos, nesse sentido, facilitaram a percepção dos modelos presentes na escrita de cada autor, permitindo a visualização da conexão entre crítica e construção, com o acesso a contos visivelmente produzidos a partir de uma perspectiva estrutural bem embasada, pois conscientes criticamente dos modelos teóricos pré-existentes. O estudo debruça-se sobre modelos de construção de mundos possíveis, notando o modo como cada autor particularmente e em perspectiva comparada engendra os matizes dos novos discursos fantásticos, com personagens configuradas para manifestar o insólito ou serem acionadas por ele. A produção dos três autores desenvolve-se pelos fios dos novos discursos fantásticos, elaboradas pelos veios de mundos possíveis ficcionais compostos como acessíveis, tangenciáveis, mas em constante choque, detonando a transgressão de si mesmos, tonalizados de modos diferentes dependendo dos processos envolvidos na figuração das personagens.

Palavras-Chave: Estudos Narrativos. Figuração de Personagens. Mundos Possíveis. Insólito Ficcional. Novos Discursos Fantásticos.

ABSTRACT

SILVA, Luciana Morais da. *Figurations of the character and the uncommon universe in the new fantastic speeches: short narratives of Murilo Rubião, Mário de Carvalho and Mia Couto*. 2016. 201 p. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, 2016.

The reflection on the character in literature is a long-distance subject and a difficult journey. In its possible worlds, fictional beings have survived long years in the shadows of history, raped by a subservience to action. Today, however, in other circumstances and new perspectives, these fictional participants stand by the essentiality of their presence, especially in the face of the urgency that is characteristic of short story, in all its brevity and completeness. The possible fictional worlds featured in this study belong to three different writers from different countries and continents, elected by the uniqueness of representation in narratives from Brazil, with Murilo Rubião, from Portugal, with Mário de Carvalho, and from Mozambique, with Mia Couto. In them, particular textual constructs are represented, marked by an idiosyncratic model of narrative structure in the Portuguese language. The selected works combine figuration processes of characters and construction of possible fictional worlds under the veils of a new fantastic speeches, produced by subjective methods of formulation in uncommon manifestations. The possible fictional worlds, built by the three authors and their constitution modes are browsed by reading some short stories that stand out for the importance of their productions, and also the way each writer paints their characters. Thus, the theoretical perspective guided the paths of the short narrative production models, providing a path for the genre tale constitution patterns over time. Such reflections on the narratives and even on the processes of characters formation in the possible fictional worlds of uncommon allowed a deepening of knowledge about the new fantastic speeches. The theoretical paths, in this sense, facilitated the realization of the models present in the writing of each author, allowing visualization of the connection between criticism and construction with access to stories visibly produced from a well based structural perspective, as critically conscious of preexisting theoretical models. The study focuses on the construction of possible worlds models, noting how each author particularly and in a comparative perspective engenders the nuances of the new fantastic speeches with characters created to express uncommon or be driven by it. The three authors' production develops through the new fantastic speeches, prepared by shafts of possible fictional worlds compounds as accessible touchable but constantly in shock, detonating their own transgression, toned in different ways depending on the processes involved in characters figuration.

Keywords: Narrative Studies. Characters Figuration. Possible Worlds. Fictional Uncommon. New Fantastic Speeches.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	NOS BOSQUES DA TEORIA	24
1.1	O Conto e seus Mundos Possíveis do Insólito Ficcional	25
1.1.1	<u>Insólito Ficcional e “Novos Discursos Fantásticos”</u>	27
1.1.2	<u>Estrutura Composicional do Conto</u>	36
1.1.3	<u>Mundos Possíveis Ficcionalis e Mundos Base de Referência</u>	47
1.2	Categorias da Narrativa e Figuração de Personagens	58
1.2.1	<u>Categorias da Narrativa</u>	59
1.2.2	<u>Figuração de Personagens</u>	67
2	LEITURAS POSSÍVEIS	85
2.1	Mundos Possíveis do Insólito em Literaturas de Língua Portuguesa	86
2.1.1	<u>Murilo Rubião na Literatura Brasileira</u>	92
2.1.2	<u>Mário de Carvalho na Literatura Portuguesa</u>	96
2.1.3	<u>Mia Couto na Literatura Moçambicana</u>	101
2.2	Figuração de Personagens em Murilo Rubião	109
2.2.1	<u>“Petúnia”</u>	111
2.2.2	<u>“Aglaiia”</u>	117
2.2.3	<u>“A fila”</u>	123
2.2.4	<u>“O convidado”</u>	130
2.2.5	<u>“Os comensais”</u>	134
2.3	Figuração de Personagens em Mário de Carvalho	139
2.3.1	<u>“Prólogo”</u>	142
2.3.2	<u>“O tombo da lua”</u>	145
2.3.3	<u>“A pedra preta”</u>	149
2.3.4	<u>“Chuva ao domicílio”</u>	154
2.3.5	<u>“Epílogo”</u>	161
2.4	Figuração de Personagens em Mia Couto	167

2.4.1	<u>“As flores de Novidade”</u>	169
2.4.2	<u>“O cego Estrelinho”</u>	176
2.4.3	<u>“O cachimbo de Felizbento”</u>	180
2.4.4	<u>“Jorojão vai embalando lembranças”</u>	185
2.4.5	<u>“A guerra dos palhaços”</u>	189
	CONCLUSÃO	193
	REFERÊNCIAS	204

INTRODUÇÃO

A criação literária envolve uma infinidade de motivações autorais e de conceitos críticos, e as discussões em torno dos processos de composição de personagens pautam-se na apreensão de uma multiplicidade de significados presente nos mundos possíveis ficcionais. Conforme Anne Cauquelin, ao se referir a construção de mundos possíveis desde uma perspectiva filosófica, a ficção pertenceria a vários tipos de modelos de mundos, estando enraizada como “coisa-desse-mundo”, por sua expressão em livro, e, também, como elemento de evocação desses vários mundos (2011, p.71).

A construção de mundos possíveis ficcionais vincula-se a diversas manifestações em narrativas literárias que têm por pano de fundo variados construtos culturais, reconstituídos na unidade do texto (ECO, 2011, p.112). A ficção balizaria, assim, nessa ordem de acontecimentos, passagens dos possíveis para o real, e do real para os possíveis (CAUQUELIN, 2011, p.73), em inter-relações de transmigrações de mundos.

Tais transmigrações seriam realizadas por modelos de mundos possíveis ficcionais semanticamente construídos para parecerem pertencentes ao mundo real – de referência, do senso-comum –, por meio de relações de apropriação e integração – construtos acessíveis a partir do conhecimento de mundo emissor/receptor –, permitindo certa identificação entre mundos (RYAN, 1991, p.557-558; MARGOLIN, 1991, p.518-519). Os limites dos mundos possíveis estão ligados à logicidade de sua constituição, dentro dos limites da não-contradição – tudo é possível na composição dos mundos possíveis ficcionais, desde que não haja contradições de formulação (RYAN, 2012, s.n.; MARGOLIN, 1991, p.518-519).

As discussões em torno da figuração das personagens dependem dos mecanismos presentes na construção de mundos possíveis ficcionais. Mundos estes, gerados pelas impressões e escolhas de cada autor, que são, de certa forma, parte de seu olhar sobre os mundos que o cercam – atuação do remetente na construção dos possíveis ficcionais, integrando marcas da realidade dos seres de carne e osso no âmbito ficcional, conforme Ryan (1991, p.561). Conscientemente, o autor apreenderia sentidos nos mundos à sua volta e os

imprimiria na estrutura de suas obras, e o leitor perceberia, em seus atos de leitura (ISER, 1996), os traços que apontariam para os modos singulares presentes na configuração narrativa de cada autor, em particular. Há casos em que é imperiosa uma especial atenção para as derivações relativas às rupturas na armação dos mundos possíveis do insólito ficcional, ou, como sugere Lubomír Doležel, “mundos impossíveis” (1998, p.233).

As derivas pelos processos de construção narrativa, exploradas no presente estudo, têm como marco principal a apreensão e o enfoque de traços da figuração de personagens nas “arquiteturas” (CAMPRA, 2008, p.19-20) dos “novos discursos fantásticos” (PRADA OROPEZA, 2006), em que o insólito se manifesta. As leituras e as considerações aqui propostas, acerca das percepções empreendidas, ancoram-se na escolha de narrativas pertencentes a três diferentes escritores, de três diferentes países e, ainda, de três diferentes continentes, que têm, como marco de intersecção, a comunhão histórica, que une e segrega, ao mesmo tempo.

Os espaços em que se estruturam as reflexões em torno da composição da personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional são Brasil, Portugal e Moçambique, nos continentes americano, europeu e africano. O *corpus* do estudo pertence ao conjunto da obra do escritor brasileiro Murilo Rubião, nascido em Carmo de Minas, em 1916, e falecido em Belo Horizonte, em 1991 (em 2011, comemoraram-se 20 anos de sua morte e em 2016, comemora-se seu centenário de nascimento); do escritor português Mário de Carvalho, nascido em Lisboa, em 1944, cujo despontar nas Letras se deu na década de 1980; e do escritor moçambicano Mia Couto, nascido na Cidade da Beira, em 1955, que, semelhantemente a Mário de Carvalho, despontou para a Literatura naquela mesma década de 1980.

A trajetória, não obrigatoriamente homogênea, que esses três autores travaram pelas sendas do insólito ficcional despertou, em um primeiro momento, interesse em refletir acerca dos modelos de construção narrativa. Para tanto, foram observadas as singularidades presentes em cada percurso, quer proposital ou não, que traçaram por configurações de uma literatura em que são comuns rupturas frente às imposições presentes nas arquiteturas realistas. A estruturação desse mundo possível ficcional, que se vê posto em xeque pelos acontecimentos,

é, como se verá, determinada na obra de cada autor pela figuração de personagens que ganham destaque nos processos em torno da elaboração dos mundos possíveis do insólito ficcional, em três diferentes realidades e fabulações.

A pesquisa tem como eixo central a percepção acerca dos modelos de construção das personagens nas narrativas desses três escritores, notando as matrizes da composição dos entes ficcionais e o modo como as ações em que se envolvem movimentam funcionalidades de efeitos incomuns, inesperados, surpreendentes. A eleição do *corpus* deveu-se a afinidades entre suas obras, vinculadas ao insólito, porém, um olhar mais acurado iluminou outros pontos de intersecção, dentre eles, a representação de conflitos em meio à narrativa: ao tornar visíveis mazelas por que passam também as sociedades de cada um.

O mundo caótico – ou seja, o caos construído ficcionalmente pelo autor, mencionado por Covizzi em sua pesquisa sobre o insólito (1978, p.31) –, representado na narrativa desses autores, só o é, por vezes, devido à sua vinculação a uma situação imposta que, por diferentes motivos, confere à personagem modos de agir, associando a condição de existência do insólito a certa funcionalidade, quer literal, quer imaginativa. Em alguns casos, a composição das personagens é realizada em um espaço completamente caótico, tornando-as atuantes em um mundo de contradições, para o bem ou para o mal. Nele, o insólito se manifesta e, dessa maneira, as personagens ganham ainda mais relevo em sua figuração nos mundos possíveis do insólito.

O percurso teórico se debruçará sobre os modelos de construção de mundos possíveis do insólito ficcional, nos novos discursos fantásticos, atentando para as matrizes da figuração de personagens. O recurso primeiro a que se submeteu o trabalho foi, essencialmente, a opção feita pelo estudo da narrativa curta, mais designadamente, o conto. Trata-se, por fim, de uma escolha que incide em uma forma narrativa explorada pelos três escritores – aliás, a única em que Murilo Rubião se aventurou, e aquela em que se pode dizer que Mário de Carvalho e Mía Couto demonstram especial primazia –, a qual se desejou visitar para discorrer sobre os modos de constituição da personagem e sua importância para o estabelecimento do insólito ficcional. Em certa medida, tal percepção das manifestações do insólito seria possível a partir da composição de personagens

que, inconformadas, denunciam momentos conflituosos quotidianos, refletindo acerca de temas controversos universais ou locais.

O presente estudo centra-se no subgênero narrativo conto, percebendo-se a importância deste para os autores escolhidos para a pesquisa e, também, porque “el cuento responde a un designio preestablecido, y cada palabra prefigura el diseño total” (ANDERSON IMBERT, 2015, p.22). Assim sendo, o conto, como uma totalidade na unidade, compreende um modelo de contar exemplar para as reflexões em torno dos novos discursos fantásticos, configurando-se a partir de recortes do cotidiano, centrados em uma ou mais personagens, que denunciam o incomum, atribuindo-lhe caráter negativo ou positivo. Isso significa dizer que, de certo modo, nesse subgênero, as personagens, sendo mundos de significação, têm, por vezes, uma caracterização fomentada desde o título da narrativa.

No conto, “a visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota terra incógnita, mas no próprio coração do imediato” (Rimbaud *apud* PIGLIA, 2004, p.94), permitiria, em certa medida, na produção de cada autor, perceber os modelos de composição das personagens sob os holofotes da irrupção do insólito, tensionando não sua atuação circunstancial, mas, nesses casos, demonstrando sua função essencial na construção dos mundos possíveis do insólito ficcional. Dessa maneira, a composição de personagens ganharia especial primazia nos contos concebidos sob os vieses dos novos discursos fantásticos, estabelecendo contornos idiossincráticos na produção dos autores elencados, com manifestações do insólito delimitadas a partir de uma identificação do incomum, tensionando-o.

A escolha do conto – narrativa curta –, nos estudos que aqui se apresentam, tem, ainda, outras justificativas, como, por exemplo, suas raízes orais – desde a idade média, a transmissão de narrativas orais etc. –, sua deriva etimológica de *contar* (ANDERSON IMBERT, 2015, p.16) e, também, o culto e as formas de transmissão de histórias de uma para outras gerações, como bem aponta Nelly Novaes Coelho (2010, s.n.). A opção pelo conto foi, de mesmo modo, derivada do prévio conhecimento de que o fantástico, desde as suas origens, realiza-se, mais comumente, nessa forma (FURTADO, 1980, p.87), principalmente pelos efeitos de hesitação e dúvida mais atuantes em narrativas que, devido à sua curta extensão e à sua condensação, mantêm o sentimento de

angustia presente até o final. As raízes orais do conto são, nesse sentido, pertinentes por guardarem em si a matriz da transmissão de histórias de uma geração para outra. Sendo assim, percebe-se a importância do contar, da transmissão oral, como marco inicial da história do conto. É, portanto, no conto e, de certo modo, nessa continuidade da transmissão de histórias, antes apenas orais, hoje perpetuadas na escrita, que o conto fantástico consolidou-se em construções que garantem, principalmente pela concisão e intensidade, uma continuidade de sensações necessárias à manutenção do efeito da elaboração do discurso fantástico.

O conto apresenta funcionalidade para a pesquisa devido aos modelos de constituição de seus mundos possíveis ficcionais, pois, como bem observa Massaud Moisés (2006, p.29-101), ele apresenta uma dimensão breve por ter traços intrínsecos que o constituem como tal. Configurando-se, em certo sentido, pela brevidade, mas, sabidamente, com fortes tensões internas propiciadas por vazios e ausências necessários aos seus propósitos de efeito, principalmente em contos marcados pela presença do insólito. Segundo Edgar Allan Poe:

no conto breve [...] o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção. (2004, s.n.)

Por isso, no caso da estruturação dos contos que compõem o *corpus* de estudo, interessa debruçar-se sobre a narrativa curta, porque seria na brevidade, permeada por uma intensa constituição de marcas, em que a “fenomenologia do insólito” (FURTADO, 1980) se estabeleceria, sendo, por vezes, mantida por uma tênue linha entre o empírico e o metaempírico (FURTADO, 1980). O conto seria, por conseguinte, a forma de desenvolvimento dessa vacilação efêmera – hesitação (TODOROV, 1992), ambiguidade (FURTADO, 1980) ou incerteza (BESSIÈRE, 2001) –, típica do discurso fantástico, desde a sua origem, em finais do século XVIII, fantástico tradicional ou clássico, conforme Tzvetan Todorov (1992), até a contemporaneidade, de acordo com David Roas (2011), dos novos discursos fantásticos.

Logo de início, no campo da formulação do conto, o caminho a ser percorrido é o das referências acerca da construção dos mundos possíveis ficcionais, focalizando as rupturas que se estabelecem na arquitetura narrativa do

fantástico. Nesses modelos textuais, a oposição real vs. irreal ocorre, principalmente pela percepção do modo como os mundos possíveis, que dialogam com o real empírico, servem de base para a configuração disjuntiva de mundos possíveis do insólito ficcional. Neles, verificam-se ranhuras, fissuras, fraturas e, mesmo, rupturas com as expectativas ancoradas nos paradigmas de modelos de mundo possíveis da arquitetura realista.

A partir dos protocolos instituídos pela construção dos mundos possíveis ficcionais, em que se manifestam as matrizes do sólito, da apreensão contida no realismo, consegue-se perceber os matizes de constituição do insólito em oposição direta, colocando em evidência alguns questionamentos e evocando outros ao formular-se pela negação de seu ponto de origem. Quando se fala de matrizes do sólito, são aqui referidos os processos de construção utilizados na base da produção de obras cujas estruturas narrativas seriam demarcadas por uma perspectiva realista, que têm como objetivo representar o mais próximo possível a realidade do senso comum vigente, comprometido com a referencialidade mimética. É, portanto, pela armação de mundos possíveis ficcionais, ancorados numa apreensão do real em suas formas mais plenas, ideia desenvolvida por Erich Auerbach (2009) e por Román Jakobson (1978), que se começam os processos de percepção do construto formado pelos entes narrativos, as personagens, e o modo como o insólito irrompe e é denunciado na obra de ficção.

Nesse sentido, tem-se que o *in-sólito* formula-se a partir de seu contraponto, ao extravasar, na construção ficcional, eixos presentes na origem do construto de base realista. O insólito corresponde a um traço, inesperado dentro dos padrões realistas, que se manifesta em quaisquer das categorias da narrativa – personagem ou espaço ou tempo (PRADA OROPEZA, 2006) –, com isso, o aparentemente comum e corriqueiro torna-se incomum por ganhar novos contornos, constituídos, prioritariamente, pelas vozes de personagens.

O termo insólito determina aquilo que desperta no leitor “o sentimento de *inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, [...] inaudito, inusitado, informal*” (COVIZZI, 1978, p.26, grifos do autor), o que, no seio mesmo do universo racional das coisas, surge, como incoerente com esse reino pretensamente coerente e racional em que se julga viver (PRADA OROPEZA,

2006, p.58). O insólito seria, por conseguinte, a mais determinante característica da narrativa fantástica contemporânea (PRADA OROPEZA, 2006, p.64). Para Lenira Marques Covizzi (1978), as narrativas do *in-sólito* não são ficções de simples fuga, “mas principalmente o testemunho de um sistema de vida paradoxal através de sua expressão” (1978, p.39-40), porque “um mundo em crise é um mundo não sólido” (1978, p.26-27), em que os valores são colocados em xeque.

Uri Margolin observa que, no mundo narrativo, nesses mundos possíveis da ficção, as personagens são as primeiras a serem construídas (*apud* JANNIDIS, 2013, s.n.). Sobre o tema, Filipe Furtado, distinguindo personagem de ator e actante, no sentido greimasiano (GREIMAS, 1976, p.225-286), defende que essa categoria narrativa é o elemento mais adequado, em suas relações actanciais, para acentuar as ambiguidades em que o insólito se manifesta (FURTADO, 1980). Assim sendo, a teoria dos mundos possíveis contribuiria para a definição da chamada literatura fantástica, em que, como afirma Javier Rodríguez Pequeño, tem-se a existência de outro macrosubgênero literário, que se contrapõe ao macrosubgênero realista (2008, p.185), em oposição distintiva no contexto dos mundos possíveis ficcionais.

Na sequência da proposta, seria necessária uma caminhada pelos trilhos da figuração das personagens – processo de composição de seres de ficção (REIS, 2014; 2015) – na arquitetura dos mundos possíveis ficcionais, engendrados no âmbito dos novos discursos fantásticos, demonstrando o modo como cada autor apreende e molda o conjunto de traços que constituem as personagens desses mundos possíveis do insólito ficcional. Desse modo, pode-se perceber a importância dessa categoria na composição de mundos, pois uma “personaje es una voluntad que encuentra resistencias [...] [, e todas] las tramas narrativas se reducen a esa voluntad que se lanza de un punto para llegar a otro” (ANDERSON IMBERT, 2015, p.26).

Rosalba Campra, quando trata das “arquiteturas do fantástico”, designa o sistema em que se catalogam grupos de narrativas com traços constitutivos específicos, considerando-os como “arquiteturas”. No caso do fantástico, são reunidas as arquiteturas espontâneas, exóticas, utópicas, dentre outras (2008, p.19-20). Os “novos discursos fantásticos”, conforme Renato Prada Oropeza (2006), apontam para uma configuração narrativa em que o insólito se manifesta

frente à “normalidade” quotidiana. As arquiteturas seriam, a partir dessas considerações, nutridas de vigas estruturais que se podem chamar personagens.

Nessa literatura em transformação, caracterizada por elaborações ficcionais, que problematizam mundos em crise, pessoas em crise, as incongruências se manifestariam e tomariam os elementos do discurso como eixos fundamentais para demarcar a constituição desse novo fantástico. São eles: tempo; espaço; personagem e ação (desenrolar do enredo, efabulações, desenvolvimento da trama narrativa). A incongruência, espécie de fissura ou fratura nas expectativas que se têm de representação da realidade, funcionaria como configuração que determina as categorias nesses novos discursos, compostos por escolhas semânticas em que se manifestam os traços do insólito ficcional. Nesse construto de ruptura estruturadamente elaborada, as personagens são figuradas a partir de processos de composição, ou seja, “síntese possível de quase tudo que determina o *fazer personagem* que, expressa ou discretamente, as ficções exibem” (REIS, 2014, p.52, grifos do autor).

Nessa ordem de proposições, a primeira parte do estudo será formulada por discussões teóricas, refletindo-se acerca da construção de mundos possíveis ficcionais no subgênero conto, sem se esquecer do caráter essencial da figuração das personagens para a confecção dos mundos nos três autores escolhidos para a pesquisa. Essas leituras caminham pelos novos discursos fantásticos, tensionando os limites entre o sólito e o insólito nas narrativas, que se constituem pelos veios de mundos estruturadamente desestruturados.

O *corpus* deste estudo constitui-se, especificamente, de narrativas presentes nos seguintes volumes: *O convidado* (1974), de Murilo Rubião; *Casos do Beco das Sardinheiras* (1982, 1ª edição; 1991, edição usada como referência), de Mário de Carvalho; e *Estórias Abensonhadas* (1999, 1ª edição; 2009, edição usada como referência), de Mia Couto.

Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto, cada um deles, com sua forma própria de ficcionalizar as mazelas quotidianas, lançam olhares críticos sobre Brasil, Portugal e Moçambique. As narrativas desses três escritores de países e continentes diferentes, que têm em comum profundas ligações e lacerações históricas, permitem que se faça um mapeamento das estratégias ficcionais a que recorrem para armar seus mundos possíveis e promover a

figuração de suas personagens. A escolha de algumas narrativas em detrimento de outras se deveu, primeiramente, aos modelos de construção propostos singularmente, que serviriam para mapear os mundos possíveis do todo presente nas obras eleitas, e, também, à necessidade de focalizar as estruturas mais conflituosas, buscando garantir, por meio do conjunto escolhido, a melhor apreensão dos mundos possíveis do insólito ficcional construídos por cada autor.

Com base nas leituras do *corpus*, na segunda parte do estudo, demonstrase como os modelos depreendidos das componentes teóricas foram habilmente configurados para gerar os efeitos antes mencionados nos pressupostos teóricos. A componente literária dos autores, somada ao plano da referencialidade que os cerca, permite, em certa medida, perceber suas narrativas como projetos ficcionais constituídos pelo olhar crítico autoral, cientes dos mundos produzidos e das motivações que os levaram a eles.

O percurso pela origem e familiarização com a escrita impetrado pelos autores foi inevitável, porém muito fortuito, promovendo uma aderência do projeto inicial, já que os autores, em arquivos de memória, entrevistas e em textos de opinião, declaram, claramente, a importância de seus percursos. A produção literária, bem como o resgate de algumas de suas propostas, possibilita um olhar para os elementos envolvidos na produção de seus textos.

Nas narrativas construídas por cada um dos autores e por todos eles comparativamente, o leitor é convidado a alçar-se em novos planos de conhecimento. Em Murilo Rubião, é dado ao leitor encontrar, nas camadas do cotidiano, o absurdo, o insuspeitado movido pelo confronto com a desrazão; em Mário de Carvalho, as ruas de Lisboa ganham vida, sendo qualquer um ou todos os becos possíveis de construções narrativas inauditas; e, por fim, em Mia Couto, é plantada a esperança nas terras minadas ou enfeitiçadas, mas cheias de história e memória.

Os mundos possíveis do insólito ganham, na composição dos contos desses autores, novos contornos, trilhados a partir da percepção das arquiteturas dos novos discursos fantásticos, pelos vieses da figuração de personagens. As narrativas convidam para que se conheçam os mundos possíveis do insólito, percebendo, em certo sentido, as vigas que estruturam e alicerçam essas produções em Língua Portuguesa, marcadas por rupturas, mas, principalmente,

por olhares críticos e não condescendentes diante dos maiores ou menores conflitos da vida.

1 NOS BOSQUES DA TEORIA

1.1 O Conto e seus Mundos Possíveis do Insólito Ficcional

A tradição crítica, acadêmica ou jornalística vem, desde muito, destacando que o conto seria o subgênero narrativo mais adequado e apropriado à ficção fantástica por expandir seus efeitos pelo tempo da leitura, sem interferências, condicionando o leitor a identificar-se e sentir o que sentem as personagens (TODOROV, 2010; FURTADO, 1980). Como Júlio Cortázar aponta:

um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiquíssimo sentido da palavra. (2006, p.123)

A produção contística de Cortázar, como ele mesmo menciona, pertence em grande medida ao fantástico escrito na forma conto. Com isso, parece possível depreender que o percurso crítico desse autor sobre o gênero autoriza a que se pense o conto a partir da intensidade, totalidade, complexidade – traços de composição mencionados no decorrer de sua *Valise de Cronópio* (2006) –, presentes em sua constituição. Segundo Anderson Imbert, o conto é ficção pura (2015, p.12), sendo possível por meio de sua composição reproduzir “a busca sempre renovada de uma experiência única que [...] permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p.94).

Na forma conto irromperiam tensões condensadas, “submetidas a uma alta pressão espiritual e formal” (CORTÁZAR, 2006, p.152), no que tange tanto a duração temporal – categoria tempo –, quanto à delimitação espacial – categoria espaço –, de fenomenologia incongruente em relação aos paradigmas das arquiteturas de matiz realista. No conto da ficção insólita – aquela que se contrapõe à ficção realista –, armar-se-iam mundos possíveis em aberto, construídos de modo a demarcar, pela brevidade na totalidade (POE, 2004, s.n.), vazios e indeterminações. Em tais mundos, seja por seus processos de composição, seja por sua atuação, as personagens que os habitam seriam figuradas como categoria essencial à construção do discurso insólito.

Como bem observa Bella Josef, “desaparecendo os limites do mundo ficcional, necessário à ilusão realista, há uma mudança do estatuto da representação: mais importante do que narrar alguma coisa é o próprio processo

de narrar” (2006, p.176). Nesses processos, seriam envolvidos elementos ficcionais delimitados àquela armação de mundo possível composto, que, por sua vez, necessitariam seguir determinados parâmetros para alçar êxito no caminho da representação. Um dos aspectos que permitiria aproximar a obra de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto, autores aqui estudados, seria a reiterada presença de traços insólitos na grande maioria de suas narrativas.

Os contos desses três escritores são próprios dos novos discursos fantásticos, pois, neles, se apresentam mundos possíveis e personagens que carregam matizes singulares dessa vertente ficcional. É, logo, por meio de comparatismos de natureza diversa – sujeitos autores e leitores, objetos textuais, realidades de produção e recepção –, que se orienta esta pesquisa, acreditando que, com destaque para a personagem – caso não haja personagem exercendo ou sofrendo ações em determinados tempo e espaço não há relato –, se possa demonstrar a premissa aqui apontada. O absurdo cotidiano é ficcionalizado, no *corpus* estudado, revelando limites maleáveis, rompidos pela e na narrativa, incidindo no que, aqui, se ousa nomear de modelos de mundos possíveis do insólito ficcional.

1.1.1 Insólito ficcional e “Novos Discursos Fantásticos”

A despeito da gama de conceitos que permeiam o vocábulo *insólito* – partindo-se de sua estrutura afirmativa, *sólito* –, ao longo de suas incidências nas línguas neolatinas, e que adiante se vão explicitar, importam, especialmente, para esta pesquisa, suas articulações compositivas nos mundos possíveis ficcionais, como produto e mecanismos de produção narrativos. A ficcionalidade revelaria tanto a colocação ilocutória do autor e o seu intuito de construir um texto com base em uma atitude de **fingimento** (REIS; LOPES, 2011, p.160, grifo do autor), quanto designaria eventuais injunções ideológicas, devendo-se, portanto, considerar suas vertentes pragmáticas (REIS; LOPES, 2011, p.160-161).

Os conceitos em torno do termo *in-sólito*, no universo ficcional, desde sua configuração pelas sendas das literaturas do maravilhoso, fantástico,

sobrenatural, real-mágico, real-maravilhoso, real-animista, da ficção científica e de terror, horror, medo, mistério etc., seriam traços essenciais à estruturação do incomum, inesperado, principalmente por sua origem marcada pela negativa, sendo até suas significações mais genéticas compostas por um matiz contraditório. Consoante Covizzi, *insólito*, no sentido de incrível, desusado, contém manifestações similares, que são: ilógico, mágico, fantástico, absurdo, misterioso, sobrenatural, irreal, supra-real; para além de outras acepções mais pormenorizadas dos termos (1978, p.36).

O insólito apresentaria, assim, uma multiplicidade de sentidos que ganham relevo à medida que dialogam com as experiências verificadas na construção de mundos possíveis de ficção em que irrompe. De acordo com Flavio García,

os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade. (2007, p.19)

A ruptura promovida pela ocorrência do insólito na narrativa é muito ampla e, a partir dos significados derivados do termo, denunciam um campo bastante vasto de sentidos para os modelos de mundos e a forma como sua manifestação desenvolve-se no percurso de seus mundos possíveis ficcionais.

Nessa perspectiva, a origem da palavra, “que no seu caso corresponde também ao étimo *Sólitus*, em latim (de onde se forma a palavra portuguesa) [,] diz o que é costumeiro, o habitual, aquilo que se faz repetida e cansativamente, aquilo que já se tornou hábito, costume” (CASTRO, 2008, p.27-28). O *in-sólito* afirma-se pela negação, contendo “uma carga de indefinição própria de seu significado” (COVIZZI, 1978, p.26), não-costumeiro, não-habitual (CASTRO, 2008, p.28), portanto, “a força e vigor do insólito está em quebrar os valores dominantes, [...] [pôr] em questão um certo mundo [de valores e costumes vigentes] (CASTRO, 2008, p.28), ao entrar “em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos” (COVIZZI, 1978, p.26).

Como destaca Reis, “o que é significativo [...] é ser este um conceito que se define pela negativa, relativamente a um *sólito* que em português caiu em desuso” (2012, p.57). Assim, a definição do termo, por si, já ocasionaria relações

de oposição. Para Reis, o não-habitual, o processo de negação presente no termo,

é o [...] que acontece quando negamos a rotina, sendo essa negação – que corresponde à afirmação do insólito – capaz de surpreender e de levantar interrogações acerca do mundo e daquilo que nele com surpresa observamos, ao arrepio da realidade trivial das coisas, tal como esperaríamos que elas acontecessem. (2012, p.57)

Percebe-se, dessa maneira, que “o costumeiro, o habitual e o repetido [...] [beneficiam-se] de uma espécie de *transparência consuetudinária*: aquilo que se nos afigura como rotineiro e usual não é notado e nem merece sê-lo” (REIS, 2012, p.57), pois, “quando ser insólito já é ser sólito, muda-se de direção” (COVIZZI, 1978, p.26).

Nas narrativas em que ocorre a ruptura do costumeiro, do habitual,

mesmo que possível numa escala infinita e incalculável, as ações têm que ser, em alguma medida, possíveis e aceitáveis pelos leitores, pois o insólito só se configura como tal tendo o sólito – o que sói acontecer – por pano de fundo –, também numa relação de emolduramento, em que o insólito só o é assim percebido em contraposição ao sólito, referenciável nos inventários culturais e enciclopédicos do leitor. (GARCÍA, 2009, p.4-5)

Configura-se, desse modo, a principal raiz da constituição dos mundos possíveis do insólito ficcional. Neles, a ruptura provocada pela manifestação do insólito acontece devido à percepção do insólito em oposição ao sólito, em confronto direto. A construção inicial do mundo narrativo seria questionada a partir de ocorrências inesperadas e variáveis na composição de qualquer das categorias básicas da narrativa, isoladamente ou em conjunto.

Nos mundos possíveis ficcionais, vacilações e rupturas seriam necessárias para a continuidade, no plano narrativo, do eixo da história, principalmente pela natureza e desdobramentos das irrupções do inesperado, surpreendente, que, em geral, é o que desencadeia a continuidade da narrativa. Essas são situações que, mais especificamente, interessariam para os Estudos Narrativos em questão, uma vez que “a manifestação do insólito na narrativa importa para a estruturação dos protocolos ficcionais que dão sentido à construção [ficcional]” (GARCÍA, 2012, p. 23).

A vacilação, oscilação, em uma análise prévia, teria efeitos variados, dependendo dos traços de cada autor, inclusive sendo um mecanismo motivado

pelo não questionamento acerca de um dado insólito, gerando efeitos diversos em uma narrativa, caso, por exemplo, de “Aglaiá” (RUBIÃO, 1974, p.25-36). É, pois, nesses casos, em que a manifestação do insólito deflagraria os processos de construção da narrativa nos eixos do sistema literário, que as arquiteturas desses mundos possíveis, girando em torno da irrupção do inaudito, acabariam por gerar modificações essenciais no plano das categorias, e estas, na composição de mundos e submundos.

A formulação do *in-sólito* compreenderia, em sua própria constituição, uma negação, daí que o termo seja resultado da “fuga a um cânon [...] de tal ordem[,] que[,] às vezes[,] o próprio insólito deixa de sê-lo ao adquirir cidadania diurna (COVIZZI, 1978, p.26). Em uma narrativa, ao ser instaurado o caos como base da formulação de um mundo possível, a significação do termo *in-sólito* adquire novas proporções, deixando que as dúvidas geradas pela manifestação do inesperado, ilógico, não-natural, possibilite o extravasamento do comum, natural e ordinário, conforme Covizzi (1978). O insólito se construiria, portanto, em oposição ao mundo estabelecido e o resultado seria um confronto entre realidades, instaurando-se o incongruente do seio de uma realidade inicial e com ela entrando em conflito. Dessa forma, por conseguinte, “a irrupção do insólito instauraria uma nova ordem destoante da ordem vigente, rompendo com as convenções aceitas ou defendidas pelo padrão social, em dado tempo e espaço” (GARCÍA, 2012, p.23). Tal ordem, em geral, costuma ser mais crítica pela ressimbolização que enceta.

A esteira de significados do termo permite inferir que:

o valor do insólito, como fenômeno relacional sistêmico, pode ser visto, antes de mais nada, na sua força de tornar visíveis e instáveis sistemas normativos vigentes naturalizados e provocar a sua reformulação de forma inovadora e criativa. O que vale igualmente para os nossos repertórios teóricos no campo dos estudos literários. (KRIEGER, 2012, p.45)

As formas de manifestação do insólito, no âmbito desses sistemas, formariam um traço reiterativo, que marcam eixos de sentido muito próximos, já que ligados pela relação de suas acepções. Essa “categoria [, como Covizzi, designa o insólito], posto que elemento essencial da economia da obra de arte no seu caráter de produto da imaginação” (COVIZZI, 1978, p. 25-26), manifestada em diferentes

construções, sofreria variadas formas de desenvolvimento, adequando-se aos processos de composição narrativa dos mundos possíveis ficcionais.

A capacidade de reformular e de operar a surpresa na narração mostra que:

o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (GARCÍA, 2007, p.20)

Então, estabelecido como ruptura da ordem, o insólito sobreleva-se por encenar as:

práticas estéticas que genericamente integramos nas artes visuais [,que] constituem campos fecundos para a manifestação de um insólito que pode ser associado a específicos movimentos estéticos, a certos géneros e subgéneros narrativos. (REIS, 2014, p.38)

No cinema, no teatro, na televisão, as representações apropriadas para o inesperado constituem narrativas muito fortuitas para uma reflexão acerca da recepção e da remodelação dos sistemas e dos campos literários. Nessa ordem, as narrativas mediáticas garantiriam maior visibilidade e fascinação pelo insólito, mas, é, exclusivamente no conto, que as manifestações serão exploradas neste trabalho, ainda que se saiba que há vertentes dos novos discursos fantásticos muito bem realizadas em outros *media*.

Não se quer dizer com isso que não existam elementos fantásticos em outras formas de arte ou em narrativas mais extensas, porém essas formas de manifestação do fantástico não serão aqui abordadas. Interessa para a presente pesquisa os modelos de construção dos mundos possíveis do insólito ficcional, percebendo de que modo a figuração das personagens realiza-se no conto e como os novos discursos fantásticos as constituem.

Por isso, não se pode deixar de destacar que os géneros e os modos narrativos, que se valem do insólito, instituem certos modelos de construção dos mundos possíveis, próprios dessas vertentes ficcionais. As designações do termo, reunidas aos modos de produção textual, revelam conjuntos de estratégias narrativas. Logo, “o insólito que advém e subsuma-se ao quotidiano revela muito

das relações humanas, principalmente em narrativas que brincam com os limites entre ficção e não-ficção” (SILVA, 2013a, s.n.).

Adotando-se uma perspectiva teórico-metodológica adequada às tendências da crítica mais contemporânea, torna-se quase impossível isolar os conceitos de fantástico, particularmente quando se pensa em suas novas configurações discursivas – novos discursos fantásticos (PRADA OROPEZA, 2006) –, e de insólito ficcional. Entende-se, conforme propõe Prada Oropeza, que o elemento central e característico da configuração semionarrativa dos discursos fantásticos contemporâneos seja a presença do insólito em sua estruturação (2006, p.56).

Isso significa dizer que, tendo em vista as singularidades das construções de cada um dos escritores elencados para compor o *corpus*, suas produções se conjugam no que tange à manifestação do insólito. Seus mundos são constituídos por margens muito bem definidas: a partir de um discurso ordenador que, na sequência, deflagra a insustentabilidade de dada situação. Os novos discursos fantásticos, constituídos por uma arquitetura permeada por dispositivos insólitos, não seriam compostos apenas por uma ocorrência insólita, mas por um movimento narrativo que produz a dúvida, o desfoque e, em certo sentido, a perda de referências construídas pelo próprio discurso narrativo.

Dessa maneira, em mundos possíveis do insólito ficcional, constituídos em uma linha de significação real-naturalista, ancorada no mundo possível de referência, não é apenas o espaço, o tempo, a personagem e as ações que prática, unitariamente, que instauram o insólito. Ao contrário, em alguns casos, o discurso instituído, que gera uma sensação confortável, é o mesmo que se auto-corrói. Em outros, os elementos narrativos pouco a pouco se conjugam para a instauração até mesmo do caos. Há, ainda, os casos, em que tanto os discursos quanto os elementos narrativos se denunciam frente à manifestação do insólito.

Como observa García, “a ‘fenomenologia insólita’ [– termo extraído das reflexões de Filipe Furtado –] [...] pode se manifestar em qualquer uma das categorias da narrativa – ação, personagem, tempo ou espaço –, isolada ou conjuntamente, dando-lhe(s) a propriedade insólita” (GARCÍA, 2012, p.17). García ainda destaca que:

[a] prospecção crítica [de Carlos Reis] esbarra, contudo, exatamente no fato de o insólito poder ser estudado, como ele mesmo adverte, não só em função da personagem propriamente dita, mas também do processo de figuração que ela motiva, e a motivação pode advir tanto do *tipo* que a personagem representa, quanto do *sujeito* que ela efetivamente manifesta. (2014, p.58)

O estudo da personagem, nessa abordagem, nomeia, exatamente, um modo de configuração narrativa, e, por meio dela, a composição dessa figura ganha evidência pela irrupção do *in-sólito* (COVIZZI, 1978) em suas acepções mais abrangentes, conforme aponta Reis (2012; 2014). A irrupção do insólito acarretaria profundas modificações para a composição narrativa, consolidando o ilógico e a condução da história diante do inesperado. A categoria, nesses matizes ficcionais, estabeleceria um adensamento do insólito, com personagens que reagem diretamente ao aparecimento do inusitado, quer como sujeito paciente, quer como sujeito agente.

Os modelos de construção do insólito, em que a oposição entre valores aparentemente naturais e extranaturais – empíricos e metaempíricos; ônticos e ontológicos – é uma marca recorrente, tornam visível o conjunto de elementos narrativos que constituem o mundo não sólito, portanto, em crise (COVIZZI, 1978, p.26). A elaboração desses mundos ficcionais do insólito assinala o traço mais recorrente das narrativas, que seria, conforme Umberto Eco, convites feitos para se jogarem jogos (1994, p.93) que dão sentido aos acontecimentos.

A “fenomenologia insólita” (FURTADO, 1980, p.23), manifestada nas categorias narrativas como elemento central e característico da configuração semiótica, comporia o discurso fantástico (PRADA OROPEZA, 2006, p.56-57). Ela, com novas contribuições e particularidades, garantiria ao discurso literário outros conceitos e formas de narrar (PRADA OROPEZA, 2006, p.57). Nasce, dessas ressignificações do insólito, um novo discurso fantástico, que mantém, na base, a tensão semântica entre a codificação realista e sua ruptura, própria de toda narração fantástica (PRADA OROPEZA, 2006, p.57-58).

A irrupção do insólito está no cerne da narrativa fantástica (TODOROV, 2010; FURTADO, 1980; BESSIÈRE, 2001; PRADA OROPEZA, 2006; ROAS, 2001, 2011), ao promover conflitos entre o mundo dos seres de carne e osso, ordinário e comum – mundo base de referência –, e a manifestação de algo que rompa com a realidade estabelecida no constructo ficcional – mundos possíveis

da ficção –, extraordinário e incomum, instaurando oposições nos sistemas ordenadores. Há, na produção do discurso fantástico, a consolidação do conflito – representativo da desestabilização da ordem vigente –, deixando que o mundo em crise, imaginado, constitua uma relação de constante incongruência e conseqüente hesitação diante da configuração do mundo possível ficcional.

Na contemporaneidade, a hesitação, ambigüidade ou incerteza ganharam novos contornos, nem sempre perpetuando a dúvida, mas, inevitavelmente, promovendo narrativas marcadas por traços que convidam a que se jogue o jogo de estratégias causadoras de incoerências, ocasionando tensões, surpresas e, mesmo, medos. Os novos discursos fantásticos seriam configurados para aprisionar o leitor nos mundos do insólito, levando-o a que fique imerso em uma realidade que lhe é muito familiar, mas que, no momento seguinte, deixa-o abandonado frente ao inesperado, à manifestação do insólito.

O fantástico traz em si certa relação de construção do desconhecido, pois o sujeito – personagem ou pessoa – adentra mundos internos que, por vezes, teme enfrentar. Na construção desses discursos, em que o insólito se manifesta, o homem expressa seus medos, enfrentando-os, ao colocá-los subservientes aos seus desejos (ROAS, 2001, p.23-24). A repressão de algo proibido ou de uma racionalidade expressa pode ser confrontada, na produção da literatura fantástica, trazendo, para o campo da discussão e da crítica, um espaço de encaixe dos esquemas mentais e da transposição de planos em oposição.

As ideias reprimidas, bem como os desejos recônditos, ganham espaço em narrativas em que o insólito se manifesta, principalmente por permitir uma extrapolação dos sentidos e uma conseqüente vivência dos anseios reprimidos ou insatisfeitos e, por vezes, ali rebelados. Face aos cenários de hesitação, ambigüidade ou incerteza, o discurso fantástico teria:

de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante desse debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea da sua subversão. Por isso, todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza entre os dados objectivos e familiares que a experiência se habitou a apreender e a ocorrência, também apresentada como inegável, de fenómenos ou entidades completamente alheios à natureza conhecida. (FURTADO, 1980, p.36-37)

O fantástico seria configurado, por conseguinte, a partir da possibilidade simultânea, do conflito entre fenômenos reais e irrealis. Logo, pode ser definido por sua consecução nos domínios do sobrenatural, do estranho, conformado, exatamente, a partir do natural, trivial, não para inserir na narrativa alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto dos elementos díspares, que constituem o mundo ficcional (BESSIÈRE, 2001, p.85).

A literatura fantástica promoveria um abalo dos pressupostos que regem a compreensão humana do mundo real, manifestando uma crise da noção de realidade ao desestabilizar o mundo narrado. A configuração dessa agitação no texto ficcional encerraria em si uma natureza cheia de intencionalidade, ao fazer colidir duas noções opostas, mas que acabam por dialogar (CORRAL RODRÍGUEZ, 2006, p. 46). O mundo da ficção seria formulado a partir da irrupção do insólito com a desestabilização da aparente normalidade que antes existisse: os planos do lógico e do ilógico se congregariam para sacudir as noções mais basilares.

O conflito presente nos discursos fantásticos geraria uma crescente construção de dúvidas, que denunciariam as angústias humanas ao colocá-las no seio do conflito. Os desejos reprimidos apareceriam como manifestações do insólito na constituição de um mundo que não os pode absorver, tornando o confronto, entre o empírico e o metaempírico, uma assertiva no campo da literatura do insólito. O fantástico seria, nesse sentido, o caminho para revelar o estranho, contemplando a realidade a partir de um ângulo insólito. Assim, o fantástico substituiria o familiar pelo estranho, tendo sempre em vista a realidade da qual se fala, porque necessita estar conectado ao mundo de referência para com ele romper (ROAS, 2011, p.14-15).

O mundo construído nas narrativas dos discursos fantásticos seria derivado, como adverte Roas, da realidade que habita o leitor, caracterizando-se por propor um conflito entre o real e o impossível (2011, p.30-31). A transgressão proposta pelo fantástico, e gerada a partir da manifestação do insólito, na ficção, desestruturaria o inicialmente posto para concatenar as brechas e ondulações derivadas das rupturas narrativas. As articulações discursivas cooperariam, conseqüentemente, para a constituição de um mundo que poria em convivência marcos díspares, mas que se complementariam, no que se denominou mundos

possíveis do insólito ficcional, construídos em consonância com os novos discursos fantásticos.

A estratégia de produção desses mundos narrativos constituir-se-ia pela conjugação de mundos e submundos no âmbito do conto, forma narrativa eleita para a presente pesquisa. Nessas construções em que o insólito emerge, dois polos são postos em conflito, e os mundos se configurariam exatamente pela oposição de ideias. O insólito, em oposição ao sólito, ganha destaque, e as narrativas, marcas que as constituem como tal.

1.1.2 Estrutura Composicional do Conto

O conto, esta narrativa curta tão cara às composições do fantástico, seria, como já destacaram escritores e críticos, no decorrer do tempo, uma focalização em um fato da vida, isto é, a inspiração autoral centrada em um recorte específico do cotidiano e, por isso mesmo, uma narração sintética, mas intensa, de uma vida. Sua breve extensão – “perfeita coerência entre duração e intensidade” (CORTÁZAR, 2006, p.125) –, condensação e narratividade estariam na base das explicações acerca de sua estrutura, lembradas não como parte de uma definição, mas como singularidades restritivas em oposição à forma romanesca. Nas palavras de Cortázar, “o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é **incisivo**, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (2006, p.152, negrito nosso).

Piglia observa que “há um resquício da tradição oral nesse jogo com um interlocutor implícito [...]. Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta” (2004, p.101). Nessas narrativas, o contista assume a postura de um conversador, elegendo um tema cotidiano, e a partir de suas escolhas e esforço intelectual é capaz de alcançar uma trama bem realizada e intensa (ANDERSON IMBERT, 2015, p.23).

Os efeitos de um bom conto, como diz Cortázar, são sentidos desde as primeiras frases do conto. Para Poe, um bom contista, quando é sábio, não doutrina sua ideia inicial para acomodar os incidentes, tendo concebido e gerado

um efeito de modo único e singular, cria incidentes encadeados, combinando os acontecimentos para que o efeito inicial anteriormente conseguido perdure (2004, s.n.).

Nesse sentido, pode-se compreender o conto como um conjunto de normas organizadas, dentro do sistema da língua (ANDERSON IMBERT, 2015, p.19), realizado de forma diversa por cada contista. Na opinião de Eça de Queirós, ficcionista português de reconhecida expressividade na literatura universal,

no conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida. (2009, p.198)

O conto seria construído, desse modo, a partir de um breve recorte do olhar, marcado, prioritariamente, como se tem percebido, por uma verticalização. A sutileza do conto estaria, assim, encharcada de significação e plena de sentimentos despertados pela palavra, apesar da brevidade das descrições. Ao invés de deter-se em múltiplos ângulos, o subgênero ancora-se na correspondência quotidiana e singular de um relato, de uma personagem, de uma vida, iluminando-o de modo panorâmico e profundo.

Massaud Moisés aponta que,

entrevisto em sua longa história, o conto é, provavelmente, a mais flexível das formas literárias. Entretanto, em que pese as contínuas metamorfoses, não raro espelhando mudanças de ordem cultural, ele se manteve estruturalmente uno, essencialmente idêntico, seja como “forma simples”, seja como “forma artística”. (2006, p.36)

Assim, “entendido como uma forma simples[,] apresenta uma linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (JOLLES, 1976, p.195), e, ao ser construído, conforme observou Cortázar, como um tecido vivo,

em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, [...]; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. 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. (2006, p.150-151)

Nos caminhos da ficção, a produção do conto, na viragem do Século XX em direção ao XXI, viria crescendo em expressividade, com especial destaque para os estudos da literatura em que o insólito se manifesta, como, por exemplo, as literaturas gótica, fantástica, sobrenatural, surrealista, real-mágica, real-maravilhosa, real-animista, de ficção científica, de terror, de horror, de medo, de mistério etc.

A relação dos três autores, aqui estudados, com a forma narrativa conto, é de particular relevância. Murilo Rubião, em toda a sua carreira, dedicou-se, apenas, à escrita de contos, tendo publicado, ainda em vida, trinta e três (NUNES, 2016, p.22), e mais um postumamente, “As Unhas” – publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, por Vera Lúcia Andrade, em nov.1994, n. 1, p.4-5 (BATALHA; GARCÍA, 2013, p.124-130) –, além de ter deixado uma infinidade de rascunhos nunca dados por “prontos para publicação”. Mário de Carvalho, a despeito de não se dedicar exclusivamente ao conto, é nessa forma simples que desponta como um escritor de respeitada expressividade e reconhecimento na literatura portuguesa, haja vista a quantidade de contos escritos e seguidamente republicados em seu histórico de produção. Mia Couto, semelhantemente a Mário de Carvalho, em seu percurso autoral, constrói-se a partir de uma renovação da linguagem, trazida, prioritariamente, pelo “contar”, ideia imbuída do discurso oral, base, portanto, da gênese do conto, elemento que leva, exemplarmente, para o seio de seus romances, em geral, subdivididos em micronarrativas muito próximas da condensação do conto (LEITE, 2013, p.176).

A incursão dos três escritores pela forma conto permite um olhar acerca do modo que cada um deles escolhe para narrar nuclearmente uma história. Com isso, pode-se perceber que, em seus percursos, unem uma busca pela condensação e pela profundidade, transfigurando os recursos narrativos para construção de mundos capazes de durar, apenas, o tempo de um olhar, mas, contudo, determinar existências.

O subgênero conto, na condição de narrativa breve, obrigada a investir “intensamente no detalhe[,] o que faz com que os processos de construção [...] adquiram profundo significado estrutural e semiótico” (NOA, 2008, p.17). Assim,

sem dispersão, focalizando a concentração no detalhe, o contista consegue iluminar com maior nitidez o que pretende mostrar e, em certo sentido, produzir um ritmo próprio para suas histórias. Conforme Cortázar, “o ritmo das narrativas é tão adequado ao ritmo dos acontecimentos, que a sua economia não é uma questão de obrigatória brevidade” (2006, p.125).

O conto, em suas origens, identifica-se com a contação oral (ANDERSON IMBERT, 2015, p.23) – relato de casos –, produto do ato de falar, da narratividade, perspectiva de uma transmissão de histórias – experiências, vivências, acontecimentos –, desde há muito tempo. Como destaca Piglia, “na silhueta instável de um ouvinte, perdido e deslocado na fixidez da escrita, encerra-se o mistério da forma” (2004, p.101). Nos processos narrativos, o conto, de certo modo, traz em si aquele que escuta – e, também, o que lê –, tão importante quanto o contar seria, também, o ouvir – e, por conseguinte, o ler –, assim, o conto, em suas origens históricas, resultou de uma diversão dentro de conversas (ANDERSON IMBERT, 2015, p.23).

A constituição oral do conto encontra-se, por exemplo, na base do conto moçambicano, que, traz em si uma agregação da cosmovisão africana e de estéticas importadas (PETROV, 2014, p.34-35), reunidas no relato. Para Ana Mafalda Leite, a literatura moçambicana, diferentemente de demais literaturas africanas, tem como forma predominante o conto (2013, p.149).

Na contística de Mia Couto, poderiam ser identificadas tentativas de extrapolar o horizonte formal da escrita, buscando relações para além da narrativização, atingida pela oratura, ao caracterizar certa autonomia e especificidade, que marcam essas literaturas (LEITE, 2013, p.147), traço ainda muito presente na cultura moçambicana. Os textos desse escritor seriam constituídos a partir de olhares focalizados em recortes do quotidiano, centrando-se, em geral, na condição de vida de suas personagens, e chegando, mesmo, a debruçar-se sobre um núcleo familiar ou, ainda, sobre toda uma comunidade. A estruturação de suas narrativas deixa entrever vários recortes de vidas segmentadas por conflitos e por tentativas vigorosas de superação, que Maria Fernanda Afonso reconhece como “um olhar mágico lançado no interior de um fragmento de realidade, encarado sem ser de forma patética, um olhar de admiração pousado sobre o real” (2004, p.366).

No caso de Mário de Carvalho, seus contos condensam imagens e momentos em breves instantes narrativos, convidando, para o centro da narração, personagens que, passo a passo, indicam os caminhos a serem seguidos. Na sequência, desestruturam as relações estabelecidas, conduzindo a mundos que se instauram pelo caos, efemeridade, vazios propositais de construção. Em *Casos do Beco das Sardinheiras* (CARVALHO, 1991), seus onze contos, emoldurados por Prólogo e Epílogo, constituem-se como unidade de narração que singulariza episódios do Beco, e se estruturam, organicamente, em forma de romance, semelhantes a uma sequência de capítulos, unificados e caracterizados pela diversidade de núcleos dialógicos que podem ser o eixo central de um romance, dividido em experiências monocrônicas de subgrupos de personagens. A trivialidade do estranhamento desses “casos”, escritos sobre um cotidiano vulgar (SIMÕES, 2006, p.89), serve, ainda, para “a subversão do mundo oficial que assim fica ridicularizado” (SIMÕES, 2006a, p.23).

Por último, não menos importante, tem-se a referência que merece destaque singular, visto que toda sua produção restringe-se à escritura e à reescritura de contos. Murilo Rubião, em seu perfeccionismo estrutural e temático, imprimiu, em seus textos, construções críticas e elaboradas, provocativas e desafiadoras, tanto no campo da linguagem, quanto no da história. O escritor publicou apenas contos, conquistando seus leitores pelo ritmo e intensidade do narrado. Como afirma Sandra Regina Chaves Nunes:

seus “casos”, como denomina seus contos, são construídos em poucos segundos e levam meses “para serem transformados em obras literárias”. Como apontou Jorge Schwartz, em sua *A Poética do Uroboro*, para compreender a obra de Murilo Rubião, torna-se elemento-chave o conhecimento do processo de produção autoral, já que há uma coincidência entre a forma de pensar e o seu escrever e reescrever. (2016, p.22)

Nas obras de Rubião, a brevidade é a grande estruturadora de seus dispositivos, desencadeando o inesperado, posto que configura profundos vazios a serem preenchidos nos diferentes atos de leitura. O mundo elaborado pelo escritor permite a visualização da dessacralização do homem, destinado a viver em um círculo fechado e vicioso, do qual, em seu micronúcleo, não há saída. Assim, o leitor percebe que o absurdo presente em suas narrativas persistirá indefinidamente (COELHO, 1987, p.3). Com isso, reafirma um recorte muito

fortuito e crítico da existência, levando a ressimbolizações dos determinismos presentes outrora.

Na narrativa desses escritores, os limites do mundo real, cotidiano, seriam extrapolados por relações singulares, que permitem confrontar o modo de contar de cada um, individualmente, e dos três, comparativamente. Dessa maneira, percebem-se conjuntos de marcas próprias da forma conto, que se coadunam para compor modelos específicos de cada autor, que, por sua vez, se configuram em modos de construção marcados por teor crítico acerca de seu mundo e tempo. A brevidade favorece o surgimento de espaços em branco, nos quais é possível vislumbrar a presença do insólito, garantindo, principalmente, através das personagens, o aumento de dúvidas e ambiguidades. Assim, geram-se profundas reflexões acerca dos mundos possíveis ficcionais ali representados.

A opção pela forma conto deveu-se a um conjunto de estratégias de composição de personagens que, na obra dos três autores, demonstrou-se pertinente para estabelecer parâmetros de identificação acerca da figuração das personagens no âmbito de narrativas curtas em que o insólito se manifesta com um caráter crítico e, por vezes, profundamente irônico (no sentido de pôr em oposição velada algo ou alguém). Nas palavras de Anderson Imbert, “el personaje de un cuento, en cambio, no nos da tiempo para que olvidemos que está entramado en una acción pretérita de la que nos vamos enterando incidente tras incidente” (2015, p.35).

Além disso, e de modo mais específico, não se pode deixar de destacar que a forma conto, por sua breve extensão, construção condensada e modo de conexão das ações, é o campo mais fortuito para a execução do discurso fantástico, principalmente ao colocar em questão o discurso que ali está empregado. Nesse gênero, os efeitos derivados da manifestação insólita perduram, como explica Poe (2004, s.n.) acerca do conto, incidente após incidente, permitindo uma manutenção da sensação de inquietude.

Cortázar, escrevendo acerca de processos narrativos presente em sua obra, lembrou:

tem-se dito que em minhas narrativas o fantástico desgarra-se do “real” ou insere-se nele, e que esse brusco e quase sempre inesperado desajuste entre um satisfatório horizonte razoável e a irrupção do insólito é o que lhe dá eficácia como matéria literária. Mas então que importa

que nesses contos se narre sem solução de continuidade uma ação capaz de seduzir o leitor, se o que subliminarmente o seduz não é a unidade do processo narrativo mas a disrupção em plena aparência unívoca? (2006, p.170)

A reflexão do ficcionista argentino sobre seu próprio fazer literário, e como o insólito constitui-se eixo de sua produção, permite uma análise em relação às origens da própria narração que tenha por matriz a irrupção insólita, que, segundo Jolles, distinguiria o conto da novela (1976).

A distinção, acerca das narrativas de matriz realista em tensão com narrativas imaginativas, conforme descreve Jolles (1976), estaria na base da estrutura dos contos de fadas, de raiz puramente fantasiosa. Contudo, essa separação não interessa propriamente para estes estudos, tendo em vista todo um histórico de construção do fantástico. Podem-se destacar, então, o caráter crítico e a profunda reflexão que se verifica sobre a realidade quotidiana, presente nos discursos fantásticos – sejam os novos ou, até mesmo, os clássicos e tradicionais.

Os argumentos que justificam a opção, para este estudo, pela forma conto e sua proeminência na produção de literaturas do insólito ofereceriam dados de especial relevo devido, principalmente, à estrutura do conto. Historicamente, o gênero parece contribuir para a consecução do fantástico, pois, como observa Todorov, o fantástico dura o tempo de uma vacilação (2010, p.24) e “o conto fantástico é [...] a narrativa de uma percepção” (2003, p.212), que se produz não em um mundo maravilhoso, mas em um mundo quotidiano, habitual (2003, p.212).

A poética do conto se constrói em uma cadência histórica de variações, cujos primórdios seriam encontrados em tempos longínquos. Na opinião de Coelho, “o conto foge a qualquer definição absoluta ou tentativa de classificação inquestionável” (2010, s.n.). Trata-se de uma forma breve, que vem encontrando grande relevo na constituição dos novos mundos da pressa e da fragmentação, que, frente à narrativa romanesca, teria menos chance de se descaracterizar (GOULART, 2013).

Segundo Rosa Maria Goulart, o conto permaneceu como relato de um curto momento da vida, expressão breve e, por vezes, de fácil definição, enfrentando a tradição romanesca, que o caracterizava apenas por brevidade e

caráter circunstancial. Entretanto, na contemporaneidade, o conto ganhou novos matizes e alusões, “ainda que partilhando traços comuns, geralmente destacados por todas as teorias da narrativa breve” (GOULART, 2003, p.13).

A fugacidade de constituição e grandeza de conteúdo remete aos argumentos de Goulart (2003) acerca da contemporaneidade do conto, capaz de apreender a fragmentação sem se descaracterizar. Nesse sentido, o conto seria construído por uma variedade de relações estabelecidas, há muito conhecidas, e acaba sendo um monumento à alusão, ao gerar no leitor novas identificações a partir de suas condições coparticipativas, ou seja, de preenchimento com base em sua percepção de mundo.

As ideias de fluidez e mobilidade, mencionadas por Jolles, vão ao encontro das proposições de Cortázar sobre sua própria ficção, mas não se pode, contudo, deixar de mencionar que as opiniões de Jolles ressaltam a menor vinculação do conto ao real, e Cortázar defende que ele seja comprometido, em maior ou menor grau, com a realidade histórica, pois, em sua opinião, o conto se impõe ao artista (2006, p.154). Para o ficcionista, “o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário” (2006, p.152). O conto, nesse sentido, poderia abordar qualquer temática, sendo breve e incisivo, ao permitir que o leitor perca suas resistências e, por momentos, habite seus mundos e leve consigo a vida de suas personagens.

Sendo assim, o conto permitiria uma narratividade articulada à vacilação própria do fantástico, pois, no mundo da ficção fantástica, o insólito se manifesta e o discurso usado para informar seria subvertido a ponto de fixar a dúvida – hesitação, ambiguidade, incerteza. Isso ocorre no conto devido à extrema expressividade do discurso que ainda se caracteriza pela brevidade, marcas inquestionáveis para a consolidação dos discursos fantásticos.

Nas palavras de Coelho,

desde as origens, o conto é definido, formalmente, pela brevidade: uma narrativa curta e linear, envolvendo poucas personagens; concentrada em uma única ação, de curta duração temporal e situada num só espaço. Dessa necessidade de brevidade, deriva a grande arte do conto que, mais que qualquer outro gênero em prosa, exige que o escritor seja um verdadeiro alquimista na manipulação da palavra. (2010, s.n.)

A alquimia a que se refere – marca constante na produção contística –, dentro do processo de construção textual, também é aludida pelo escritor Carlos Drummond de Andrade, quando este indagou:

na hora ingrata de escrever, como optar entre as variedades de insólito? E que dizer, que não seja invalidado pelo acontecimento de logo mais, ou de agora mesmo? Que sentir ou ruminar, se não nos concedem tempo para isso entre dois acontecimentos que desabam como meteoritos sobre a mesa? (1999, s.n.)

A percepção descrita pelo autor leva a que se reflita acerca da constituição dos contos em que o insólito se manifesta, tornando viável uma intersecção entre a descrição produtiva dos escritores brasileiro e argentino. Este último assim define seu processo de produção:

quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (CORTÁZAR, 2006, p.148)

O depoimento de Cortázar aponta para uma opção pela ruptura, que marca uma realização do fazer literário, tomando a produção não apenas como reprodução, mas como materialização de um caminho subversivo e capaz de fomentar outros novos tipos de discursos. O conto, devido à sua brevidade e condensação, centrado na intensidade do narrado, bem como por sua constituição “anti-descaracterizadora”, é o gênero (ou subgênero narrativo), por excelência, do fantástico (TODOROV, 2010; FURTADO, 1980; BESSIÈRE, 2001). Como observa Walker, o conto envolve toda a atenção do leitor, mas, por causa de sua brevidade, não necessita que o leitor suspenda sua descrença por muito tempo (1982, p.23). O pacto literário de suspensão da descrença, nessa perspectiva, ganharia com a unidade e totalidade. O conto, em alguns casos de leitura mais rápida ou de ritmo mais acelerado, conseguiria, por conseguinte, um efeito mais significativo, permitindo ao leitor sentir, por identificação psicológica – é vida ilusória, mas as leis psicológicas de interesse são reais (ANDERSON IMBERT, 2015, p.26) –, as sensações por que passam as personagens.

Como sugere Coelho,

os quatro elementos básicos que entram em sua composição [do conto] (personagens, factos, ambiente e tempo), são iguais ao romance, [...] apresentam-se condensados, conduzidos sem desvios para o desfecho final. O conto exige, acima de tudo, a arte da alusão, da sugestão... daí o ter-se transformado na forma predileta das narrativas fantásticas e de suspense. (2010, s.n.)

Assim, o conto, por sua alusão e sugestão explícitas, vem se consolidando como uma forma narrativa em franco desenvolvimento, principalmente nas construções em que o insólito se manifesta.

Como salienta Ítalo Moriconi, na contemporaneidade, a narrativa curta domina o século, ganhando em qualidade e quantidade (2000). Assim, a emoção do sobrenatural, após ser expulsa da vida, só encontraria refugio na literatura, na apreensão de uma vida comum e ressignificada a partir de matizes insólitos (ROAS, 2011, p.17). Seria, então, no espaço literário que a manifestação do insólito, como um elemento central e característico da configuração semiótica, caracterizaria o discurso fantástico (PRADA OROPEZA, 2006, p.56).

Para Prada Oropeza, na atualidade, funda-se um “‘otro tipo’ de literatura fantástica” (2006, p.56), em que o insólito irrompe em meio ao familiar, à aparente naturalidade do cotidiano. Como observa, o leitor é apresentado, nessas narrativas, a tempo, espaço, atuação e funcionalidades que contribuem para que se estabeleça a ambiguidade. O espaço é estranho, situado em um tempo distante do cotidiano, com seres representados para além do humano, tanto em suas formas, quanto em suas atuações. As rupturas propostas pelos novos discursos fantásticos não estabeleceriam modelos de construção, mas contribuiriam para que se percebessem as formas estruturais da manifestação do insólito na construção do fantástico (PRADA OROPEZA, 2006, p.57).

Louis Vax considera que a narração é o gênero literário mais adequado para a constituição do fantástico, principalmente nas formas conto, teatro e cinema (1965, p.9). Destaca-se, portanto, a importância da narrativa em sua formulação textual breve, o conto, como essencial para a literatura contemporânea de matiz insólito, a qual tem por raízes o fantástico genológico, fixado no século XIX, de que tratou Todorov (2010).

Prada Oropeza assevera que, no conto fantástico, existe uma tensão semântica entre a codificação realista e as manifestações do insólito na aparente

normalidade quotidiana. Assim, na narração fantástica haveria uma ruptura da lógica aristotélica realista, fissurando a codificação realista por meio da quebra da coerência. Há, por conseguinte, uma perda da ordem familiar e comum denunciada e mantida em desarmonia, exatamente para a continuação da dúvida (2006, p.57-58).

Os protocolos de configuração dos contos em que o insólito ocorre seriam representativos de rupturas e estranhamentos atrelados à constituição dos mundos possíveis ficcionais do insólito, em que os novos discursos do fantástico se manifestam, principalmente pela exaltação da categoria personagem, em sua construção ligada aos questionamentos, incertezas e, até mesmo, exageros, que nutrem esses modelos narrativos.

Desde as origens da literatura fantástica, o conto vem se consolidando, e na atualidade, observa-se sua (re)ascensão, juntamente com o fantástico, em suas colorações mais significativas. Vampiros, lobisomens, fadas, desejos recônditos são ressimbolizados, possibilitando releituras dos mundos fantásticos.

O conto seria, segundo Mário Zeidler Filho, em “Velhas Teses sobre o conto”, seria um:

texto final [, que] não se esgotará jamais. Será sempre capaz de gerar leituras diferentes, até o infinito. [...] a aspiração máxima de um escritor [...] [deve ser] fabricar máquinas geradoras de interpretações. Construir mecanismos tão meticulosamente perfeitos quanto um relógio suíço clássico e que provoquem milhões de leituras novas. Uma para cada leitor. Algo novo sempre, a cada vez que se leia. Este é o conto ideal. (2009, s.n.)

A ideia de continuidade a realizar-se subjetivamente, e a cada nova leitura, está na base da composição narrativa pretendida desde os primórdios da produção de contos. Com isso, parece perceptível como os mundos possíveis textuais se formulam para dar visibilidade, de certo modo e a seu modo, às projeções do humano na arte, essencialmente, na arte do contar, das histórias orais, base consensual e histórica da narrativa de curta extensão, o conto.

Nessa configuração de mundos possíveis, produtora de contos de matiz diverso, *“una estructura de conjunto referencial tendrá tantos submundos como individuos forman parte de ella”* (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p.70, grifos do autor). Ela geraria a conformação de um mundo possível, em que a personagem e suas ações, realizadas ou sofridas, promoveriam, no âmbito da

composição de narrativas do insólito, uma amplificação do efeito do inesperado, do surpreendente, quer em um tempo e espaço longínquos ou não.

1.1.3 Mundos Possíveis Ficcionalis e Mundos Base de Referência

A trajetória pelas reflexões sobre os mundos possíveis, que aqui se empreende, limitar-se-á, exclusivamente, aos processos de ficcionalização desses mundos. Para esta pesquisa, interessa, apenas, os percursos pelas estruturas dessas construções, semanticamente elaboradas, como modo de perceber a constituição dos novos discursos fantásticos, atentando para a figuração, ou seja, para os processos envolvidos na composição das personagens. A configuração articulatória dos mundos e submundos formadores será tomada como referência ao sistema de mundos dos textos narrativos, constituídos pelos (sub)mundos de suas personagens, e por cada um de seus submundos, que compõem aqueles (sub)mundos de personagens, formando relações entre e intermundos com o texto globalmente considerado (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p.123).

A construção de universos de significação multimatizados, capazes de transportar os leitores a outros muitos e variados sentidos, está na base da criação literária. Assim, pode-se perceber, a partir do olhar sobre a literatura, buscas pela configuração de mundos possíveis ficcionais, que se constituem como possibilidades cunhadas por ancoragens no mundo pretensamente real, mundos dos seres de carne e osso.

Antonio Candido (2002), que se assume influenciado pela “poética do devaneio” de Gaston Bachelard (1996), tratando da absorção do mundo real pelo mundo imaginário – o devaneio – como caminho da verdadeira imaginação, estabelece inter-relações entre a ação criadora e os estímulos da realidade que permitiriam a formação de uma imaginação *para além*, e não de uma imaginação reprodutora *ao lado* (CANDIDO, 2002, p.81-82). Disso, depreende-se que a criação literária se apoiaria na realidade referencial, de onde advêm os mundos possíveis – mundo narrativo construído pelo texto (REIS, 2001, p.372).

Os mundos possíveis ficcionais, que podem ser entendidos como mundos narrativos (ECO, 2011, p.109) e geridos por uma pluralidade de procedimentos (CAUQUELIN, 2011,75-76), são formulações enraizadas no mundo real, de referência, que abrigam em si uma existência própria como possível, sem existência real, principalmente porque todas as personagens possuem a mesma natureza ontológica (DOLEZEL, 1998, p.39).

Nessa configuração de mundos possíveis narrativos devem-se assinalar os modelos de construção dos “seres de papel” (BARTHES, 1971, p.48), engendrados no quadro da estruturação narrativa, com vista a perceber como a categoria personagem apresenta relevo na composição dos mundos textuais. A personagem romanesca poderia, nesse sentido, ser concebida como um signo estrutural, e, do mesmo modo, as personagens encontradas na composição de contos seriam arquitetadas como um “signo construído” (Hamon *apud* VIEIRA, 2008, p.18), com estatuto semiológico. Os mundos possíveis, de acordo com Eco, são construtos culturais sobrepostos, limitados, provisórios e *ad hoc* (2011, p.112), mundos narrativos que têm a capacidade de encenar a ficcionalidade (REIS, 2001, p.372). Os mundos possíveis ficcionais seriam *artefatos* derivados de atividades estéticas, construídos por sistemas semióticos (DOLEZEL, 1999, p.32-33).

Ana Margarida Fonseca, alicerçada em Eco e Thomas Pavel, diz que o:

“mundo possível” pode ser definido como “um estado de coisas formado por um conjunto de proposições” (Eco, 1979: 137) ou, de uma outra forma, “une collection abstraite d’états de choses, á distinguer des propositions que décrivent ces états” [– uma coleção abstrata de estado de coisas, a distinguir das proposições que descrevem esses estados (tradução nossa) –] (Pavel, 1988: 68). Este estado de coisas, que inclui também acções e, portanto, um “curso de acontecimentos”, porque “não é real, mas precisamente possível, deve depender das atitudes posicionais de alguém que o afirma, o crê, o sonha, o deseja, o prevê, etc.” (Eco, 1979: 38). (2002, p.38)

Logo, os mundos ficcionais seriam manifestações verbais dos próprios mundos possíveis em sentido *lato*, tendendo a manter um relativo afastamento entre proposta de consecução e produção efetiva de um mundo (FONSECA, 2002, p.38).

Os mundos possíveis ficcionais formular-se-iam, desse modo, não por uma descoberta em algum espaço remoto e transcendental, ao contrário, sua construção seria fruto de atividades criativas de mentes e mãos humanas

(DOLEZEL, 1998, p.32). Tais mundos narrativos seriam formulados por sistemas semióticos, tais como, linguagem, forma, ação etc. (DOLEZEL, 1998, p.33). Nesses “objetos semióticos” (DOLEZEL, 1998, p.33), as estruturas molduram-se para que os mundos ficcionais, artefatos estéticos (DOLEZEL, 1998, p.34), comportem-se como mundos possíveis.

A premissa apresentada por Dolezel, e presente em Fonseca, acerca da construção dos mundos ficcionais da literatura e dos mundos possíveis, merece destaque, neste contexto, para que se percebam os modelos estabelecidos pela atividade humana sobre os sistemas semióticos que moldam esses artefatos estéticos. Há, portanto, a existência de um mundo possível representado verbalmente, a partir de um sistema semiótico, na produção dos mundos ficcionais da literatura. Daí que, a armação de mundos parece corresponder a uma arquitetura textual, suportada, nesse caso, por sistemas semionarrativos literários.

A configuração de todo e qualquer mundo possível ficcional teria, de certo modo, pré-existência estabelecida a partir de mundos possíveis. Essa perspectiva pode parecer um tanto complexa, todavia, a configuração de mundos esteticamente elaborados resulta de escolhas de estratégias narrativas e, também, da reunião de mundos na estruturação de um possível mundo de dada ficção. Os submundos das personagens estariam, assim, reunidos na construção de submundos e mundos, cíclica e sequencialmente, em composição articulatória, espécie de macrossistema textual (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1991; 1998).

O conjunto de mundos mencionados se constrói a partir da configuração de um mundo textual, em que existe um mundo central e articulatório, constituído por outros mundos das diferentes personagens. Esses mundos de cada personagem estariam subdivididos em submundos enraizados no plano desse mundo articulatório (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1991, p.51). As linhas semânticas são determinantes para configurar as personagens, em seus mundos e no campo de seus diversos submundos (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p.128).

Pavel, tratando da configuração dos mundos possíveis, reflete acerca das teorias modais – cuja orientação é de base semântica – e pondera sobre a importância de se considerarem os mundos em seus agrupamentos, e, ainda, em suas construções isoladas. Para ele, os mundos deveriam ser pensados a partir

de suas configurações solitárias, configurações em conjunto e, mesmo, em correlação com o mundo real, chamado de base. Essa base pode, ou não, ser rodeada por mais de um universo articulatório (PAVEL, 1986, p.51).

Os mundos possíveis ficcionais se constituiriam a partir de uma referência de base, gestados por meio de uma plena ancoragem no mundo real, mundo dos seres de carne e osso, semanticamente equacionados pelo imaginário do artista. As teorias que tratam dos mundos possíveis corroboram a plena existência de mundos de significação ao redor dos mundos de existência formal, entretanto, os mundos possíveis ficcionais seriam mundos de representatividade, de estruturação fictícia e imaginária. Para Albaladejo Mayordomo, as concepções de Platão e Aristóteles sobre a mimeses demarcariam abordagens distintas: enquanto para o primeiro constitui-se apenas como cópia da realidade; para o segundo, a obra artística reproduziria sentidos e estruturas da realidade, contendo, portanto, parte significativa de criação na matriz dessa representação da realidade (1991, p.33). Segundo comenta, a criação configurar-se-ia como aspecto fundamental da produção literária, conjugando no produto, como designado pelo autor da *Poética*, o *labor* para a produção ficcional e a ancoragem na apreensão de traços inegáveis da realidade de referência.

Os mundos ficcionais, seguindo essa lógica, seriam esteticamente elaborados a partir de uma estrutura da realidade, contendo, no entanto, uma parcela de criação de realidade, produto da imaginação autoral. Afinal, “el universo del discurso no se limita al mundo real sino que se extiende sobre incontables mundos posibles, mundos que no están en la realidad” (DOLEZEL, 1998, p.30). Esses mundos ficcionais e seu conjunto de traços esteticamente elaborados resultam de uma apreensão própria e apropriada de mundos possíveis que, conjugados, são fruto de ancoragens na realidade exterior referencial e derivam do que se pode chamar estética da criação.

Cauquelin, ao tratar dos mundos possíveis, afirma “que é ‘logicamente necessário’ [...] que um objeto projetado num mundo diferente seja ‘possível’ nesse outro mundo” (2011, p.146), considerando, a partir de reflexões sobre a *Poética* de Aristóteles, que os mundos possíveis, esteticamente representados na ficção, compõem-se de um provável processo de criação que, por sua vez, teria como marca concretizar o chamado impossível (2011, p.146). Tal concretização

seria, por conseguinte, efetivada por meio da criação, que está para além da apreensão da realidade, podendo, talvez, extrapolar os limites da própria construção ficcional.

As considerações em torno dos mundos possíveis e sua concretização estética, através de sistemas semânticos, em universos ficcionais corroborariam uma série de ideias sobre a produção narrativa, permitindo que se revejam estruturas composicionais desses construtos, que seriam os mundos possíveis da ficção. Vê-se, assim, que:

o leitor, ao entrar num mundo narrativo, necessita de activar a sua 'enciclopédia', o que, naturalmente, desencadeia o estabelecimento de ligações referenciais entre o mundo instituído pelo texto literário e aquele que é, para si, o mundo real. (FONSECA, 2002, p.40)

A compreensão dos mundos ficcionais interessa para que se entendam as estruturas modais, em que se formulam os mundos e submundos de composição das narrativas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto.

A conexão entre o mundo real e o mundo da ficção necessita ser artisticamente estabelecida, fornecendo parâmetros de leitura e construção de sentidos. Para Marie-Laure Ryan, o mundo possível é ligado ao mundo atual – mundo real de referência, mundo dos seres de carne e osso, na acepção da autora –, através de relações de acessibilidade, em que os limites desse possível são estabelecidos por uma interpretação particular dessa acessibilidade, que estaria, portanto, vinculada à logicidade de constituição, respeitando o limite da não-contradição (2012, s.n.). Os mundos possíveis da ficção seriam construídos pela acessibilidade, pela capacidade de poder ser, e sua existência constituir-se-ia a partir da possibilidade e do processo da não contradição, tensionando não os parâmetros estabelecidos, mas a pertinência dada a um mundo em suas configurações.

O acesso ao mundo atual e suas peculiaridades, nesse sentido, garantiriam, ao mundo em construção, a produção de protocolos de ancoragem na realidade para além do mundo possível ficcional. Vê-se, por conseguinte, que “os demais mundos imagináveis [...] dependem do único mundo real, aquele cuja presença atesta e garante nossa presença, e nos mantêm cativos, imersos, quase reféns” (CAUQUELIN, 2011, p.89). A condição de imersão e aprisionamento

desses mundos formula-se com base em um modelo de constituição desses mundos possíveis.

No texto literário, a construção dos mundos possíveis se desenvolveria a partir da articulação de mundos e submundos, que seriam alternativos de outros mundos atualizados ou atualizáveis. Os mundos articulados formar-se-iam, nessa perspectiva, a partir da estrutura de conjunto referencial de natureza ficcional, construída com base no mundo real, e ordenada pela concatenação de mundos realizados na presença de um mundo articulatório. Tal mundo, que serve como eixo central, demarcaria, assim, a ancoragem com a realidade referencial, do cotidiano dos seres de carne e osso (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p.82).

Nesse sentido, tem-se que “a ficção [...] estende suas volutas numa via paralela àquela que trilhamos diariamente e nos abastece com ‘outros mundos’” (CAUQUELIN, 2011, p.79), que compostos pelos mundos articulatórios e submundos pertencentes ao campo dos possíveis. A estruturação de mundos e submundos constitui-se em:

um mundo narrativo [que] necessariamente se baseia, no seu processo de construção, num mundo que é o da experiência quotidiana dos sujeitos envolvidos no processo comunicativo. Mesmo que haja uma recusa de parte ou da quase totalidade das “leis naturais”, esta recusa só se poderá fazer a partir de uma atitude de consideração prévia dessa realidade empírica. (FONSECA, 2002, p.40)

Entende-se que a constituição dos mundos de ficção se formula por meio da captação dos mundos possíveis, ancorados nos padrões de acessibilidade em relação ao mundo real. A autora define o processo de extrapolação das “leis naturais”, estabelecendo uma conexão com a já mencionada estruturação de mundos possíveis ficcionais do insólito, em que a relação entre a realidade empírica e a recusa em obedecer a certas leis dessa realidade acabam por evidenciar a consolidação de um discurso de ruptura, bastante significativo na esteira da produção literária em que o insólito se manifesta.

A constituição de mundos possíveis pode ser definida, ainda que deixando de fora alguns sentidos já destacados, pelas palavras de Albaladejo Mayordomo, quando este diz que “del mundo forman parte secciones de realidad efectiva y secciones de realidad inventada, de realidad hallada artísticamente” (1991, p.31).

Os mundos possíveis fariam parte de uma representação linguística que vai além da pura elaboração de texto, compondo-se pela predominância da criação, sendo, por assim dizer, sua composição também construção de mundos. A ficção, por fim, reuniria em si um aspecto de criação artística e também de representação textual, configurando mundos possíveis narrativos, em que se estabelecem construções pelo processo de criação linguística e pelas reflexões do artista (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1991, p.31), mundos de estrutura semântica e escolha pragmática.

Logo, o produto da criação artística de mundo, vinculada ao mundo atual, permitiria que se configurassem mundos possíveis da ficção, matizados por uma representação semântica caracterizadora dos modelos de mundos a que se tem feito referência. Nessas construções, usando a teoria dos mundos possíveis para o estudo da narração, depreende-se que os processos de produção e de recepção do texto narrativo promovem a realização desses mundos através de sistemas de mundos, em que se organizam estruturas de referência e macrosintática de base (ALBALADEJO MAYORDOMO:1998, p.136).

As construções de mundos ficcionais necessitam de um modo específico de composição estrutural. Nos modelos de composição dos sistemas de mundos, que compõem um texto, não se pode apenas focar no plano da história, pois o plano da construção também apresenta implicações e desdobramentos. As chaves de acesso do receptor de certa organização de mundo estariam a cargo do assunto (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p.146). A leitura, a partir de chaves de acesso, promoveriam o deslocamento das significações, tendo em vista o conjunto de traços que acompanham os sujeitos do discurso. Assim, o mundo possível equivaleria a esse sistema organizado de entidades, que ao serem analisadas demonstram a importância dos aspectos semânticos contidos nas escolhas realizadas pelo autor (FONSECA, 2002, p.44).

A realização estética dos mundos possíveis nos mundos da ficção construídos decorreria de escolhas semânticas, submetidas a uma caracterização primeira da ordem dos submundos das personagens e ancoradas no plano de um mundo articulatório, vinculado ao mundo atual ou denominado real, empírico. Os mundos ficcionais se constituiriam de articulações e derivações de sentido, que contribuem para a estrutura dos modelos de mundos reconhecidos, passíveis de

um conjunto de ressignificações conformadoras de uma ordem presente na narração e na capacidade de narratividade de um texto ficcional.

Os mundos possíveis ficcionais se ligariam à constituição primeira do mundo reconhecido pelo senso comum vigente, como mundos do possível, vertentes de muitos mundos que se conectam, tecnicamente construídos na ficção literária, através de sistemas semióticos próprios. Sua construção estaria, em um primeiro momento, conectada a uma representação de mundos possíveis, buscando, em sua recriação fictícia, abarcar as “verdades” presentes no mundo possível referencial de base, que, supostamente, apresenta uma relação de acessibilidade com o mundo atual. Compor-se-iam, então, por uma condição de procura no mundo que se pretende como real, mundo ancorado no plano dos seres de carne e osso.

Em tese, a ideia da construção de um mundo (do) impossível estaria no cerne da condição da representatividade da ficção, contudo o termo acaba por desestruturar as bases que explicam as possibilidades presentes nesses mundos possíveis ficcionais, haja vista a condição estrutural dos novos discursos fantásticos. Estudiosos do fantástico, como Todorov, Vax, Furtado, Bessière, Campra, Roas, ressaltam que o modelo basilar de construção e consolidação do fantástico se estabelece a partir de um mundo de convivência comum, mundo empírico. Desse modo, os mundos possíveis ficcionais em que o insólito se manifesta são mundos conectados a um plano de realidade assemelhado em toda a sua estrutura aos modelos sistêmicos da tentativa de apreensão da realidade.

A literatura realista aproximaria o mundo do texto ao mundo empírico, construindo, de maneira familiar, circunstâncias e lugares, ao trazer para o texto objetos, pessoas, ações pertencentes ao mundo do texto e ao mundo real, dos seres de carne e osso, convertendo em ficção a realidade. Já a literatura fantástica, em que o insólito irrompe, afastaria o mundo do texto do mundo real efetivo, focalizando incongruências manifestadas e questionadas no mundo textual (RODRIGUEZ PEQUEÑO, 2008, p.117).

A obra de arte verbal, como observa Javier Rodriguez Pequeño, nunca está desligada totalmente do mundo real, ao qual está vinculada (2008, p.117). O mundo textual, dessa forma, compor-se-ia a partir do mundo real de referência, e, na literatura fantástica, moldar-se-ia por rupturas. A literatura fantástica,

confrontando os modos de construção realista, formular-se-ia pela sobreposição de opostos em meio ao aparentemente familiar: empírico/metaempírico; real/irreal; sólito/insólito. Dessa maneira, os fenômenos ou seres sobrenaturais surgiriam no contexto de uma ação ou em um espaço aparentemente normais (FURTADO, 1980, p.19) para subverterem as leis e instalarem o tempo de uma incerteza (TODOROV, 2010, p.15), que não afetaria somente as personagens, mas, também, o leitor (RODRÍGUEZ PEQUEÑO, 2008, p.133).

Os mundos possíveis ficcionais em que o insólito se manifesta, assim construídos, teriam, portanto, o mesmo alicerce dos mundos de matriz real-naturalista, sendo apenas extrapolados por uma configuração particular. Ao invés de se manterem sob rígidas constituições, formular-se-iam para e pela ruptura, como forma e como produto. A gênese do fantástico estaria na irrupção do insólito no mundo natural, e sua manutenção de uma dialética nunca resolvida (FURTADO, 1980, p.55-56).

No que se refere à estrutura, os mundos possíveis ficcionais dos novos discursos fantásticos seriam estabelecidos por um conjunto de mundos e semimundos ou micromundos que se organizam na constituição da obra literária de matiz insólita, pertencente ao fantástico, determinado por rupturas, infrações ou transgressões da ordem, da lógica, conforme a realidade referencial (RODRÍGUEZ PEQUEÑO, 2008, p.129). Os novos discursos fantásticos constituem-se, exatamente, na consecução do desajuste, orientado pelo conflito entre mundos possíveis ficcionais ou submundos que se chocam.

Pampa Olga Arán constrói um percurso acerca dos mundos possíveis ficcionais, destacando o modo como a produção desses mundos se faz a partir da apreensão e do acesso ao mundo real, da experiência cotidiana, para em seguida colocá-lo em evidência pela ruptura, conflito. Como lembra, a principal estratégia do fantástico consiste em extrapolar a fragilidade da ordem conhecida, matizando, com ares mais sombrios ou diferentes, para garantir a ultrapassagem do banal, do comum, armando uma trama que adquira existência misteriosa de superposição e subversão dos fenômenos (1999, p.60).

Os mundos possíveis da ficção em que irrompem os novos discursos fantásticos, em continuidade à tradição do fantástico, desde finais do Oitocentos, são, igualmente, marcados por sua brevidade e condensação, mantendo-se, em

geral, na forma conto. Para Arán, esses mundos ficcionais em que o insólito se manifesta se propõem mundos de fácil reconhecimento e percepção, mas problemáticos e, por esse motivo, geradores de conflitos e questionamentos (1999, p.60).

Nesse sentido, a elaboração dos mundos possíveis do insólito ficcional, construídos a partir dos novos discursos do fantástico, estabelecerá uma “ordem transgressora do modelo de realidade vigente” (FONSECA, 2002, p.179-180), ao extrapolar as leis e ordenações naturais, permitindo uma ressemantização. Nos mundos matizados pelo insólito, o plano articulatório de base realista estaria presente para ser, exatamente, colocado em xeque.

No discurso fantástico não se verificam explicações passíveis de reestabelecer a ordem rompida – como se daria no Estranho, com explicações lógicas e racionais, ou no maravilhoso, com recurso ao plano deífico – , ao contrário, afixam-se as dúvidas e incongruências, e o objetivo dessa construção é mostrar a fratura, sem explicação, arrependimento ou temor (PRADA OROPEZA, 2006, p.58). Haveria, assim, a promoção de nova articulação de sentidos, gerando outra atitude estética na consecução dos novos discursos do fantástico nesses mundos possíveis ficcionais. A estrutura desses mundos de ficção promoveria a irrupção do insólito em um clima de aparente normalidade.

A aparente normalidade seria estabelecida sem configurações ou codificações que causassem estranhamento. Não há exploração de espaços estranhos ou assombrados; atuação de seres completamente destoantes, como monstros ou mortos; percurso temporal distante do reconhecido cotidiano; nem funções actanciais inusitadas, com seres com traços mórbidos (PRADA OROPEZA, 2006, p.57).

Percebe-se, conseqüentemente, que os mundos possíveis do insólito ficcional se comporiam de mundos e submundos articulados e construídos a partir da figuração de personagens que atuam de maneira específica em determinado espaço e tempo. É, portanto, a categoria personagem que alarga a dúvida, permitindo a centralização do discurso ambíguo, em alguns casos, marcado pelo exagero presente no relato e no cotidiano das personagens.

Apesar do destaque dado às categorias da narrativa para a concretização dos novos discursos do fantástico, não se poderia deixar de mencionar que elas,

de alguma maneira, estão presentes na construção de todo e qualquer mundo ficcional, seja ele insólito, seja ele realista. As narrativas se organizariam em torno de suas categorias, havendo especial realce para a personagem, já que inexiste ação sem alguém que a pratique ou sofra, assertiva derivada das reflexões de Roland Barthes (1971, p.43).

1.2 Categorias da Narrativa e Figuração de Personagens

Nos mundos possíveis ficcionais, os submundos das personagens seriam mundos constituídos por submundos e articulados para produzir efeitos orientados pela presença desses entes ficcionais, “suporte[s] da *conservação* e da *transformação* do sentido” (HAMON, 1986, p.100, grifos do autor). Para Philippe Hamon, “a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa” (*apud* REIS, 2001, p.360). Assim, no âmbito da narração, essa categoria estaria articulada, como “suporte da ação” (REIS; LOPES, 2011, p.318), marcada por recortes temporais e inserida em determinado espaço, elemento fulcral “de concentração de elementos semânticos [...] dominantes no relato” (REIS, 2001, p.352).

Nesse sentido, “razões mais intimamente ‘poetológicas’ mostram que a personagem realmente constitui a ficção” (CANDIDO, 2011, p.27), compondo “o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa” (Hamon *apud* REIS, 2001, p.360), além de configurar-se “por um complexo de significantes que nada tem a ver com ele [o homem], mas que ambigualmente nos aproxima dele, na medida em que nos sugere um modo de vê-lo” (SEGOLIN, 1978, p.115). A personagem seria, portanto, a representação do homem através da linguagem que, ao limitá-la no espaço narrativo, permite maior identificação, possível pela proximidade que o processo da narratividade imprime.

As personagens, interligadas às demais categorias narrativas – tempo, espaço e ação –, seriam essencialmente “seres de papel” (BARTHES, 1971, p.48), “participantes da ficção” (BARTHES, 1971, p.43), designadas “signo” e associadas “a sentidos temático-ideológicos[,] confirmados em função de outras personagens” (REIS, 2001, p.361), sempre mais lógicas, embora não mais simples do que os seres vivos (CANDIDO, 2011, p.59).

1.2.1. Categorias da Narrativa

A construção dos mundos possíveis ficcionais respeitaria um determinado protocolo de articulação de mundos e submundos entre as infinitas possibilidades

de composição, a partir de sistemas semióticos que a configuram como escolha própria. Os mundos possíveis se estruturam a partir de um conjunto de alternativas eleitas para a obtenção de mundos articulados que compõem a narrativa. A forma conto tem, como marco central, uma conjugação de mundos e submundos na base de sua formulação.

De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva,

a narrativa, com efeito, representa a interacção do homem com o seu meio físico, histórico e social, correlacionando sempre uma acção particular com o “estado geral do mundo”, com a “totalidade da sua época”, com “o terreno substancial” em que ela se inscreve e se desenvolve. Por isso, no texto narrativo assume valor tão relevante a representação daquele meio, das coisas e das instituições que constituem elementos de mediação da actividade humana, dos costumes de uma época e de uma classe social, dos factos rotineiros de que se entretetece a vida individual e colectiva. (1979, p.607-608)

Conclui-se, a partir dessa assertiva, que as atividades humanas, acessadas a partir de uma conexão com o mundo real, seriam realizadas em determinada época e submetidas ao desejo localizado e fixado cronotopicamente. Todo texto narrativo se constitui, portanto, daquelas quatro categorias referidas por Prada Oropeza ao tratar dos elementos da discursivização: personagens, ação, tempo e espaço.

O nível das ações pressupõe conflito, afinal, é na ação que o conflito se manifesta, em relação de complementaridade mútua. A ação pode ser externa, vinculada ao tempo e ao espaço em que a personagem transita; ou interna, ocorrendo em sua mente (MOISÉS, 2006, p.40), podendo, ainda, indicar “um acontecimento dinâmico realizado por uma ou mais personagens” (CEIA, 2011, s.n.). Na forma conto, a ação condicionaria as demais categorias narrativas (MOISÉS, 2006, p.43), marcando o que acontece às personagens (CEIA, 2011, s.n.). Esse é um traço perceptível em sequências de eventos, “não necessariamente ordenados no tempo e no espaço” (CEIA, 2011, s.n.), mesmo que circunscrito a âmbitos restritos.

O tempo se configuraria a partir de uma dupla dimensionalidade: o plano da história, marcado pelos conteúdos narrados; e o do discurso, vinculado ao nível da expressividade desses conteúdos (CAMPATO JÚNIOR, 2011, s.n.). Logo, “o **tempo do discurso** pode ser entendido como consequência da representação narrativa do **tempo da história**” (REIS; LOPES, 2011, p.406, grifos

dos autores). Há diferenças entre o tempo cronológico, que segue o tempo do relógio; e o tempo psicológico, que é subjetivamente “vivenciado pelas personagens que povoam determinado mundo possível” (CAMPATO JÚNIOR, 2011, s.n.). Com efeito, no conto, o conflito se passa em horas ou dias, ou seja, em um curto espaço de tempo. (MOISÉS, 2006, p.44).

O espaço se constituiria, *a priori*, como parte dos componentes físicos pertencentes ao cenário em que a ação se desenrola, podendo abarcar tanto as atmosferas sociais, quanto as psicológicas (REIS; LOPES, 2011, p.135). O espaço tem uma “enorme relevância na constituição de sentidos da narrativa literária, visto que os fatos ficcionais só conseguem erguer-se a partir de uma localização que lhes dê sustentáculo e sentido” (GAMA-KHALIL, 2008, p.41). Mais que uma paisagem geográfica, o espaço poderia manifestar “as práticas ideológicas do contexto focado” (GAMA-KHALIL, 2008, p.42).

A categoria personagem é fundamental à narrativa, “sem a qual não há relato que se sustente” (REIS, 2014, p.49-50), porque é em torno dela que gira a ação, se dá o conflito e se constitui a economia narrativa (REIS; LOPES, 2011, p.314). A personagem torna a ficção mais acessível por proporcionar um aprofundamento da camada imaginária (ROSENFELD, 2011, p.17-18). É, pois, a partir dessa categoria, em seus processos actanciais, que a narrativa ganha forma e se concretiza em tempo e espaço.

Com os estudos narrativos, ultrapassada a narratologia pós-clássica, “procurou-se revalorizar a personagem num cenário teórico e epistemológico mais complexo e mais exigente do que aquele que conhecemos no tempo da narratologia propriamente dita” (REIS, 2014, p.8-9). Assim, segundo esse novo enfoque, a personagem deixou de se subordinar à ação (BARTHES, 1971, p.42), e sua subalternização deu espaço a outra abordagem analítica da narrativa, visto que a personagem não se encontra mais presa à ação, senão que, é esta que depende da existência da personagem.

As personagens são signos com estatuto semiológico e podem “ser agente de sequências de ações que lhe[s] são próprias” (Bremond *apud* BARTHES, 1971, p.43). O modo de configuração da personagem, no contexto de construção de mundos possíveis, ocorre a partir de escolhas que interferem diretamente na

fabricação narrativa, havendo a interferência direta da subjetividade contida em cada personagem para a consecução da ação.

As personagens formam, na construção narrativa, “um plano de descrição necessário, fora do qual as ‘pequenas ações’ narradas deixam de ser inteligíveis, de sorte que se pode bem dizer que não existe uma só narrativa no mundo sem ‘personagens’” (BARTHES, 1971, p.43). Os mundos possíveis ficcionais, por esse ângulo, se estabelecem a partir da composição de personagens, que são os primeiros e mais importantes elementos a serem construídos. Na armação dos mundos possíveis ficcionais, as estruturas de submundos de cada um dos mundos da personagem, e cada um de tais submundos, seriam formados por seres com realizações actanciais no campo da concretização narrativa, e os estados, processos e ações representariam proposições dentro dessa estrutura de mundo (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p.124). A obra literária constituir-se-ia como a armação semântica do texto e de seu referente, o plano da realidade empírica, vinculando-se, ainda, aos processos de recepção a que chega o leitor.

O processo de recepção é conferido a partir de uma armação semântica da estrutura dos mundos possíveis, que se conjugam esteticamente para compor os mundos ficcionais, mais limitados, porém, profundamente próximos ao leitor. Os submundos das personagens e os mundos entrelaçados na construção do texto permitem variadas reflexões sobre as proposições em torno desse texto, que se constrói como uma unidade estrutural delimitada, e não existem dois universos ficcionais completamente idênticos.

A formulação dos mundos tem como marco central a existência desses submundos de composição, uma vez que as personagens são os elementos que articulam o sistema de mundos do texto (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p.124-125). Nesse sentido, o mundo textual global ou articulatório seria a estrutura formal dos mundos, compostos por submundos, das personagens de um mundo narrativo. A armação de mundos ocorreria, portanto, pela articulação de mundos e submundos, de modo que a estrutura formal de um texto global derivasse de composições desses mundos das personagens.

Nas narrativas de ficção,

[a] necessidade de representar “as concepções, os actos e os estados de um mundo” explica que ocorram no texto narrativo episódios ou

partes com relativa autonomia estrutural, que ramificam e retardam a acção e que permitem figurar a totalidade da vida mediante a figuração da “totalidade dos objectos”. (SILVA, 1979, p.608)

Prada Oropeza, tratando das categorias da narrativa e, mais especificamente, dos mecanismos de discursivização nos novos discursos fantásticos, apresenta quatro processos: temporalização; espacialização; atorialização; níveis de relação pragmática (2006, p.58). Os mecanismos de temporalização instauram o tempo da ação e seus espaços, fusões e intervenções na constituição do tempo, partindo de um tempo “realista” para configurações incongruentes do tempo. O plano da espacialização constrói-se pela passagem de um campo a outro, em formulações incoerentes. A atorialização centra-se na natureza da personagem, tensionando sua constituição, apresentando, por exemplo, identidades duplicadas ou multiplicadas, oscilação entre mundos, negando convenções do realismo. Por fim, têm-se os níveis de relação pragmática, em que se dá o cruzamento entre os níveis da enunciação e do enunciado. Os mecanismos apontados por Prada Oropeza constituiriam a base da produção dos novos discursos fantásticos, suas marcas categóricas não são preenchidas em sua plenitude nas narrativas, contudo, podem aparecer de forma intermitente na elaboração desses novos discursos.

A elaboração das categorias narrativas figura, por conseguinte,

tanto na literatura fantástica como na literatura realista[...] [Nelas.] existe sempre uma inderrogável correlação semântica com o mundo real – uma correlação que tanto pode revestir uma modalidade metonímica como uma modalidade metafórica, que tanto pode apresentar-se sob a espécie de uma fidelidade mimética como sob a espécie de uma deformação grotesca ou de uma transfiguração desrealizante. (SILVA, 1979, p.646)

As personagens são entidades indispensáveis para a concretização do processo narrativo (REIS; LOPES, 2011, p. 318) e equivalem às pessoas que habitam os mundos possíveis, elemento responsável pela geração das histórias (DOLEZEL, 1998, p.59). O conjunto estrutural constituído pelas categorias narrativas são os elementos formadores do conto que, por sua vez, é o meio da narratividade, aqui eleito, para dar a ver os mundos possíveis. Os processos em torno da composição das personagens são recolocados, como sugere Margolin, pela possibilidade ou não da personagem ser um indivíduo possível. Assim, a concretização da personagem nos mundos possíveis teria uma relação textual e

ontológica, marcada por um processo discursivo que alude à acessibilidade de conexão entre mundos (1990, s.n.).

A elaboração de personagens denota, nessa perspectiva, que os seus processos são geradores de uma série de discussões a respeito de sua existência como seres do discurso orientados, ou não, pela possibilidade de existência. Essas discussões abrem espaço para reflexões sobre o discurso fantástico, que instaura rupturas como base, ocasionando uma reformulação, principalmente, na constituição das personagens que, apesar de poderem conter traços destoantes dos seres de carne e osso, são, no âmbito narrativo, possíveis e verossímeis.

A construção dos mundos possíveis ficcionais dos novos discursos fantásticos se nutriria da manifestação do insólito irrompido no seio do mundo real de ancoragem, evocando um modo particular de constituir os modelos de narrativa desses novos discursos. Esses mundos, para além de contribuírem para a constituição de uma nova forma discursiva, se elaborariam pelo viés do insólito e questionariam os próprios protocolos ficcionais, ao permitirem, por exemplo, que personagens interajam com o autor empírico.

Os novos discursos fantásticos estabelecem-se como narrativas em que o insólito se manifesta, em qualquer das categorias narrativas isoladamente, ou em mais de uma, articuladamente, gerando uma crescente reconfiguração na arte contemporânea, a ponto de revelar novos modos possíveis de criticar a realidade. Nesse sentido, os mundos possíveis da ficção, além de se constituírem como forma de expressão, também comunicam questões a serem refletidas, quer questionando, quer exagerando na coloração construída nos mundos ficcionais.

A narrativa se constituiria, desse modo, a partir de sua narratividade, sendo formada pelas escolhas de alocação dos elementos textuais, o que permite maneiras diferenciadas de elaboração e consolidação do objeto e do objetivo da narração. Nos contos em que o insólito irrompe, corrompendo os traços de configuração inicial da personagem, até mesmo os protocolos típicos de construção do fantástico, como a tipologia clássica de composição de personagens, são postos em xeque.

Nos mundos possíveis do insólito ficcional destacam-se as categorias narrativas básicas: personagem, tempo, espaço e ação. O espaço, o tempo e a personagem são essenciais à ação, que só se concretiza por meio dos conflitos

que envolvem a personagem. A narrativa insólita, pensada a partir de um inventário de mundos possíveis, sobrepõe-se devido às estratégias utilizadas para a constituição desses mundos, que se fixam em meio ao que é aparentemente natural para transgredir o que encenam.

A compreensão dos submundos das personagens, conjugada aos mundos articulatórios, merece realce pelos modos como as personagens agem e reagem nesses mundos. O percurso pelas irrupções do insólito, muitas vezes denunciadas pelas próprias personagens, é de fundamental importância para que se entendam os processos de composição de personagens – figuração – na ficção do insólito, pertencente aos mundos possíveis que se armam nos novos discursos fantásticos.

Em seus trabalhos acerca da personagem, Carlos Reis estabelece variadas correlações entre este termo-conceito, que identifica uma das categorias da narrativa, com o termo *figura*, objeto central de suas pesquisas. Para ele, *figura* e *personagem* apresentam conexões semânticas, sendo a *figura* uma designação fundacional da *personagem* (2006, p.19-20) – que aproxima o receptor, possibilitando-o intervir no mundo da personagem. Reis registra que:

o termo *figura* refere-se, como primeira acepção, à “forma exterior, [a]o contorno externo de um corpo”; derivadamente, *figura* significa “personagem ou personalidade de importância”, assim mesmo, aparentemente oscilando-se entre ficção (personagem) e real (personalidade). (2006, p.19)

Auerbach observa que o termo *figura* tem a mesma raiz de *ingere*, *figulus*, *fictor* e *effigies*, significando “forma plástica” (1997, p.13), e seria uma realização profética, visto que, por exemplo, uma personagem histórica referida projetar-se-ia em uma imagem futura. Nesse sentido, a ideia de uma “pré-visão” do futuro estaria na base dessa forma plástica, a *figura*. Em seus estudos, ele vai, gradativamente, instruindo o leitor acerca dos sentidos mais antigos que se atribuíram ao termo, chegando aos que o colocam combinado à novidade, à variação, e, ainda, em acepções mais diversas, próximo à “aparência externa” e ao “contorno”. Mesmo nesse caso, o termo manteria alguma vinculação com o significado de “forma”, a despeito de sua referência, mais abrangente, retornar à ideia de forma plástica e de novidade (AUERBACH, 1997, p.14).

Ao se referir a uma transposição do tempo, Auerbach oculta a base da ideia que, de certo modo, estaria na origem do termo *figuração*. Modesto Carone, seu prefaciador, escreve que *figura* “é então algo real e histórico que anuncia outra coisa que é também histórica e real” (CARONE, 1997, p.7). A construção teórica sobre o tema interessa a esta pesquisa por demonstrar-se atrelada ao conjunto de reflexões em torno do processo de composição de personagens – *figuração*. *Figura* chega a aproximar-se de fabricação, sendo descartado pelo próprio processo histórico, devido a derivar diretamente de sua raiz (AUERBACH, 1997, p.13).

Carone percebe um processo de *anúnciação* – termo que guarda em si a ideia de precursor, de *pré-visão* – que, de certo modo, constituiria a ideia primeira de transposição de certo ser histórico para a produção literária ou para um modo muito singular de apropriação histórica. Se quer dizer com isso que o percurso pretendido por Auerbach, ainda que muito extenso e por vezes voltado para tempos remotos, parece deixar transparecer que, na base do termo latino, já se prenunciava a importância histórica da construção de submundos e mundos de personagens, podendo estas serem ancoradas ou não no mundo real. Os estudos de Auerbach debruçam-se, prioritariamente, sobre o contexto bíblico, porém, a base da ideia contida em *figura* permite que se extraiam, quer pela origem do termo, quer pelas atribuições presentes no estudo do medievalista, marcas de um processo de construção de personagens deixado à margem pelos modelos estruturalistas que, como bem observou Barthes, relegaram o estudo da personagem a uma condição de subalternidade (1971).

Em seu percurso pelas figuras históricas, Auerbach reúne um pouco do consenso acerca das origens do termo *figura*. O conceito de *figuração* adensa-se com a ideia de uma possibilidade de transposição de espaços de sentidos. Não se quer dizer com isso que os termos-conceito apresentem a mesma orientação teórico-metodológica, nem, muito menos, que sejam desdobramentos um do outro. Considera-se que, de certo modo, apesar da mesma raiz e traços de similaridade entre as propostas de estudo empreendidas por Carlos Reis (2006, 2012, 2014, 2015), exista uma amplitude dos processos de *figuração*. O percurso histórico e etimológico acarretariam comparatismos, uma vez que a evolução do termo aproxima os dois percursos. Além disso, a ideia de *anúnciação* e

construção, presente em Auerbach, permitiria a alusão ao conceito de figuração, “síntese possível de quase tudo que determina o *fazer personagem*” (REIS, 2014, p.52, grifos do autor), designando a representatividade das figuras nos mundos possíveis ficcionais.

1.2.2 Figuração de Personagens

Os processos de figuração de personagens, ou seja, das figuras, envolveriam a ideia primeira de uma continuidade de traços possíveis a serem conectados para sua consecução como entidade narrativa. Na base do processo, ainda estão interligadas as esferas do discurso e efeitos derivados para a adequação das personagens às ações que praticam ou que sofrem, em um tempo e espaço determinados. Nesse sentido, os limites da narrativa permitiriam a produção de um ser delimitado, porém o campo de construção dessa figura ficcional seria ilimitado e, poder-se-ia dizer, amplo e diversificado. Nas palavras de Reis,

o conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais [, de natureza e] de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem. (2015, p.121-122, grifo do autor)

Esse conjunto de processos composicionais das personagens, designado figuração, não se restringe à descrição, nem mesmo à caracterização, pois, a caracterização seria apenas uma componente dos processos de figuração, por conseguinte, mais amplo (REIS, 2014, p.53). A construção de personagens ocorre por meio de procedimentos de caracterização e pela ação conjunta de dispositivos narrativos que alicerçam a configuração dessas entidades ficcionais. Desse modo, a figuração, “no que toca sobretudo aos dispositivos retórico-discursivos, requer atos de semiotização, ou seja, solicita a articulação de um discurso que produz sentidos e que gera comunicação, com efeitos pragmáticos” (REIS, 2014, p.56).

Os processos de composição de personagens, na narrativa de ficção, envolvem uma série de estratégias e articulações necessárias aos movimentos internos do texto. As personagens, por muito tempo, foram tratadas como pessoas fictícias e não por seu estatuto semântico (JANNIDIS, 2013, s.n.). Os aspectos semânticos da estrutura de uma personagem influenciam sua análise, pois, quando ela aparece contextualizada apenas por uma tentativa de explicação com base no mundo real, há uma perda significativa no campo dos estudos sobre as estratégias em torno de sua figuração. A personagem, “figura que nenhuma narrativa dispensa”, guarda em si uma “temporalidade humana que é co-natural a própria temporalidade narrativa” (REIS, 2014, p.51).

Margolin destaca que, em geral, a personagem é modelada como um indivíduo e acaba analisada em estudos de caso não real. Para ele, as personagens, confeccionadas nesses mundos feitos de histórias, teriam uma existência de tipo modalizante, ganhando, a partir de concepções semânticas, atribuições dependentes de sua estruturação e contexto, desenvolvidas como entidades da esfera da crença, do desejo ou da imaginação (2005, p.53). Os submundos das personagens, com base nessas premissas, estão completamente submetidos aos modelos de constituição de mundo, posto que haja uma adequação dessas figuras aos modos com que serão abordadas no âmbito da ficção literária.

Em geral, quando se pensa em personagem, partindo-se, intuitivamente, do conhecimento humano, ela é vista como pessoa fictícia (EDER; JANNIDIS; SCHENEIDER, 2010, p.7), exatamente, por ser constructo ficcional. Para Anderson Imbert, “la persona existe; el personaje pretende existir pero sólo es un montón de palabras” (2015, p.239). Abrindo-se mão dos protocolos ficcionais, as personagens parecem comparáveis a pessoas comuns. Nessa continuidade, o “montão de palavras” de ilimitadas variáveis, mas limitadas fronteiras, seriam um todo uno e representado no universo circunscrito do contexto a que estão submetidas. Além disso, a compreensão da personagem leva em conta diferentes níveis, nem sempre acessíveis nas pessoas de carne e osso (EDER; JANNIDIS; SCHENEIDER, 2010, p.15).

A compreensão desses níveis circunscritos à narrativa, mas que geram empatia pelos laços que ficam estabelecidos entre os seres de referência e as

personagens, adensam as questões em torno da figuração. Isso permite um aprofundamento dos traços de caracterização, atitude mais comum, que se destaca por ser a contemplação mais habitual e costumeira dessa categoria narrativa, com desdobramentos no campo contextual, pragmático.

A caracterização das personagens envolve uma série de discussões e modelos de consecução, tendendo a buscar, como eixo, três informações centrais que, segundo Margolin, são: propriedades físicas, mentais ou sociais (2005, p.55). O processo de caracterização abarcaria a conexão de informações com uma figura do texto, a partir de elementos fornecidos por uma personagem pertencente ao mundo ficcional. A distribuição de informações permitiria que se conhecessem dados relacionados ao corpo, mente, comportamento ou relações de âmbito social ou de contato com o ambiente. Trata-se de um processo de compreensão da personagem, em que sugestões ou sinais são ativados para atribuir-lhes, verbalmente, certas características (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p.32).

A caracterização da personagem marcaria, portanto, um conjunto de traços de identificação desse ente ficcional que contribuem para sua composição. Tais processos envolveriam a apropriação do leitor, mas também uma ligação com seus universos de sentidos, já que alguns traços contextuais necessitam da intervenção direta da leitura realizada. As propriedades elencadas por Margolin e desenvolvidas em Eder, Jannidis e Schneider, apontam para os processos de figuração das personagens.

A construção dos submundos das personagens, em relação aos mundos articulatórios, revela reflexões acerca dos protocolos de constituição dessas figuras da ficção. O processo de figuração, como se percebe, é elaborado no campo do discurso para garantir a perfeita articulação dos submundos das personagens dentro dos mundos possíveis da ficção. O estudo debruça-se sobre os mecanismos da figuração, buscando identificar modelos que orientem, na perspectiva estrutural, a constituição dos traços concernentes à construção das personagens de ficção. Com isso, poder-se-ia depreender que as histórias necessitam de, pelo menos, a presença de uma pessoa agente – entenda-se “pessoas de livro”, no sentido apropriado por Reis (2015) – no mundo ficcional (DOLEZEL, 1998, p.59), sendo produzida a partir de um discurso articulatório, que seja capaz de comunicar e gerar efeitos pragmáticos.

A personagem literária, em seus processos de constituição, se engendraria como a imagem de uma pessoa possível, semelhante ao ser humano, e suas peculiaridades seriam habilmente construídas para forjar a ilusão da existência empírica. Esse ente pode possuir estados interiores, conhecimentos e crenças, memórias, atitudes, intenções – referenciais de uma personalidade bem constituída –, tornando-se empaticamente acessível. Nessa perspectiva, os atributos, esteticamente presentes nas personagens, seriam resultado da produção de mundos possíveis semânticos, que contêm a ontologia das personagens (MARGOLIN, 1990, s.n.). O processo constitui a personagem a ponto de permitir, em alguns casos, que os seres de papel, mas ontologicamente elaborados, extrapolem o plano do discurso, principalmente quando relacionados a um ser de existência no mundo de referência, ou ao ganharem um estatuto para além do narrativo, tendo uma sobrevida, seja coincidente com os momentos individuais de leitura, seja na história cultural, como por exemplo, Aventa Reis (2015, p.119-143).

As personagens ganham representatividade e, partindo do mundo ficcional, despontam para o mundo real, como é o caso, por exemplo, de Sherlock Holmes (EDER; JANNIDIS; SCHENEIDER, 2010, p.15-16), personagem que, pelo conjunto de traços contínuos que a constitui, ganha uma vida para além dos romances policiais que habita. Trata-se de uma entidade meramente textual que, por sua caracterização pormenorizada e verticalização, no que tange ao modo de agir dos detetives da época, se consolidou como protótipo de investigador britânico na imaginação corrente. Murray Smith afirma que uma personagem acaba por não ser pessoa (2010, p.237), ainda que se destaque por sua composição comprometida com a verossimilhança.

Algumas personagens seriam mais próximas do que familiares e amigos (SMITH, 2011, p.278), e o leitor, ao entrar em contato com narrativas ficcionais, encontrar-se-ia, assim, mais envolvido, com maior disposição a produzir conexões, por vezes, mais profundas do que as realizadas na vida real, com familiares. Isso ocorre, segundo ele, pela consciência que se tem em relação à obra: sabe-se que é um “artefato”, um produto da reflexão humana, elaborado, exatamente para possibilitar essas interações (SMITH, 2010, p.289). Nessa lógica, esse desdobramento afetivo permitiria uma integração com o mundo da

personagem, e essas relações se estabeleceriam a partir de processos de composição que conjugassem a caracterização a conjuntos discursivos, que pouco a pouco figuram a personagem.

A proposta de conceber a narrativa como artefato está diretamente conectada ao exposto por Dolezel sobre o trabalho com os sistemas semânticos para constituir os mundos possíveis ficcionais. As narrativas e os modelos de construção de mundos seriam marcados pela concretização, por meio da acessibilidade, de uma sobreposição de mundos, através de transformações e reestabelecimento de fronteiras, em mundos possíveis, delimitados globalmente, nos quais existe um número limitado de indivíduos que são “compossíveis” (DOLEZEL, 1998, p.42). A ideia defendida por ele de um conjunto de indivíduos “compossíveis”, ou seja, que na constituição de seus submundos seriam, no espaço narrativo, personagens, que se agregam, ou que disputam o papel de protagonistas da narrativa, aprofunda o caráter de composição dessas entidades fictícias essenciais.

A figuração da personagem marca-se por tentativas de sua aproximação com uma pessoa possível – ser de existência possível no mundo de referência de base –, gerando séries de traços – marcas discursivas emoldurantes – que a constituiriam nesses mundos possíveis ficcionais. A figura se formularia dentro da ideia de construção de mundos, mencionada por Dolezel (1998), que percebe os mundos possíveis ficcionais como artefatos estéticos. Logo, as personagens, bem como os mundos que habitam, seriam artefatos, já que integram mundos e seus sistemas de significação, e seus submundos, igualmente, seriam formados por mundos semânticos, que as tornariam, como seres hipotéticos, análogas a pessoas possíveis, de carne e osso.

Seguindo essa reflexão, poder-se-ia dizer que o caráter semiótico da narrativa literária possibilitaria a construção de universos alternativos. Os seres de papel, que habitam esses universos, ainda que muito assemelhados aos seres do mundo de referência, podem construir-se de modo radicalmente diferente, uma vez que suas atuações não são produzidas de maneira restritiva, adequando-se exemplarmente. De outra forma, esses mesmos seres poderiam ser elaborados de maneira contígua aos indivíduos do mundo de referência, constituindo um

mundo possível ficcional inteiramente vinculado aos limites do mundo empírico e normativo do senso comum vigente (MARGOLIN, 1990, s.n.).

A ideia da ligação entre os mundos possíveis ficcionais e o mundo de referência, reconhecido como real, permite reflexões interessantes acerca dos mecanismos de figuração das personagens. A construção de um mundo próximo ao real não obriga conexões isonômicas entre mundos. Desse modo, as personagens seriam capazes de romper com o estabelecido, gerando existências radicalmente distintas dos indivíduos do mundo de referência aos quais se assemelham.

De acordo com Smith, as “pessoas virtuais”, as figuras, se constituiriam, por vezes, de modo tão próximo, que ao leitor seria facultada a capacidade de falar de suas vidas, responder-lhes, como se fossem pessoas reais. Ele destaca que, “we were able to interact with them ‘face-to-face’. That is one side of the twofoldness of characters” (2011, p.280). A dualidade ou dupla face da personagem remete ao “aspecto configuracional” presente na apreensão dessa figura (SMITH, 2011, p.280). Trata-se, pois, do olhar para dentro, remetendo aos interiores e exteriores, da apreensão do conjunto “figuracional” da personagem, o que permite maior interação diante dos seres de papel.

As “pessoas virtuais” – figuras, seres de papel – participam do cotidiano do leitor de maneira tão contundente, que poderiam ser mais presentes que membros de sua família. Dessa maneira, o duplo reconhecimento da personagem relaciona-se a um estatuto de proximidade para além da ficção, podendo ser apreendida por um matiz configuracional. Reis observa que, sob a perspectiva de Smith, há a necessidade de realizar-se uma dupla percepção, em simultâneo, de duas faces da personagem: a contemplação de duas facetas da personagem geram implicações cognitivas, relacionadas com o trabalho de composição das mesmas (REIS, 2015, p.124-125). A personagem seria, então, entendida de modo:

a acentuar a sua condição de unidade suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas: a personagem é localizável e identificável pelo nome próprio, pela caracterização, pelos discursos que enuncia, etc. (REIS, 2001, p.361)

Nos processos de figuração, as figuras podem conter traços atribuídos em função de ligações entre personagens da mesma narrativa ou de outras narrativas

(REIS, 2001, p.361). Sua atuação no plano das ações se emolduraria ao longo da narração, formando seres articulados no plano discursivo, que, devido a escolhas bem sucedidas, conseguem ultrapassar o espaço do papel e chegar aos leitores. Na base dessa estruturação viva, marcada por um processo de dupla face, em que construção e construto são, de maneira perpendicular, acessados, pode-se referir, por exemplo, às personagens de Luigi Pirandello, em um relato bastante significativo, que a seguir se reproduz:

e foi um verdadeiro crime, senhor, porque quem tem a sorte de nascer personagem viva, pode rir até da morte. Não morre mais! Morrerá o homem, o escritor, instrumento da criação; a criatura não morre jamais! E, para viver eternamente, nem mesmo precisa possuir dotes extraordinários ou realizar prodígios. (PIRANDELLO, 1999, p. 191)

Nota-se, assim, como as personagens são capazes de adquirir uma dupla faceta em sua constituição, e, nesse caso mais especificamente, têm a possibilidade de liberar-se do campo narrativo. Além de se construírem como seres que transpõem a ficção, as personagens, nesse trecho, conseguem resumir a infinitude do ser personagem, dando a ver a maioria adquirida frente à presença do escritor no texto. Há, nas palavras da personagem, clara alusão à finitude da existência humana, o que lhe garante e, de certo modo, garante a todos, uma existência para além do universo narrativo. Entretanto, no mundo possível ficcional, nem todas as personagens conseguem adquirir essa liberdade discursiva.

Valendo-se desse recurso, Pirandello consegue brincar com as estruturas narrativas, garantindo uma nova e outra existência a suas personagens, encarcerando o escritor na finitude de sua própria escrita. A criatura não morre, se eterniza; já o criador perece nas grades do mundo real. Como adverte Jorge Luis Borges, “tales invenciones sugieren que, si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores nosotros, los lectores o espectadores, podemos ser personajes ficticios” (*apud* GENETTE, 1989, p.291).

A máxima de Borges coloca em dúvida a própria estrutura narrativa, pois a constituição dos mundos ficcionais a partir dos mundos possíveis, nesse sentido, poderia compor-se por caminhos outros. A personagem de Pirandello, com sua fala, no passar do tempo, permanece, enquanto o homem – o escritor – se

esvanece e, por isso, os receptores – espectadores ou leitores – podem tornar-se personagens, traço muito explorado no cinema ou, mesmo, no teatro, por exemplo, e, até mesmo, na televisão ou no ciberespaço.

O texto, por conseguinte, adquire um alcance de convicção tão abrangente, que personagens põem em questão os protocolos da própria ficção. Nesse mundo, inclusive a existência do eu-leitor não seria mais garantia de acesso ou de despersonalização, ao contrário, o eu-empírico distante cederia lugar para uma possível entidade ficcional. Assim, os processos de figuração se dariam por meio da derrogação das leis, permitindo uma renovação de sentidos, através de composições caracterizadas por identificações sintagmática e pragmática de um ser que se encontra no cerne da narrativa e da narratividade.

A narrativa, transgredindo mundos ficcionais, permitiria uma transposição de níveis narrativos, ao fazer com que sonho e realidade dialoguem entre si. São casos em que a figura¹ converte-se em acontecimento ficcional, mesclando sistemas diversos e caracterizando a constituição de uma ficção fantástica (GENETTE, 2004, p.28-29), em que os limites da personagem são subvertidos. Para Reis, os efeitos da metalepse geram novas formas de experienciar o real e novos modos de ser sociais (2006, p.18), envolvendo “a participação extraordinária de elementos estranhos a uma narrativa principal” (CEIA, 2010, s.n.). Em algumas situações, a metalepse induz, conforme adverte Genette, à composição de mundos fantásticos, bizarros, em que a realidade é sobreposta pelos níveis textuais, engendrando um crescendo insólito (2004, p.29). Como ocorre às personagens de Pirandello, por exemplo, e está embutido na afirmativa de Borges (GENETTE, 1989, p.291). Para John Pier, a metalepse levanta a questão da porosidade de níveis e limites narrativos, sendo mais que apenas um floreio retórico (2014, s.n.).

Nessa sequência, parece interessante destacar a existência de desdobramentos do conceito de metalepse, percebidos por Pier (2014) e Miklós

¹ Deve-se esclarecer que, ao se referir à “figura” aqui, não se está falando da “personagem”, como em momento anterior, em que se fez referência a conceitos de Carlos Reis (2001, 2006, 2011, 2014, 2015). Como conceitua Gérard Genette, a figura é um embrião ou, caso se prefira, um esboço de ficção (2004, p.19) – etimologicamente o termo figura tem a mesma raiz de ficção, do verbo latino *figere*. Nesse sentido, para Genette, figura, ou figuras, designadas como figuras de linguagem, em que há substituição, seriam ficções verbais e/ou ficções em miniatura (2004, p.19-23).

Kiss (2012), dentre outros. Segundo eles, na construção da metalepse, há um conjunto de traços de reunião entre os níveis narrativos e a configuração de um conceito de transposição oriundos da retórica (Pier, 2014, s.n.; KISS, 2012, p.35-37), conforme já o mencionara Genette (2004). No entanto, como aponta Pier, a base configurada pela “transgressão” dos níveis narrativos de Genette encontrou novas adições, outras leituras, concordantes e discordantes.

Na base da constituição do termo, Kiss, citando Ryan sobre a teoria da metalepse, destaca os limites entre figural e ficcional, fixados por Genette, e discute os tipos de metalepses em uma leitura mais atual (2012, p.37), com distinções que se organizam de modo diferenciado, principalmente em outros *media*. Para tanto, Kiss menciona as adições realizadas por Ryan, percorrendo os conceitos de metalepse utilizados por ela. Os autores mencionados fazem um elenco de leituras sobre o tema, produzindo textos panorâmicos sobre a conceituação das transgressões dos níveis narrativos, ou seja, sobre a metalepse. Não seria relevante, porém, para a consecução do trabalho acentuar as elucubrações acerca da metalepse, ainda que se tenha considerado oportuno aclarar a esteira promovida a partir dos conceitos primeiros, mapeados por Genette.

Feito isso, percebe-se como a análise dos tipos de metalepse evoca a raiz originária de *figura* (2004, p.19). Assim, a expansão de metalepses *figural* para metalepse *ficcional* (2004, p.19), passando da simples *figura* para *ficção*, remete à raiz comum dos termos, o verbo *fingere*, retomando, no campo da ficção e dos processos de construção de certos universos, o caráter da transposição de fronteiras entre autor e personagens (REIS, 2006, p.20).

Gerald Mead chama a atenção para os processos de composição da figura e como, repentinamente, uma personagem consegue transpor barreiras e aproximar-se do espectador: “even difficult or elusive characters quickly become familiar to us” (1990, s.n.). Essa ideia de construção salienta que as personagens, na ficção, adquirem certa compreensão por se referirem a uma segunda dimensão do significado, de alguma realidade ou verdade externa: “fictional characters mean and are comprehensible because they seem real” (MEAD, 1990, s.n.). A verossimilhança embutida nessas personagens retoma a identificação já mencionada por Smith, e permite um aprofundamento das discussões acerca da

metalepse como processo, visto que é por meio da identificação que o receptor não questiona o fato de uma personagem do cinema sair da tela e ir ao seu encontro.

As personagens, apesar de sua capacidade de se tornarem familiares, de entrarem em contato com leitores, adquirindo sobrevida, tornar-se-iam elementos essenciais da estruturação narrativa, grandiosas em sua representatividade, porém, profundamente limitadas, haja vista sua composição finita de elementos. Pareceriam, portanto, compreensíveis para o leitor por se constituírem de elementos finitos (itens lexicais, regras), ainda que alcançassem significação como indivíduos por suas combinações únicas (MEAD, 1990, s.n.).

Sob essa perspectiva, percebem-se desdobramentos da finitude de personagens que acabam deslocadas em textos que rompem com os modelos, configurando-se por sua singularidade. Cada combinação é única e, talvez, irrealizável em outras esferas, afinal, cada caso de composição é uma relação subjetiva de criação. As personagens, nesse sentido, seriam compostas por um conjunto de traços limitados, mas que, por sua combinação, conseguem congregiar seus mundos aos mundos articulatórios, tornando-se seres únicos, ilimitados, exatamente pelo conjunto de limitações que as constituem em função das escolhas possíveis. Para Smith, “to hold that characters are real is not necessarily to hold that characters are wandering around in a multiplicity of possible worlds; the reality of characters might be cashed out in several different ways” (2010, p.237).

No plano da recepção, trata-se de um processo de compreensão da personagem a partir de suas errâncias. A identificação entre receptor e personagem permite refletir acerca da figuração da personagem, pois a fixação de marcas contribui para que a figura tenha capacidade de se recriar a cada nova leitura. Para Fotis Jannidis, as personagens induzem sentimento em leitores, promovendo a chamada “identificação”, que representaria um processo psicológico externo ao universo narrativo. Todavia, a identificação seria, ao mesmo tempo, resultado e controlada por dispositivos textuais, que determinam a familiaridade da figura com o leitor, que implicam diferentes aspectos, como sentimentos de simpatia, empatia ou atração (2013, s.n.).

A identificação, nessa perspectiva, adquiriria uma dupla faceta, pois os processos psicológicos que aproximam leitor e personagem são inegáveis. No entanto, o envolvimento apresenta desdobramentos mais complexos no âmbito da análise estrutural da narrativa. A identificação psicológica é, de certo modo, uma das implicações da figuração, bem como a configuração dos estereótipos, ainda que não seja marca preponderante. Ela aponta para a composição dos mundos e submundos possíveis e garante a noção de modelos de construção, mesmo que a partir de pressupostos, no caso da identificação psicológica, oriundos de outros campos do saber. Trata-se, aqui, da relação leitor/leitura no interior da própria narrativa. As personagens podem transparecer certos traços de identificação entre si, permitindo ao leitor, também, vivenciar, de modo diferenciado, identificação com elas. O mundo textual seria, portanto, constituído por indivíduos ficcionais, semioticamente construídos por códigos literários e estereótipos pré-existentes, consideráveis verossímeis caso sua composição equivalha à sua imagem nos mundos de referência (MARGOLIN, 2005, p.54).

A elaboração desse indivíduo, semioticamente motivado, guardaria, em si, traços que se poderiam denominar, em primeiro plano, caracterização, e, em uma análise mais pormenorizada – ou seja, de seus traços constitutivos e levando-se em conta principalmente os eixos sintagmáticos e paradigmáticos –, figuração. Para Reis mereceriam destaque dispositivos que concretizam a figuração de personagens, devido à interação e interpenetração de traços constitutivos, praticamente impossíveis de serem isoladas, compostos por processos discursivos pragmáticos da ordem da caracterização, dos diálogos, tendo como eixo os muitos elementos que moldam os mundos e submundos de personagens. Ele se refere a dispositivos discursivos (ou retórico-discursivos); dispositivos de ficcionalização (ou paraficcionais); dispositivos de conformação acional ou comportamental (2014, p.54).

Nesse contexto de produção, chega-se ao cerne dos conceitos em torno da figuração das personagens, percebendo como as marcas estruturadoras do discurso narrativo interferem nesses seres primeiros a serem compostos na base dos mundos possíveis ficcionais. É, pois, a partir também da constituição dessas entidades ficcionais que se pretende tratar das rupturas presentes no contexto desses mundos possíveis do insólito ficcional.

Rodríguez Pequeño, em sua pesquisa sobre os mundos possíveis, argumenta que a incerteza, em um texto em que o insólito se manifeste, afeta tanto leitor, quanto personagem (2008, p.133). Seu argumento remete ao ponto central da construção do fantástico, que é a instauração da dúvida, estabelecimento da ambiguidade e manutenção da incerteza. Nas teorias mais atuais sobre o tema há, conforme adverte Roas (2011), o processo de construção do medo. Divergindo de outros pesquisadores como Furtado (1980), ele assevera que o medo estaria no cerne da composição do fantástico, sendo um efeito fundamental (2001, p.30).

Nos processos de armação dos mundos possíveis ficcionais dos novos discursos fantásticos, o inesperado ou imprevisível emerge, em meio àquilo que poderia acontecer natural e ordinariamente na vida comum dos seres de carne e osso. Assim, seriam estabelecidos os protocolos de construção dos mundos possíveis do insólito ficcional. Nessa sequência, os eventos insólitos irrompem na composição de qualquer das categorias narrativas, especialmente, na figuração das personagens, seja por sua existência enquanto figura, seja por sua atuação – plano das ações exercidas e sofridas. O insólito é denunciado através do estranhamento, diante das incongruências que marcam as categorias narrativas, quer inicial, quer contínuo, refutado ou aceito.

A narração pode recorrer a acontecimentos de base histórica – na acepção de Todorov, sendo a instituição de uma supra-realidade normatizada. Comum à realidade interior à narrativa, o verossímil funcionaria como uma máscara, submetido ao referente, visto como real (1987, p.84-94) –, havendo uma referência, cuja relação pareça existir de fato, partindo do real exterior. Outras vezes, ainda que vinculado à referencialidade cotidiana, o discurso fantástico não se nutriria do recurso a bases históricas, construindo mundos de existência meramente ficcional – em ambos os casos, trata-se de ficção, todavia, o nutriente de cada um deles apresenta diferente matiz.

O mundo, que causa frustração, no qual o impossível e o não-comprovado são vividos pelas personagens, seria, senão similar, muito próximo da especial ordenação do caos proposto por Covizzi. Para tanto, a pesquisadora, tendo-se em conta o seu tempo coetâneo, relata a nova tendência da arte para conter o caos, que é determinar novos limites entre a realidade e a irreabilidade na ficção. Ela o

faz ao “mimetizar” a realidade de mundos absurdos, espaço em que “tudo é posto em xeque” (COVIZZI, 1978, p.41) com “o desdobramento do real [...] em formas que o negam como tal (JOSEF, 2006, p.202). O insólito, tomado como fio condutor, seria apresentado com diferentes matizes nos mundos possíveis narrativos em que essas figuras da ficção se fazem presente.

Nesses matizes, o discurso fantástico ocorreria pelo confronto entre a aparente normalidade do cotidiano e a ruptura da ordem estabelecida, sendo determinado a partir da figuração de personagens que, com características próprias, deixam pistas nos mundos em que habitam, designando um embate entre lógico e ilógico, empírico e metaempírico, físico e metafísico. De acordo com Harry Belevan, “la ambigüedad, entonces, es evident: inscrito permanentemente *dentro* de la realidad, lo fantástico se presenta como un atentado, como una afrenta a esa misma realidad que lo circunscribe” (1976, p.85-86, grifo do autor). O fantástico no âmbito da construção desses submundos e mundos possíveis se estabeleceria a partir da ruptura. Os mundos ficcionais são idealizados para causarem estranhamento, ainda que construídos a partir de vínculos com o cotidiano apreensível nos mundos de referência.

As personagens seriam constituídas, assim, por matizes difusos e confeririam, à narrativa, um ar enigmático, nas quais, “o tipo, enquanto personagem que age de forma redundante e previsível, dificulta ou até inviabiliza o insólito; é contra o típico que o insólito ousa afirmar-se como tal” (REIS, 2014a, p.40). A figuração nos novos discursos do fantástico, conforme Prada Oropeza (2006), quando se refere, dentre os mecanismos de discursivização, à atorialização, designa a existência de uma essencialidade da personagem e de seus modelos de composição, logo, permeia os conceitos articulatórios da figuração, desenvolvidos por Reis (2006; 2014; 2014a; 2015). Na proposta de Prada Oropeza, a personagem ganha destaque por estar vinculada a cada um dos acontecimentos urdidos nos submundos que habita.

Todorov se posiciona sobre a importância da personagem, apropriando-se de reflexões de Henry James, ao dizer que:

não há personagens fora da ação, nem ação independentemente de personagens. Mas, sub-repticiamente, uma segunda ideia aparece nas últimas linhas: se as duas estão indissoluvelmente ligadas, uma é entretanto mais importante que a outra: as personagens. Isto é, os

caracteres, isto é, a psicologia. Toda narrativa é “uma descrição de caracteres”.

É raro observar um caso tão puro de egocentrismo que se toma por universalismo. Se o ideal teórico de James era uma narrativa onde tudo está submetido à psicologia das personagens, é difícil ignorar a existência de toda uma tendência da literatura na qual as ações não existem para servir de “ilustração” à personagem mas onde, pelo contrário, as personagens estão submetidas à ação; e onde, por outro lado, a palavra “personagem” significa coisa bem diversa de uma coerência psicológica ou de uma descrição de caráter. (2006, p.120)

A personagem, nessa lógica, constitui-se como o elemento catalisador do efeito fantástico e, mesmo, da composição narrativa. As propostas muito abrangentes ou marcadas por um fechamento acabam por cercear a liberdade da própria condição da obra literária. Todavia, a centralização da personagem, nesse caso, designaria um modo de apropriação para conceber uma proposta de elaboração ficcional. Nos mundos possíveis ficcionais em que o insólito se manifesta, tem-se a presença de personagens que garantem a manutenção de dúvida, ambiguidade ou incerteza. Como revela Todorov, “a personagem é uma história virtual que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativas” (2006, p.122).

Em perspectiva divergente, Furtado aponta um papel menos essencial da personagem, porque, segundo ele, haveria uma escassez de caracterização (1980, p.87). A reação ambígua das personagens, sob seu ponto de vista, não poderia ser considerada um traço fundamental do fantástico, a não ser quando esta desempenha funções de narratário (1980, p.85). Na sequência dos argumentos, ele afirma que:

a finalidade básica das características atribuídas à personagem é sempre facilitar essa adesão a que se pretende levar o leitor real e que, embora visada por qualquer texto narrativo, desenha um papel de particular relevo na ficção fantástica. (FURTADO, 1980, p.85)

A circunscrição da personagem a uma função específica parece redutora, contudo, no decorrer de sua abordagem, Furtado lembra os papéis tipológicos atribuídos à personagem no âmbito do fantástico. Não se deve, contudo, considerar, com isso, que ele simplesmente oscila em suas propostas, mas, ao contrário, seus argumentos se consolidam, haja vista a participação desses “tipos” para desencadear efeitos narrativos próprios do fantástico.

Nas narrativas prototípicas do fantástico, a exploração dos tipos monstruosos, da bruxa, dos seres maléficos ou sobrenaturais ganharam destaque devido aos efeitos derivados de suas composições, principalmente por tornarem perceptíveis os efeitos marcantes da incerteza, provocada pela manifestação do insólito. Esses tipos narrativos foram, e, em alguns casos, ainda continuam sendo construções muito vinculadas aos processos de estruturação do fantástico. Na composição dos mundos possíveis dos novos discursos fantásticos, a exploração de tipos, sejam tipos sociais, sejam tipos específicos dos mundos fantásticos, permanece como uma forma de produção narrativa, sem negar a importância das personagens-tipo para toda e qualquer vertente literária, realista ou não.

Nessa perspectiva, não se pode deixar de mencionar a figura de Gray, em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (2006), texto que permite um passeio pelas inconstâncias do monstro, um tipo fantástico marcado pela beleza exterior e degeneração interior, e pelas incongruências de um janota da alta burguesia, exemplar dos tipos sociais coetâneos a produção. Nessa composição, o submundo da personagem articulado a um mundo ancorado no real vai gradativamente indicando os desvios existentes na personalidade encantadora, mas monstruosa da personagem.

Desse modo, o caráter horrorífico, terrorífico, gótico seria representado na constituição dos mundos possíveis ficcionais, e as personagens se desdobrariam frente a suas caracterizações menos significativas ou subalternas, como indica Furtado. A narrativa mencionada, ao invés de corroborar tal subalternidade, brinda os leitores com uma tipologia perfeita do monstro e do janota burguês, a partir de uma pormenorizada figuração da personagem de Wilde. Nela, há a garantia de que o processo de composição da personagem se apresente como uma inconstância no que tange à experiência estruturalista, deixando uma perspectiva de continuidade de análise caso a caso.

Como observa Jannidis, a importância da personagem está em fazer parte de histórias e contá-las (2013, s.n.). A figuração precisa estar no centro das contribuições para os modelos teórico-discursivos em torno das personagens. Não haveria, estruturalmente, um molde a ser seguido e que servisse de instrumento para a análise das personagens ficcionais. As teorias da figuração constroem-se a partir da apreciação particular de cada caso, e os instrumentais

que lhes servem detêm-se, no mais das vezes, na caracterização. O elemento essencial à constituição das personagens estaria, portanto, no próprio processo de composição, visto que cada figura ganharia um matiz próprio, não apenas de caracterização, mas de fixação narrativa. Há personagens capazes, até mesmo, de ultrapassarem a ficção.

A figuração de personagens merece uma abordagem circunstanciada e atenta aos processos discursivos de que sua composição necessita. Nos mundos possíveis ficcionais em que o insólito se manifesta, as personagens podem ser percebidas a partir de uma composição puramente tipológica, ainda que menos marcada pela caracterização e construção verticalizada. E, também, por um viés mais aprofundado, mergulhando nos traços singulares de cada narrativa, ao perceber as instâncias de sua narratividade. Essa questão justifica as considerações desenvolvidas por Reis ao tratar da figuração em narrativas do insólito ficcional. Diz ele:

figuras típicas, naqueles casos de radicalização do insólito que são as narrativas fantásticas, na acepção mais convencional que a expressão pode ter (e que em boa parte se ajusta aos dois relatos de Carvalhal que mencionei). Quando numa narrativa daquele tipo, facilmente reconhecemos o vampiro, a sereia, a fada, o duende ou o fantasma – e é claro que estas personagens provêm de diferentes “famílias” do fantástico –, então podemos dizer que o típico como propriedade e o tipo como personagem estão de volta. As razões pelas quais assim acontece são certamente várias: limito-me a hipóteses susceptíveis de aprofundamento. Uma: trata-se de relatos que, por derivação epigonal ou por pura inércia evolutiva, levam ao extremo as convenções do fantástico e chegam àquele estágio de saturação que permite falar em estereótipos. Outra hipótese: estamos perante casos de paródia (de certa forma, acontece isso com Álvaro do Carvalhal, parecendo evidente que o impulso parodístico e às vezes caricatural, convida a acentuar traços que tornam a personagem fantástica previsível e um tanto risível; sendo assim, ela debilita o *pathos* que o fantástico autêntico persegue. Um *pathos* que nem sequer atinge o público infantil, quando o tipo fantástico ganha contornos e comportamentos que, ajudados pela tipificação, cancelam o susto... (2014a, p.48)

Os processos de construção de personagens nos mundos possíveis do insólito ficcional envolveriam, portanto, margens permeáveis e, pode-se dizer, sobrepostas, formulando seres com contornos díspares, mas assemelhados no que tange à necessidade de saturação. Nos mundos construídos sob o holofote dos novos discursos fantásticos, a personagem poderia ser destacada como a típica bruxa ou revelar-se, por matices parodísticos, como a dama da sociedade. Em ambos os casos, o reflexo espelho da bruxa ou do monstro, socialmente

constituído, nutria a caracterização compositiva dos contornos e comportamentos da bruxa na narrativa contemporânea.

De acordo com Eleazar M. Meletínski, nos contos maravilhosos mais comuns, as bruxas das florestas seriam velhinhas ruins (1998). Em Mia Couto, por exemplo, a mulher idosa seria a bruxa, porém, com uma ascensão do feminino, distinguindo-a do mal, já que imbuída do poder ancestral do bem, como se constata na velha Nãozinha, de *A varanda do frangipani* (2007) – narrativa oportunamente estudada em *Novas Insólitas Veredas: leitura de A varanda do frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico* (SILVA, 2013) –, obra peculiarmente constituída por narrativas interligadas, que revelam uma totalidade na unidade do relato de cada personagem, distribuídos por cada capítulo do livro.

A constituição da bruxa, parece possível depreender, foi gradativamente sendo reconstituída, porém, o caráter negativo da formação da personagem permanece no imaginário dos *media*, mais especificamente nas construções cinematográficas atuais, e, mesmo, nas obras literárias, sendo a mulher sábia, mas cruel, como em Murilo Rubião. Há algumas personagens pouco representativas no âmbito narrativo que, no entanto, ganham destaque pela desestabilização da ordem, caso, por exemplo, de D. Mineides, em “Petúnia” (RUBIÃO, 1974, p.13-23) – parte do *corpus* do presente trabalho.

Umberto Eco afirma que: “qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil” (2004, p.93), logo, o entretenimento envolvido nos passeios pelos bosques da ficção seria parte do pacto ficcional. Nesse sentido, a construção de mundos ficcionais possibilitaria o transbordamento da própria ficção, dando contornos singulares a cada personagem, marcada ou não por um traço distintivo, próprio do fantástico, como o *topos* maligno de um ente ficcional, caso da bruxa. Como se percebe, a bruxa ganha diferentes proximidades, cabendo, por conseguinte, uma análise minuciosa da personagem pelos vieses dos novos discursos fantásticos.

Vê-se, dessa maneira, que os olhares para as contribuições históricas do fantástico genológico, como o definem Todorov ou Furtado, ou modal, conforme, Furtado, mais contemporaneamente, contribuem para uma reflexão acerca da personagem, que “vem sendo tradicionalmente um dos elementos nucleares da narrativa” (CARVALHO, 2014, p.161). Para tanto, importa dizer que:

as palavras, em contexto ficcional, nunca são neutras. São ultravibráteis. Ao menor movimento, ressoam. São caprichosas, sensíveis a cada minuto que passa, a cada relance de luz. Não é indiferente lê-las numa página amarelada, numa página de brancura rasa, ao alto da folha, em baixo [...] As palavras são volúveis. Vêm de contrabando, estabelecem-se, envelhecem, desaparecem. (CARVALHO, 2014, p.224)

Nos mundos possíveis do insólito ficcional, a personagem é construída por meio de relações entre mundos e submundos que, articulados, formam a unidade de um ser passível de construção pelas dobras “ultravibráveis” das palavras. Nos bosques da ficção do insólito, os mundos possíveis das bruxas, das princesas, dos heróis, dos anciãos, enfim, das figuras típicas, são marcados pela ruptura, pela moldura reconstruída e, também, pelos vazios plenos de significação. Com isso, nota-se que as personagens, constructos de palavras, implicam eixos de significação, reagentes dos processos de construção dos mundos possíveis, sem as quais não há narrativa, como ressalta Roland Barthes (1971, p.42-43).

2 LEITURAS POSSÍVEIS

2.1 Mundos Possíveis do Insólito em Literaturas de Língua Portuguesa

A tipificação presente nos traços compositivos de personagens do insólito ficcional, conforme as possibilidades apontadas por Carlos Reis – figuras típicas, presentes em “famílias” do fantástico, com a composição de tipos como: o vampiro, a sereia, a fada, o duende, o fantasma etc. (REIS, 2014a, p.48) –, poderia ser única e parte central da significação desses “participantes da ficção”. Nesses percursos pelo insólito, Reis destaca o tipo como uma marca disruptiva, em que os entes ficcionais se equacionam pelos vazios engendrados no próprio discurso.

Em “A fila” (RUBIÃO, 1974, p.38-56), por exemplo, a personagem Pererico, construído como homem comum, permanece em uma fila por anos, sem explicação ou lógica, até que se desvia dos objetivos estabelecidos e acaba por não cumprir sua missão. O típico homem de valor, saudoso de sua terra e exemplar, é gradativamente desconstruído e questionado em seu cotidiano, enfatizando sua funcionalidade na fixação do insólito.

Dessa forma, os mundos narrativos, nos novos discursos fantásticos, poderiam ser descritos como mundos textuais acessíveis, principalmente por seus modelos de composição e eixos narrativos, conectados aos mundos dos seres de carne e osso, mas delimitados pela imprevisibilidade do tempo, do espaço e da ação que envolve as personagens.

As personagens tipo habitariam os mundos do fantástico, povoando, principalmente com matizes malignos e vinculados ao negativo (vampiros, seres monstruosos etc.) – conforme Furtado (1980) –, mundos construídos como perfeitamente lógicos e ordinários. Nas palavras de Todorov (1992) e Furtado (1980), os mundos do fantástico estão e são “mobiliados” pelo incomum, pois no espaço ficcional que tende “a ser uma duplicação do âmbito cotidiano em que o receptor se move” (ROAS, 2014, p.164), personagens quase monstruosas, como vampiros, sílfides, demônios e até humanos – marcados por anomalias físicas, psíquicas ou sociais –, podem irromper para desestruturar e ameaçar a lógica estabelecida.

Nos mundos possíveis do insólito ficcional, engendrados pelos vieses dos novos discursos fantásticos, as manifestações do insólito acabam por dar novos contornos às personagens, que, tendo em si a marca, quer de anjos, quer de

demônios, são determinadas por um conjunto de traços ao dar-lhes uma “motivação realista” – termo apreendido das reflexões de David Roas acerca do fantástico (2014, p.164) – associada aos múltiplos matizes da irrupção do insólito. O tipo poderia, portanto, ser definido como um elemento constitutivo da formação de um ente ficcional dividido entre o estereotipo fantástico e, ainda, um conjunto de traços, que aproximam a personagem do mundo real, dos seres de carne e osso, fazendo-a figurar como quase humana, porém marcada pela irrupção do insólito não ordinário.

No contexto de construção dos mundos possíveis do insólito ficcional em narrativas de Literatura de Língua Portuguesa, far-se-á um percurso pelos mundos de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto, compositores de mundos com multicoloridos adaptados a cada continente, a cada nação, mas principalmente, a cada apropriação dos novos discursos fantásticos nas ficções do insólito.

Como já foi acentuado na introdução do presente estudo, foram escolhidas narrativas presentes nos seguintes volumes: *O convidado* (1974), de Murilo Rubião; *Casos do Beco das Sardinheiras* (1982, 1ª edição; 1991, edição usada como referência), de Mário de Carvalho; e *Estórias Abensonhadas* (1994, 1ª edição; 2009, edição usada como referência), de Mia Couto.

Em um primeiro momento, a escolha das obras deveu-se ao desejo de aprofundar os estudos sobre o fantástico nas Literaturas de Língua Portuguesa, posteriormente, foram sendo computadas as particularidades de configuração dos mundos possíveis do insólito em cada autor. Contudo, esses mundos só se estruturavam em torno da composição de personagens que, na produção dos três autores, caracterizariam-se pelo questionamento dos universos ao seu redor, sendo, em geral, marcadas por sua representação social, mas principalmente pelas distorções contidas em sua psique.

Nos mundos possíveis ficcionais do brasileiro, português e moçambicano, o leitor é apresentado ao cotidiano de seres em conflito com suas próprias constituições, deixando revelar uma preocupação constante com o âmbito social, com os muitos alicerces perpetrados pelas sociedades contemporâneas à escrita das narrativas. A composição das personagens, respeitando cada espaço de formulação, denuncia a existência de mundos possíveis externos ao texto, que

são astuciosamente reeditados na ficção. E é nessa literatura que pululam personagens em choque com suas próprias realidades, em geral, transtornados pelo insólito instaurado na ficção.

Assim, o conflito do indivíduo, em contato com o mundo a sua volta, como causador ou vítima da manifestação do insólito ficcional, seria gerado por uma percepção das limitações impostas pelo mundo textual, contribuindo para um desconforto presente nas vozes narrativas. Em um recorte histórico, poder-se-ia destacar os conflitos vivenciados por cada autor, nos diferentes países e continentes, demonstrando a materialidade das mazelas quotidianas, presenças constantes nos mundos e submundos das personagens.

No Brasil, com Rubião, os contos apontaram para uma inconformidade com o mundo, passível de discussões acerca de repressões próprias de ditaduras, de mesmo modo a ficção de Carvalho, em Portugal, garante uma contínua percepção do Beco como lugar de refúgio, portanto, com necessidade de ser protegido de qualquer possível má fama. Sem fugir da ideia de inconformidade, mas com uma maior profundidade no que tange ao cenário do conflito, os contos de Mia Couto, passados em Moçambique, refletem os movimentos de superação da guerra.

Os três autores, de diferentes maneiras, contribuem para discussões acerca da construção do humano em sua constituição social. Eles permitem, principalmente em narrativas construídas pós-ditaduras ou pós-guerra, que se reflita sobre os mundos possíveis existentes no humano, seja ele ficcional ou não, a partir da formulação de um discurso fantástico, questionador.

No ano do centenário de nascimento de Murilo Rubião (01 de junho de 2016), deve-se ressaltar a importância que sua obra mantém na literatura brasileira, a despeito de, em muitas histórias da literatura, não aparecer referida ou estar relegada a segundo plano. As narrativas de Rubião, compiladas em *O convidado* (1974), encenam o conflito do viver na contemporaneidade, um tempo em que as certezas acabam dissolvidas e o sujeito termina confrontado pela normalidade permitida ao insólito, erigido em seu cotidiano.

Interessam à discussão também a constituição da personagem em *Casos do Beco das Sardinheiras* (1991), de Mário de Carvalho, narrativas que se desenrolam em um Beco qualquer de Alfama ou Mouraria, apresentando

personagens que rompem com os paradigmas da ficcionalidade. Suas personagens caminham pelas tramas do fantástico, vivenciando aventuras em uma narrativa na qual o autor-modelo (ECO, 1994, p.21) atua duplamente, cumprindo papel de autor e figurando na função de narrador homodiegético – ficção de ficção.

De mesmo modo, há em *Estórias Abensonhas* (2009), de Mia Couto, uma recondução do processo de construção da personagem, a qual se revela pelo viés da imaginação. O chão, já presente no prefácio, seria o espaço da criação, de onde nascem sementes. Com isso, o escritor convida a que se leiam os matizes *insólitos* da constituição do homem, naqueles em que existe a essência da mudança. Suas narrativas permitem um percurso pela perspectiva histórica, surgidas até mesmo em meio à fumaça dos canhões deflagrados e deflagradores da guerra. As personagens transitam em espaços de fascínio e reivindicação de sentidos, transfigurando os níveis diegéticos a partir das relações que estabelecem com a realidade à sua volta.

Pode-se, assim, notar como a produção literária tornou mais perceptível o mundo caótico oriundo da realidade referencial, dos seres de carne e osso, em que se ancora, solicitando uma contínua reestruturação da ordem, não alcançada nos mundos possíveis ficcionais, exatamente, pela irrupção das rupturas manifestadas no nível narrativo. Com isso, são geradas outras realidades, existentes, especialmente, através de transgressões das estruturas *a priori* constituídas.

O valor presente nas obras proviria, nesse sentido, da duplicidade em possibilitar a constituição de uma nova realidade, mostrando os véus de um mundo composto por fragmentos, mas com a consciência da necessidade de questionar os mundos possíveis ao redor. Conseqüentemente, cumpre entender que elas teriam duas margens: a subversiva e a ordenadora. A margem subversiva é privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma (BARTHES, 1987, p.12-13). A margem ordenadora instaura-se pelo corte, pela fruição da perda, coordenando o aparente caos ocasionado pela subversão

imposta. As duas margens formulam, nas águas narrativas, um caudaloso rio capaz de nutrir os mundos possíveis do insólito ficcional.

Nesses autores, pode-se notar a identificação das máculas do cotidiano, compondo personagens que figuram como agentes de mudança e reconstrução e, por fim, (re)criadores de mundos, que podem volver ao equilíbrio solicitado pela narrativa, quer pelas trilhas do insólito, quer pelo caminho sólito, ou configurado, comumente, pela manutenção mútua de ambos. O absurdo na criação de mundos possíveis é/está (n)a exacerbação das tensões em suas narrativas. As margens do insólito atadas as dos mundos dos seres de carne e osso serão, por conseguinte, cerne da discussão em torno da obra dos três autores, permitindo que se percebam as diferenças e semelhanças presente em cada autor na composição das personagens na construção dos mundos possíveis, sob a égide dos novos discursos fantásticos.

O aspecto que permite aproximar a obra desses escritores é a composição dos mundos possíveis ficcionais, tendo como eixo central a manifestação do insólito, próprio dos novos discursos fantásticos, principalmente quando articulado ao mundo e submundo de personagens. Assim, na composição de seus mundos possíveis e na constituição de suas personagens, suas narrativas apresentam raízes singulares a cada configuração textual.

Os mundos possíveis ficcionais das diferentes narrativas, que compõem o *corpus*, teriam em si elementos ficcionais com referências à realidade exterior, dos seres de carne e osso, acabando por levar o texto ao ponto de, em uma apresentação descontextualizada, parecer parte do mundo pretensamente real. Passível, portanto, de permitir ao leitor desavisado perder-se pelos bosques da ficção, em busca de uma rua fictícia em Paris ou mesmo de um herói de outro planeta nos Estados Unidos, assim, vivenciando o intangível se imerso em um universo criativo e de criação (ECO, 1994). Como já observara Anatol Rosenfeld, “o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase-reais” (2011, p.21). O destino do leitor no conjunto de propostas a seguir será as margens do insólito ficcional no Brasil, em Portugal e em Moçambique.

2.1.1 Murilo Rubião na Literatura Brasileira

O Brasil, à época da primeira publicação em 1947 (WERNECK, 2016, p.3), não (re)conheceu a genialidade de Murilo Rubião no campo da ficção do insólito absurdo. Seus mundos possíveis ficcionais foram deixados de lado por muito tempo, relegados a um segundo plano diante do brilhantismo envolto em seus feitos acadêmicos e sociais, “como funcionário público, jornalista, diretor e idealizador do Suplemento Literário do Minas Gerais” (NOVAES, 2016, p.46). O mundo da literatura, que o visitara desde mais tenra idade ao lado de seu pai, tio e avô (PELLEGRINO, 2016, p.11), fora o legado de uma família dedicada às Letras, tendo começado a escrever aos dezesseis anos. O escritor passou muito tempo sem nenhum reconhecimento, marcado por um ostracismo bastante significativo no campo da literatura brasileira.

Segundo Jorge Schwartz, em “O fantástico em Murilo Rubião”, a obra de Murilo estaria desengajada de qualquer movimento literário no Brasil, surgindo de maneira insólita, como a própria temática de seus contos. Como destaca, este é o caso do autor que “ficou relegado na história das letras brasileiras. Sua primeira obra data de 1947 [*O ex-mágico*]. Pioneiro da narrativa fantástica na literatura brasileira” (2016, p.3). A produção literária do escritor demonstra uma opção pelo fantástico, uma opção pela condução metafórica e profundamente irônica, impressa nos mundos e submundos de suas personagens.

Murilo por muito tempo passou despercebido da crítica, escondido entre seus escritos em sua terra natal, como afirmam amigos, críticos e escritores, porém, de acordo com Antônio Candido, em “A nova narrativa”, com a publicação do livro de contos *O ex-mágico*, ele instaura no Brasil:

a ficção do insólito absurdo. Havia exemplos anteriores de outros tipos de insólito, sobretudo de cunho lírico, haja vista o admirável conto “O iniciado do vento”, de Aníbal Machado, um dos escritores mais finos da nossa literatura moderna, formado no Modernismo e se expandindo a partir dos anos 40. Mas de absurdo havia casos limitados e de caráter cômico, sobretudo na poesia, como as décimas de um poeta popular do começo do século XIX, o Sapateiro Silva; ou, no decênio de 1840, a “poesia pantagruélica” de alguns românticos boêmios. (1989, p.208)

Nas veias de um Brasil que já esgotara, no final da década de 40, as possibilidades do realismo fotográfico (WERNECK, 1987, p.12), o escritor, “num momento de predomínio do realismo social” (CANDIDO, 1989, p.208), propõe “um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram” (CANDIDO, 1989, p.208). Assim, Rubião, com seu “texto despojado e cheio de magia [,] chegou [...] como algo realmente novo” (WERNECK, 1987, p.12), instaurando um novo horizonte diante da recepção do realismo da época. A inspiração no cotidiano confrontado com uma vivência caótica permitiu a Murilo trazer “dentro de si o destruidor da lógica aparente da vida social” (SAN’TANNA, 2016, p.19), criando mundos possíveis com uma latência do inesperado e também irrefutável da própria vida de suas personagens ficcionais.

A ruptura da lógica aparente da vida social engendra-se, principalmente, a partir da “linguagem do absurdo, ou do fantástico, [...] forma escolhida pelo autor para denunciar a opressão do cotidiano, sobretudo com a chegada das instituições modernizantes” (ROSA, 2016, s.n.). Nos mundos possíveis contemporâneos, as certezas são diluídas pelas máquinas do mundo, conduzindo o ser humano ao questionamento de si e do mundo à sua volta. Assim, nas margens de um mundo em conflito, o escritor cria a gênese de sua contística pela via da imaginação e não do realismo, bebido desde muito cedo, da escrita de sua referência maior: Machado de Assis. Como diz: “Sem Machado, eu nunca chegaria ao fantástico” (RUBIÃO *apud* WERNECK, 1987, p.12).

Nascido em Carmo de Minas, em primeiro de junho de 1916, Murilo Rubião manteve-se por muito tempo publicado apenas em Minas. Sem ausentar-se de seu estado natal e de sua vida comezinha, viu-se por muito tempo preso ao não reconhecimento, pois como diz Eliane Zagury, “ele escreveu adiantado e publicou escondido – contradições que já são um lugar comum dos grandes-escritores” (*apud* WERNECK, 1987, p.12). Com uma identificação muito peculiar da essência humana, o autor embrenhou-se pelas sendas do mundo onírico, como se as ações narrativas fizessem parte de uma alucinação, que, por método, não cessa. Para tanto, ele buscava “um caminho novo e soluções próprias” (LINS, 1987, p.4), que, por diversos motivos, relegaram-no à margem.

As narrativas rubianas trazem à cena a vida comum, traduzida em pequenas situações corriqueiras, vivenciáveis por qualquer sujeito convivendo em

sociedade. Com isso, pode-se destacar a capacidade de Rubião em apreender o mundo ao seu redor e corromper as expectativas, gestando na prosa a dúvida e, ainda, o exagero incômodo próprio do discurso fantástico, marcas inegáveis da lucidez de alguém que busca a perfeição da palavra, como observam seus mais afortunados críticos (SCHWARTZ, 1981; ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987; LINS, 1987). Flavio Carneiro, em “Escrever é escrever de novo: a escrita infinita em Murilo Rubião”, afirma que a busca da perfeição está presente:

não apenas na quase obsessão pela palavra exata, buscada de um livro a outro, e no diálogo inventivo com outros textos, alheios, como também na construção de personagens e enredos. Quer dizer, a reescritura, em sua obra, é de certa forma encenada nas aventuras de personagens... (2013, p.92-93)

Dessa forma, com uma obra assentada no terreno do fantástico e, por conseguinte, destoando da produção de sua época, Rubião teria causado forte espanto com a publicação de *Ex-mágico* (1947) e, assim, chamado a “atenção da crítica por sua extraordinária singularidade dentro da literatura brasileira” (WERNECK, 1987, p.12). Maria Cristina Batalha, em “Murilo Rubião e o fantástico brasileiro moderno”, observa que o autor “soube, mais do que ninguém, que a linguagem é um modo privilegiado de acesso ao sentido” (2013, p.34). Com uma contística cujos significados mesclam-se com sonho e ilusão, o escritor modela mundos, possibilitando uma acomodação gradativa das personagens que, por um inconveniente ou outro, podem acabar amedrontadas e sem orientação.

Publicado vinte anos antes do *boom* da literatura hispano-americana, apenas a partir da publicação de *Cem anos de solidão* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927 – 2014), Murilo Rubião começa, como afirma Werneck, a ser percebido pelo viés do fantástico, terreno antes pouco explorado na literatura brasileira (2016, p.3). Os hispano-americanos, por terem iluminado o terreno da literatura de matiz fantástico, tornariam o campo de estudos mais profícuos e, portanto, garantiriam um retorno à obra rubiana, já que na literatura brasileira existiriam, segundo Vogt, poucos e magros espécimes do gênero (1987, p.4).

Nos modelos de configuração de mundos possíveis do escritor brasileiro Rubião, a ironia, profundamente arraigada, faria transparecer a angústia diante das situações do país, denunciada, segundo a crítica do escritor, por meio de um

olhar contundente sobre o mundo. Conforme observa Schwartz, “para efeitos de ficção – e no ato de leitura – não vai interessar o problema da adequação entre um signo e o seu referente, mas apenas o efeito sobre o leitor” (1981, p.55). O imaginário é em Rubião orientado para uma sagaz apreensão de mundo a partir da ironia.

O efeito, nesse caso, permitiria a percepção da ironia como necessária para confrontar e mesmo corromper mazelas políticas e sociais, moldando os fatos quotidianos sob novas roupagens. Um dos contos marcados pela ironia do quotidiano seria o “Ex-Mágico da Taberna Minhota” (RUBIÃO, 2005, p.7-13), narrativa em que um ex-mago sente a infelicidade de ser um funcionário público, que teve sua faculdade de fazer mágicas anulada pela burocracia do dia-a-dia, ao exercer a “pior das ocupações humanas” (RUBIÃO, 2005, p.13), ser empregado numa Secretaria de Estado – a narrativa serviu como exemplo, mas não comporá o *corpus* do presente estudo. Nesse sentido, nas palavras de Alciene Ribeiro Leite, em “A curva vital no realismo mágico”, “ler Murilo Rubião é encontrar o plural na abordagem das coisas incorporadas ao nosso cotidiano equilibrado na corda bamba, essa nossa mágica realidade fantástica” (1986, p.8).

Nos mundos possíveis ficcionais construídos por Murilo Rubião, as margens do fantástico são formuladas para desagregar os conceitos instituídos, forjando novos coloridos para o mundo em seu pleno entendimento. As composições internas das narrativas vão criando, propositadamente, um *dégradé* entre o sonho e a experiência do real, dos seres de carne e osso, suscitando uma existência questionadora e questionável. Como diz Rubião em entrevista: “uns lutam nas selvas e outros escrevem. E talvez sejam esses os importantes, muito mais importantes do que os guerrilheiros” (2012, s.n.)

Rubião confere a narrativa uma persistência do questionamento, extrapolando os limites do próprio discurso fantástico, ao permitir o nascimento e existência de seres insólitos ou com traços incongruentes para, posteriormente, burocratizá-los ou reconduzi-los à humanidade, violentados por esta, como é o caso da criança encardida e desdentada ao fim de “Teleco, o coelhinho” (RUBIÃO, 2005, p.143-152). Em texto crítico e denunciador, as personagens demonstram as fraquezas imputadas pela sociedade. Suas personagens são configuradas por vazios narrativos e por uma busca motivadora, gerando um

gradativo percurso, de diferentes maneiras, pelo esvaziamento das ideologias e consequente desencantamento. Como observa Davi Arrigucci Júnior, “para o leitor, o mundo de Murilo não é e é o seu mundo” (1987, p.2).

Como já mencionado, a escrita de Murilo, marcada pela sólida influência de Machado de Assis, guia-se em busca da perfeição, com uma reelaboração da linguagem até a exaustão, como ressalta o próprio autor (RUBIÃO *apud* WERNECK, 1987, p.12). Maior exemplo de sua busca por perfeição é a conclusão de um conto de *O convidado*, publicado em 1974, após 26 anos. O conto, que nomeia o livro, teria sido iniciado em um quarto de hotel no primeiro congresso brasileiro de escritores, época em que o autor ainda não havia publicado nenhum livro (CAMPOS, 2016, p.30-31).

Detentor de uma estética própria, Rubião toca a vida cotidiana e com ela colide, evocando a realidade experienciável para denunciar as mazelas do sistema por meio da dimensão vertiginosa de sua escrita. Essa percepção do mundo, configurado nos mundos e submundos de personagens, será explorada a partir da leitura de “Petúnia” (p.13-23); “Aglaiá” (p.25-36); “A fila” (p.37-56); “O convidado” (p.57-71); “Os comensais” (p.111-124), contos de *O convidado* (1974). As narrativas escolhidas compõem, portanto, as margens de mundos ficcionais marcados por profundos questionamentos acerca do sujeito e de suas vivências cotidianas. Na nova roupagem literária vertida por Rubião, o leitor seria convidado a pensar, refletir sobre a configuração do mundo que habita, como senhor dos caminhos a serem trilhados.

2.1.2 Mário de Carvalho na Literatura Portuguesa

O Portugal da década de oitenta viria a conhecer um contundente crítico da história de seu tempo, Mário de Carvalho que, em seu primeiro livro *Contos da Sétima Esfera*, publicado em 1981, causaria surpresa pelo inesperado de sua abordagem ficcional, confrontando os percursos realistas e, ainda, reformistas de sua época, ao propor transbordamentos em seus mundos da sétima esfera. Mundos possíveis do insólito, vertidos sob a égide dos novos discursos

fantásticos, desde há muito marginalizado no cenário literário português. Como destaca o próprio autor, suas narrativas poderiam ser classificadas como da ordem do fantástico e, em alguns casos, mesmo, do maravilhoso (CARVALHO, 2015, p.205). Em grande parte dessas narrativas, o tempo é desavisadamente transposto, forjando uma visão da história boleada pela singularidade do fantástico.

Na história da literatura fantástica em Portugal, o gênero ou sub-gênero, foi repetidamente popularizado e condicionado a um estatuto “menor”, de literatura de entretenimento. Como observa Maria Cristina Batalha, refletindo acerca da produção do fantástico no séc. XIX, em “Álvaro do Carvalho: o que pode nos informar um ‘autor menor’?”:

vinculado então ao conceito de baixa qualidade por ser demasiadamente popular, a literatura fantástica em Portugal limita-se a alguns poucos exemplos deixados pelos escritores consagrados na época que se aventuraram na vertente do fantástico (2011, p.159)

Assim, pode-se perceber como os mundos possíveis ficcionais construídos por Mário de Carvalho foram recebidos pela crítica em 1981. Isso após o fim da ditadura que, por sua vez, deixara profundos estigmas na própria sociedade e nos conceitos em torno da construção literária e seus muitos significados. O fantástico e também o maravilhoso são terrenos, por conseguinte, pouco sedimentados em Portugal naquela época, mas que se fazem presentes na produção literária de Carvalho em algumas de suas obras, como, por exemplo, seu primeiro livro e em *Casos do Beco das Sardinheiras* (1991).

As narrativas de Carvalho eram consideradas, portanto, a partir de uma perspectiva do inaudito e mesmo da leitura de entretenimento, herança do fantástico e sua histórica posição à margem. Em “A transmutação”, por exemplo, homens perdem suas sombras após a atitude inconsequente de um jovem, causando o fim da criação e percepção do belo (CARVALHO, 1990, p.151-152). O que é a incapacidade de se criarem obras de arte? Senão uma reflexão acerca do mundo contemporâneo. Os mundos possíveis pertencentes a *Contos da Sétima Esfera* (1ª edição 1981, edição de referência 1990) permitem, deste modo, uma apreciação estética da obra literária, com consequentes desdobramentos a respeito dos contextos políticos e mesmo sociais de uma época. Vê-se, nesse sentido, como a literatura lúdica e multifacetada de Carvalho aponta para certo

esfacelamento de certezas, tratando-os com a seriedade da reflexão, marca própria de períodos conflituosos. Segundo Carlos Reis:

a tendência para a paródia [, engendrada por Carvalho,] parece mais evidente quando estão em causa situações do nosso contemporâneo, um contemporâneo marcado por valores corroídos e por fidelidades tornadas anacrônicas: é o que lemos em **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto** (1995), tal como, pelo que ao culto do humor diz respeito, em **Casos do beco das sardinheiras** (1982), **n'A inaudita guerra da avenida Gago Coutinho** (1983) e nas novelas **d'Os alferes** (1989), singular abordagem da guerra colonial e dos seus mitos falsamente épicos. (2004, p.30, grifos do autor)

A paródia contida na escrita de Carvalho é nutrida pela ironia atinente a um senso crítico centrado no humor e no riso, que o autor considera como um possível meio de combate. Em entrevista afirma:

acho que o riso é uma forma de resistência. Não há nenhuma tirania que suporte que se riam dela e das suas imposições. Não há nenhum fanatismo, nenhuma igreja que ande à volta do riso. O riso tem sempre qualquer coisa de desafiante e de subversivo. O Eça de Queirós dizia – não tinha inteiramente razão, talvez – que bastava fazer passar uma gargalhada quatro vezes em volta de uma instituição para a derrubar. De facto, o poder habitualmente aposta na solenidade. O riso é um desafio a isso. (CARVALHO, 2010, p.34)

Logo, pode-se depreender como o riso, despertado no leitor, capacita o escritor a driblar as descontinuidades do quotidiano, conflituoso e castrador, para transpô-lo por meio do riso, do humor. Traço observável em algumas das obras do autor. Em Carvalho, o riso irônico é ainda mais significativo, pois embute uma saída, uma descontinuidade do problema causado pela manifestação do insólito no âmbito narrativo, como se percebe em *Casos do Beco das Sardinheiras* (1991).

A literatura de Carvalho, como ressalva Carlos Reis, “desperta uma concepção lúdica do contrato comunicativo com o leitor, numa linha de formulação narrativa que desconstrói parodicamente a formalidade do relato e a seriedade, às vezes convencional, de ficções de presuntivo alcance ideológico e identitário” (REIS, 2004, p.30). E, assim, a arte que se quer outrora como fonte de intervenção formativa e reformista (BATALHA, 2011, p.159), volta a encantar como veículo estético, pleno de sentidos. Mário, então marginal aos cânones, como se define, assume-se “discípulo dos grandes clássicos da literatura

portuguesa no trabalho da língua” (BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, 2010, s.n.).

Licenciado em Direito, tal qual Murilo Rubião, Mário de Carvalho, nascido em Lisboa em 1944, necessitou exilar-se por ter sido condenado a dois anos de cadeia, já que desde muito cedo esteve ligado aos meios de resistência contra a ditadura Salazarista, sofrendo repressões ainda na adolescência, como relata em autobiografia publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (2004). Segundo Carvalho, ao deixar Portugal, depois de quatro meses preso, passou a “fronteira ilegalmente” e chegou “a Paris[,] onde viveu durante algum tempo em casa de amigos, sem documentos, até que encontrasse maneira de viajar para a Suécia onde tinha família” (CARVALHO, 2014, s.n.), exilando-se, assim, em França e depois na Suécia até seu retorno “a Portugal com a Revolução de Abril”, em 1974 (CARVALHO, 1996, p.40-41).

As matrizes de construção de mundos do português Mário de Carvalho, trazendo os transbordamentos próprios dos novos discursos fantásticos, hoje, foram consolidadas como modelos a serem premiados, como se verifica na página do próprio autor e em jornais e revistas. No entanto, por muito tempo, a produção ficcional do país revelou que o fantástico não representava um traço predominante na produção literária, como analisa Batalha (2011, p.158). Isso se deve também ao fato da produção literária realista ter sido dedicada ao retrato vertiginoso do momento, da busca inspirada pela captura cientificista do mundo. Por muito tempo, a prosa literária foi dedicada à apreensão de uma lógica realista distante da surpresa do insólito.

Nesse sentido, a demanda pela apreensão do instante cotidiano gerou a ideia de um fantástico engendrado apenas para entreter, com fantasias e ilusões, sem levar em conta como a fantasia e mesmo a ilusão podem pôr em questão uma variedade de temas. Em linhas gerais, apesar de não vinculado a movimentos definidos, conforme observa Reis, e marginal ao cânone literário, como o próprio Carvalho reflete, sua ficção é marcada por um “impulso de desconstrução de mitos e valores adquiridos (REIS, 2004, p.30). Como diz Reis, “a nossa ficção do final do século XX é inevitavelmente permeável a temas e problemas que ou são específicos da cena portuguesa ou são determinados por movimentos de mais ampla circulação” (REIS, 2004, p.30-31).

Dessa maneira, a literatura de Mário de Carvalho consolida-se pelo olhar atento para a História de seu tempo, percebendo os valores e ideologias para questioná-las, quer pelo riso, quer pela solenidade. No cenário quotidiano, corriqueiro, nas ruas de Lisboa, o escritor apaga barreiras temporais, permitindo o cruzamento de tempos e ideais distintos, como em “A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho” (CARVALHO, 1992, p. 27-35). Nesta narrativa, em que o escritor faz colidir diferenças de mentalidade e costume, são demonstrados os reflexos do tempo e da História para o quotidiano, assim, elementos históricos de 1148 e 1984 se encontram na Avenida Gago Coutinho, em Lisboa, desencadeando a percepção de um cruzamento temporal inaudito e surpreendente. Como percebem Flavio García e Luciana Silva, “trata-se de narrativas que ficcionalizam o discurso da História, transcendendo-o, ao transformá-lo num texto novo, de contexto fatural, porém de sentidos renovados, o que se dá, até mesmo, pela subversão de seus sentidos primeiros” (2012, p.138).

Os caminhos pelos mundos possíveis do insólito ficcional não foram determinantes da história literária de Mário de Carvalho, já que o autor explorou movimentos e técnicas diversas em sua carreira. Todavia, é impossível não reparar seu recorrente retorno aos discursos da ficção do insólito. Para Flavio García, Carvalho nunca se afastou dos novos discursos fantásticos, pois, conforme destaca, o autor se aventura por estas sendas a prestar-se à crítica do gênero, sendo *Casos do Beco das Sardinheiras* (1991), do conjunto de suas narrativas, aquela “em que o insólito, de modo mais exemplar e diversificado, se manifesta em seus mundos possíveis, diversos de *caso a caso*” (2016, p.180, grifos do autor).

Em sua vida literária, Mário produziu muito e de maneira diversificada, aventurando-se pelo cinema, teatro, romance, novela, conto, enfim, explorando os muitos caminhos da escrita. O autor, comprometido talvez com sua própria escrita ou com as sutilezas de suas ideologias, desafia seu leitor a compreender seus mundos possíveis ficcionais, questionando, por vezes, o percurso de sua própria dimensão criativa. Como diz: “hoje já não podemos escrever como se fazia no séc. XX. Há outras experiências e realidades” (CARVALHO, 2010, p.11). Entende-se, com isso, que sua intenção crítica e problematizadora poderiam ser partes das influências presentes na vida do próprio escritor, em constante

(re)fabricação do ser autor, sem modelos ou temas fixos, ideia amplamente explorada em seu livro *Quem disser o contrário é porque tem razão* (2014).

Mário de Carvalho em sua prosa bem humorada constrói uma realidade quase palpável, plena de sentidos, recuperando o senso de realidade dos seres de carne e osso para, a partir dessa noção, corromper o espaço do familiar, corriqueiro. Essa percepção do mundo, configurado nos mundos e submundos de personagens, será explorada a partir da leitura do “Prólogo” (p.13-16); “O tombo da lua” (p.17-20); “A pedra preta” (p.33-38); “Chuva ao domicílio” (p.57-61); “Epílogo” (p.83-87), contos de *Casos do Beco das Sardinheiras* (1991).

Os mundos possíveis ficcionais do insólito construídos por Carvalho seriam evidenciados, portanto, por uma inquestionável irrupção do insólito no seio da realidade mais familiar e, assim, o autor, quer pelo riso, quer pelo discurso sisudo, poria em cena a problemática do dia-a-dia, dando visibilidade aos temas mais tensos ou mais corriqueiros. Na composição de suas personagens, o leitor é, em geral, apresentado aos moradores de um bairro, de uma cidade, plantados ali, como qualquer um a caminhar: uma típica senhora; um típico vendedor. Contudo, suas personagens extrapolam o lugar estereotipado de sua criação, sendo capazes de se questionarem a si, ao tornarem a narrativa ficção de sua própria ficção. Eis o escritor que percorre os veios do fantástico, trilhando os mundos possíveis de uma ficção arguta e consciente do poder da reflexão crítica.

2.1.3 Mia Couto na Literatura Moçambicana

O Moçambique da década de oitenta não conhecia a veia crítica de Mia Couto, formada a partir de um jornalismo ascendente e preocupado com o mundo à sua volta, forjando, o então, poeta de *Raiz de Orvalho* (1983). Contudo, logo o artista deixaria o encantamento da poesia para desenraizar seus contrapontos ao tornar “sua escritura numa arte de pensar não só a linguagem, mas também a história de seu país e do mundo” (SECCO, 2000, p. 265), dedicando-se a prosa. A seguir, Mia publicaria *Vozes Anotecidas* (1986), seu primeiro livro de contos,

marcado por uma linguagem poética denominada por alguns como prosa poética e por outros como poesia em prosa.

Mia Couto, como relata Pires Laranjeiras, “nasceu em 1955, na Beira, Moçambique, sendo filho de pais portugueses. O pai, Fernando Couto, que também foi jornalista e é poeta, nasceu em Rio Tinto (nos arredores do Porto)” (2012, p.57). Suas origens fazem-no alguém capaz de dialogar entre dois mundos, dividido entre sua nação e a não convivência com seus antepassados, tão cara aos moçambicanos (COUTO, 2005; 2009a).

Conforme o próprio escritor acentua, ele nasceu “em um tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria” (COUTO, 2009a, p.123). Fruto de um “cruzar de mundos e de tempos” (COUTO, 2009a, p.123), Couto dedicou-se ao jornalismo como forma de combate, ainda que sua carreira como biólogo tenha sido a forma encontrada para conectar-se a sua terra. Cedo, Mia teria deixado a Beira para residir em Lourenço Marques (1972), necessidade derivada do ingresso no curso de medicina, que logo abandonaria para dedicar-se ao jornalismo, tendo retornado à faculdade apenas em 1985 e se formado em biologia.

Em *Vozes Anoitecidas* (1986), Couto já desestabiliza o esperado desde a confecção, fazendo também irromper o ilógico nos jogos de construção dos mundos possíveis ficcionais, ao permitir, em grande parte dos contos, a interferência, marcada como inusitada, diferente, da mágica telúrica na vida cotidiana. Alguns críticos afirmam ser essa uma prática fidedigna aos modelos ritualísticos locais, próprios dos mundos possíveis construídos em Moçambique e, de maneira mais generalizante, em África. Outros, percebendo a proposta estética do autor, reconhecem o hibridismo de sua prosa, com as sutilezas de uma narrativa que, muitas vezes, faz um jogo com o insólito e com o suspense (PETROV, 2014, p.43)

A literatura de Mia Couto, moldada por um modelo baseado na construção romanesca ocidental, já que filho de portugueses – “sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela independência” (COUTO, 2009a, p.123) –, constitui-se por uma prosa de subversão consciente do sistema linguístico e da ordem estabelecida, “brincando” com as Letras, a que fora apresentado desde muito cedo – “em minha casa, meu pai – que era e é poeta”

(COUTO, 2009a, p.66) –, e com os mundos possíveis a sua volta, vividos a partir das histórias de velhos contadores – “não podia partilhar por inteiro daquela conversa [...] estava já carregado de Europa...” (COUTO, 2009a, p.124).

Segundo Petar Petrov, em *O projecto literário de Mia Couto* (2014), com a publicação de *Vozes Anoitecidas* (1986), o moçambicano teria abalado os caminhos conhecidos pelas literaturas em Moçambique, dedicando-se a uma construção literária diversa da produzida na época. Seus mundos possíveis revelariam um desejo de tratar dos temas da terra, ao buscar marcas da mítica telúrica autóctone, rompendo, assim, com a escrita do pós-guerra presente em seu país. De acordo com Pires Laranjeiras, o autor se atreveu a não perpetuar “o realismo guerrilheiro e patriótico vigente naquela época de pós-independência” (2012, p.58). Para alguns críticos, a obra de Mia não refletia a realidade do país, distante no campo do discurso e também no plano de valores e sentidos lá defendidos, já para outros, a obra merecia uma apreciação por seu valor estético, resultante de uma linguagem inovadora (PETROV, 2014, p.21).

A obra *Vozes Anoitecidas*, de Couto, tratando de aves transmutadas, vozes ao pé da fogueira e, mesmo, vidas de muitas personagens absorvidas a partir de suas idas e vindas como biólogo, deixam transparecer a efervescência de alguém preocupado com o contar. Suas narrativas permitem a sensibilização dos leitores, convidando-os a encontrar seu Moçambique, construído pelo “feliz casamento entre a língua portuguesa e a oralidade das línguas nacionais” (PETROV, 2014, p.21). A invenção de enredos e de personagens possibilita que, nas palavras de Luís Carlos Patraquim, em “Como se fosse um prefácio”, se perceba que:

do poeta ficou o narrador capaz de reveladoras imagens, secretamente cúmplice dos mais deserdados dos seus personagens, atento ao outro lado das coisas, jogando na fronteira do fantástico, diapasão vibrando entre o halo da vida e a pulsão da morte deste nosso ser em formação/situação [...]

Quanto às implicações [...] gostaria tão-só de ressaltar a mais importante delas. Para mim, é claro. Se mais ou menos andamos todos a esgaravatar na substância da Moçambicanidade – e é preciso dizer que mais honesta e verdadeiramente uns que outros –, julgo ver nestes teus textos um empenhamento total. (2012, p.15)

Compreende-se, desta maneira, o clima em torno da primeira publicação de Mia Couto, pois em um país que vivia os dramas pós-Independência, o autor ousou criar mundos possíveis ficcionais passíveis de reavivar sua terra, com outra

forma de ver o mundo e também de escrevê-lo, juntando leveza de percepção e inventividade (PIRES LARANJEIRAS, 2012, p.59). Logo, seu projeto literário poderia ser descrito como “particularmente inovador pelo facto de evidenciar mudanças significativas no modo de representação da realidade nacional” (PETROV, 2014, p. 7). A literatura de Mia Couto, a cada novo dia, consolida-se como representação de seu país, tendo, por parte de alguns críticos, apenas um senão relacionado aos seus caminhos pelos novos discursos fantásticos. Para eles, as marcas presentes em sua obra seriam formulações autóctones e, portanto, realistas no que tange às manifestações ritualísticas populares.

É notório, no entanto, que a produção literária do autor apresenta um grande veio pelos mundos do insólito ficcional, trilhados em constante diálogo com uma subversão do sistema linguístico em sua escritura. Sua escrita é, portanto, imbricada pela “sobreposição de discursos, de vozes, espaços e tempos[,que] permite[m] conferir à língua a sua dinâmica de teia e tessitura, num trabalho de figuração, cujos princípios se orientam, como os do pensamento mítico, pela ligação e pela analogia. (LEITE, 2013, p.32).

A tessitura composta pelo moçambicano faz-se por meio de rastros dos vários mundos possíveis que constituem suas narrativas, formulando o espaço para uma crítica reflexiva do discurso de poder, a partir de uma produção contundente sobre os feixes dos novos discursos fantásticos. Nesses mundos possíveis, vozes avultam para questionar o próprio mundo que habitam, e, também, as instituições sociais que, por vezes, fizeram-nas calar.

Assim, o autor, com sua engenhosidade narrativa, faz “emergir, nos seus interstícios [da História], falas destituídas de poder” (FONSECA e CURY, 2008, p.58), garantindo o espaço de transposições de barreiras por meio de uma construção literária nutrida pelo autóctone e pelo alóctone. A língua do colonizador reunida a histórias ouvidas desde a infância produz mundos possíveis ficcionais, encantados por uma existência multifacetada, principalmente ao extrapolarem o instituído, formados que são por diferentes modelos de mundos.

Em suas ficções, Mia Couto constrói um “discurso plurimimético, que encontra a sua força na coexistência de modelos de mundo (segundo o modelo ocidental-racionalista) antagônicos” (FONSECA, 2002, p.184). Os mundos possíveis narrativos construídos por Mia Couto seriam como um jogo de encaixes,

em que o mundo articulatório nutre-se dos mundos e submundos de personagens.

Nesse sentido, o mundo primeiro, em geral, seria o regido pelo apelo ao realismo – movimento literário que busca a apreensão mais fidedigna de cenas do cotidiano, motivada por muito tempo pela ideia da descrição cientificista, assemelhada ao instantâneo do retrato –, fundando uma clara integração entre narrativa e história fatural – os capítulos da história em Mia Couto, em geral, são marcados por guerra e privação, mas margeados pela esperança. Feito isso, o mundo possível começaria a ganhar fios, seja de personagens, seja de incongruências do próprio cenário construído, e, tanto o mundo primeiro, quanto os mundos e submundos que o constituem, contribuiriam para uma autocorrosão, instituindo polos opostos dentro de uma mesma composição de mundos.

Os mundos possíveis ficcionais miacoutianos sobrevivem por derivações reunidas de mundos do fantástico, mundos realistas e ainda mundos em diálogo. Com isso, percebem-se as nuances dos muitos mundos possíveis, que constituem a produção literária do moçambicano, escolhendo-se, porém, não aprofundar as discussões acerca dos vários modelos de mundos que os compõem, e sim tratar dos elementos que os compõem. A opção deriva-se da necessidade de focalizar a figuração das personagens nos mundos possíveis do insólito ficcional formulados por Mia, essenciais para desvendar os muitos sentidos de suas histórias. Em suas narrativas, merece atenção

a escolha das personagens, cujo campo semântico desafia sistematicamente as expectativas do leitor. Refiro-me a caracteres, que, apesar de assumirem um estatuto aparentemente normal, confundem e interrogam o receptor pelos seus comportamentos nada habituais. Conforme as situações, os protagonistas de algumas histórias são envolvidos em eventos. (PETROV, 2014, p.114)

As personagens do autor são configuradas como seres alijados de suas próprias vidas, submetidas aos inconvenientes de serem lembradas uma vez ao ano – “Vinte e cinco, Natal” (COUTO, 2009, p.45) –, e visitadas pelos vazios e por uma tentativa contínua de adequação, anulando-se para sobreviver, caso de Mariazinha, em “Na tal Noite” (COUTO, 2009, p.45-49), mulher que parece viúva (COUTO, 2009, p.45). Nesse conto, a personagem espera e espera, o narrador não deixa de contar os detalhes, tornando os vazios de construção do recém

chegado para uma armadilha de sentido. Assim, os entes ficcionais vão surgindo nos contos de Mia Couto, como possibilidades, em mundos de ausências. Em seus mundos possíveis, tudo parece ordinário, comum, entrelaçado com a vida dos seres de carne e osso, até a ebulição de sentidos corroer os possíveis narrativos e plantar efeitos inesperados, desregulados, mesmo, ilógicos.

Os mundos possíveis ficcionais são configurados por uma necessidade de compreensão, que gera um descentramento das personagens, jogadas ao encontro de seus destinos. Mulheres, como Mariazinha (COUTO, 2009, p.45-49), recebem o “marido” em uma tal noite, destinadas à espera e, assim, conformam-se pelos interstícios do cotidiano, sendo educadas e educando seus filhos de modo inesperado. Nesses mundos, o desconforto é evidenciado pela invalidez das atitudes que, por vezes, não podem combater a invariabilidade do inusitado da própria vida. O conto gera muitos questionamentos e incertezas, de ordem variada, contudo, o eixo que se reitera é a subversão impressa em toda a cena montada para o homem. Afinal, por mais que sejam questionáveis, as ações deixam transparecer que a mulher esperava solitamente que o homem partisse insolitamente mais uma vez.

Nesse sentido, as narrativas do moçambicano põem em xeque a própria constituição, pois em seus mundos possíveis o próprio mundo ordinário, corriqueiro é inexistente, já que forjado para trazer questionamentos, com entes ficcionais inspirados por suas próprias narrativas quotidianas, deixando-se discordar de si mesmas. Com isso, pode-se perceber a variabilidade do próprio discurso dos protagonistas, que se questionam e questionam os mundos a sua volta, na tentativa de encontrar alguma resposta, observável em “O menino que escrevia versos” (COUTO, 2009, p.131-134). Vê-se, desse modo, como os mundos possíveis ficcionais produzidos por Mia Couto caminham pelas águas do fantástico, sendo marcados pela presença de muitos matizes na composição de suas personagens, com alguns questionamentos gerados desde o título.

Mia Couto, ao dedicar-se a uma literatura em construção, em plena descoberta de sua própria essência, como menciona em textos de opinião (2005; 2009a), produz mundos possíveis do insólito ficcional pelo viés do encantamento, ainda que sua experiência sobreleve-se a partir de um mundo, por vezes, desencantado. Essa percepção do mundo, configurado nos mundos e submundos

de personagens, será explorada a partir da leitura de “As flores de Novidade” (p.19-25); “O cego Estrelinho” (p.27-34); “O cachimbo de Felizbento” (p.65-71); “Jorojão vai embalando lembranças” (p.87-93); “A guerra dos palhaços” (p.151-155), contos de *Estórias Abensonhadas* (2009).

O século XX testemunharia o despertar de Mia Couto, mas principalmente a consolidação de uma Literatura de Moçambique, consciente de sua capacidade de combater pela arte da palavra. O autor, galardoado com vários prêmios pelo mundo, evoca para si o papel do escritor entre fronteiras, a confrontar os temas universais por meio da constituição de mundos possíveis ficcionais, que refletem com nitidez os enfrentamentos e descontinuidades, a que os sujeitos modernos estão submetidos.

Os mundos possíveis do insólito ficcional construídos por cada um dos autores traz à cena os germes de um mundo em conflito ideológico e, principalmente, identitário, pondo em xeque homens e mulheres. Sujeitos quotidianos que se entregam e integram em mundos reconfigurados pelo inexplicável da natureza humana ou não: caso, por exemplo, de três personagens, dentre outras que serão destacadas, Éolo (RUBIÃO, 1974, p.11-23), Andrade da Mula (CARVALHO, 1991, p.17-25) e Novidadinha (COUTO, 2009, p.21-25).

Certamente, a perda de referências possibilitaria uma identificação com cada uma das personagens de *O convidado* (1974), de Murilo Rubião, abrindo a porta de mundos e submundos ironicamente desencantados por meio do imaginário, ainda que através de uma visão impassível do sonho, talvez com objetivos nunca alcançados. Por outro lado, o leitor dos mundos lisboetas de Mário de Carvalho, em *Casos do Beco das Sardinheiras* (1991), não prevê, pois conquistado pelo riso, os matizes da premente descontinuidade do contar aqueles *Casos* “desimportantes” e torna-se parte de um *Beco* como outro qualquer, tomado talvez pela ironia presente na constante preocupação com a má fama do lugar. De modo semelhante ao desencantamento de Rubião, Mia Couto trata de raízes moçambicanas que, em *Estórias Abensonhadas* (2009), tendem a ser mais movediças que sólidas de esperança, haja vista a semente que pretende renascer frente ao desencanto, presente, de certo modo, também em Carvalho.

A figuração da categoria personagem, como desencadeadora de efeitos de leitura, pensada a partir de um conjunto de estratégias textuais empregadas em sua composição, com traços e designações próprias para formar a literatura do insólito, justifica, nesse caso próprio, a percepção de singularidades recorrentes nas composições de mundos e submundos – séries de traços, marcas discursivas emoldurantes, que formam personagens – presentes na literatura dos três autores.

2.2 Figuração de Personagens em Murilo Rubião

A ficção de Murilo Rubião convida os leitores a descobrirem personagens do cotidiano, motivadas por suas incongruências, já que sujeitadas ao incômodo determinismo da própria vida. Seus mundos possíveis ficcionais são motivados por um ritmo frenético de constantes mudanças, em geral, gerados por um discurso baseado na constância do questionamento.

Os mundos possíveis ficcionais construídos sob o signo de personagens na contística de Murilo Rubião obedecem a uma rigidez própria do conto, que, por ser breve, forja-se pela captura de uma ação única (ANDERSON IMBERT, 2015, p.37). E são assim os mundos possíveis rubianos, marcados pela ação vivida por uma personagem em todo seu trajeto pela vida, figurando como paciente ou agente de um sistema de incongruências instauradas na narrativa. Benedito Nunes, tratando de *O convidado*, afirma: “parece-nos ser o contraste entre a particular coerência do discurso narrativo, minucioso e imperturbável, e a particular incoerência da matéria narrada” (1975, s.n.).

O discurso construído de modo particular pelo escritor, que provoca uma crescente angústia, derivada da empatia – no sentido de auto-reconhecimento no outro, uma projeção de si: aquilo poderia vir a acontecer na vida de qualquer pessoa – do leitor para com as personagens, promove um encontro entre a lógica narrativa e o ilógico de filas sem fim ou mulheres eternamente grávidas. As narrativas são cuidadosamente provocativas, testando, em certa medida, as próprias referências da leitura realizada, principalmente ao perpetuar a contínua incapacidade de transpor o incomum.

O processo de figuração de suas personagens constitui-se a partir da formulação de laços humanos, quer familiares, quer profissionais, tornando as personagens passageiros da vida, já que marcadas por sua fragilidade e tácita aceitação, até quando mencionam odiar o que lhes cerca. Nesse sentido, a profundidade de imersão nos fatos, conseguida pela forma conto, possibilita a iluminação de um passado que não há, mas que ali se encontra como um fluir.

2.2.1 “Petúnia”

Conforme Anderson Imbert, a personagem de um conto, em oposição aos modelos da novela, não deixa que o passado seja esquecido, prolongando-o incidente após incidente (2015). Caso, por exemplo, da narrativa “Petúnia” (RUBIÃO, 1974, p.13-23), em que a personagem Éolo desde a abertura já se coloca a olhar para um tempo desconhecido. Ele “nem sempre amou Petúnia. Mas não sabia de quem a tivesse amado tanto enquanto Petúnia” (RUBIÃO, 1974, p.13). As personagens “gostavam dos jardins, dos pássaros, dos cavalos-marinhos, de suas filhas – três louras Petúnias enterradas na última primavera: Petúnia Maria, Petúnia Jandira, Petúnia Angélica” (RUBIÃO, 1974, p.13).

Quem seria esta personagem, que já começa descrita pela negativa? Petúnia é, na construção rubiana, nome dado a uma flor ou parte de uma trama inesperada? As Petúnias pouco a pouco vão sendo apresentadas pela ausência, pois frutos de amores e parte de outros seres, sendo personagens sem serem, representadas pela dedicação que necessitam.

A primeira Petúnia mencionada não era mesmo Petúnia, mas o duplo de outra personagem, Cacilda, esposa de Éolo. As filhas seriam constante e insolitamente enterradas nos jardins até terem seu desfecho, sendo, por isso, parte dos traços que compõem Éolo, o provável pai.

A narrativa que se inicia por uma epígrafe bíblica que trata do nascimento – “E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho (Isaías, XXXIV, 13)” (RUBIÃO, 1974, p.13) – é, como se constatará, profundamente marcada pela morte e permanência. As flores, presentes desde o título do conto: “Petúnia”, nome da esposa da personagem Éolo, atribuem à narrativa uma capacidade de reinventar-se. Nos mundos possíveis ficcionais, a casa e, especialmente, os jardins são extensões da vida de Éolo que, pouco a pouco, é caracterizado pela disposição de conectar-se aos entes da natureza. A “magia” da personagem é/ está na apatia com o humano, mas contato e renascimento com a natureza, seja plantando suas filhas, seja vendo pássaros e cavalos-marinhos, em seus jardins.

A categoria tempo não tem uma configuração determinante, pois as filhas enterradas na primavera (RUBIÃO, 1974, p.15) ganham uma condição anterior ao casamento entre Éolo e Cacilda e a seus nascimentos, no registro narrativo. As Petúnias, de acordo com Cacilda, nem mesmo chamavam-se Petúnias (RUBIÃO, 1974, p.18). Assim, as filhas, a esposa e, mesmo, a mãe, são seres em suspeição, movimentando o cotidiano da personagem masculina, que, apesar de fatigada, se submete, sendo filho, marido, pai e, essencialmente, jardineiro. A vida cotidiana é, portanto, construída sobre uma faixa de tempo familiar e insólita, permeada por idas e vindas, com dias indissolivelmente passados sob a faceta da repetição.

A mãe, D. Mineides, “vendo que não conseguia mudar as convicções do filho, nem seduzi-lo com a visão antecipada de possíveis descendentes, descaia para a pieguice” (RUBIÃO, 1974, p.16). A mãe tentava dissuadi-lo da ideia de não casar, ela queria deixá-lo amparado e, principalmente, ter netos. Isso já o irritava, mas ela ainda o tratava por Éolinho, diminutivo que era o bastante para enfurecê-lo (RUBIÃO, 1974, p.16-17).

O episódio destaca a característica de um homem com atitudes infantis, afinal, não é comum um adulto bater portas devido à preocupação de sua mãe. Contudo, os excessivos cuidados de D. Mineides, mulher rica e que só tem um filho, que almeja casar para ter netos, demonstram a constituição de alguém fragilizado, perdido. Como destaca o narrador, “Éolo não tinha planos para casamento” (RUBIÃO, 1974, p.16), porém a vida o leva à paixão.

As festas promovidas em busca de moças casadouras faziam com que Éolo bocejasse. Ciente das investidas contínuas de sua mãe, ele “se irritava ouvindo os gritinhos histéricos, as perguntas idiotas, a admiração das mocinhas pelo casarão, **onde o mau gosto predominava**” (RUBIÃO, 1974, p.17, negritos nossos). A personagem sentia-se “enfasiado, esperava esvaziar-se o recinto, cessasse o alvoroço das inquietas raparigas” (RUBIÃO, 1974, p.17)

Não se sabe se jovem ou velho, Éolo configura-se por sua motivação entediada, passiva, parecendo espreitar o inesperado, como se o mundo a sua volta fosse-lhe imposto, sempre descontente e relutante em atender os chamados de sua mãe, determinada em casá-lo e ter netos (RUBIÃO, 1974, p.17). Sua casa, marcada pelo mau gosto, como já mencionado, é o espaço em que pássaros

esperam o aquietar, a penumbra, enfatizando, nesse sentido, a aura incomum presente no quotidiano dessa família.

Na casa, “os pássaros invadiam as salas, voavam em torno dos lustres, pousando nos braços das cadeiras [...] jamais permitiam que outras pessoas, além dele [Éolo], os visse em seus voos noturnos” (RUBIÃO, 1974, p.17). A chegada de pássaros em meio ao silêncio, guardando um segredo com a personagem, possibilita que se reflita acerca de sua constituição, pois o tédio de Éolo é reiterado no entorno de sua mãe e não quando este se encontra sozinho ou cercado pelo incomum, pelo inesperado, com pássaros conscientes de que deviam permanecer sem serem vistos. Assim, pode-se perceber que pássaros terem consciência é um traço humano, garantindo-lhes um traço humano, personificando-os.

Nesse mundo possível construído por Rubião, a personagem é engendrada por visões, pelo seu enfastio e, fundamentalmente, pela tácita aceitação do mundo a sua volta. O típico jovem, rico e solteiro, é construído sob a sombra de uma mãe determinada e mandona. O foco centralizado em Éolo vai impregnando toda a narrativa, principalmente ao demonstrar como são suas reações. Ao deixar de submeter-se aos caprichos da mãe, a personagem torna-se, como se demonstrará, refém de uma pintura e, ainda, do desejo não satisfeito devido ao distanciamento da esposa.

Desse modo, a personagem formula-se a partir do estereótipo clássico do filho fragilizado diante do mando dominante de sua rica família. Sua indisposição em atender a mãe e, mesmo, seus diálogos com o incomum permitem a percepção inicial da personagem como um ente ficcional transgressor, determinado por um confronto com os desígnios de sua família. No decorrer da narrativa, porém, a submissão à mãe passa a um repentino desejo pela esposa.

Éolo ganha destaque no conto, como personagem que instantaneamente atravessa o tempo e o espaço narrativos, convivendo sob o olhar cuidadoso de sua mãe. Toda a história se passa em torno de Éolino, filho de D. Mineides; Éolo, esposo de Cacilda – Petúnia; cumprindo ainda o papel de pai – cuidadoso “jardineiro” das três louras Petúnias, enterradas na primavera (RUBIÃO, 1974, p.15). A construção narrativa, como se nota, não é consistente, pois em sua abertura o homem fala com suas Petúnias e com a Petúnia. Entretanto, apenas

depois a conhece, tendo sido apresentado a ela por sua mãe. Éolo é, nesse sentido, o perpetuador da família, cuidando de seus jardins incansavelmente.

Nessa continuidade, a personagem é, ainda, descrita como alguém “seguro de si no trato com as mulheres” (RUBIÃO, 1974, p.18), que, sem planejar, é apresentada a uma moça – Cacilda –, de quem não lembraria o nome, mas sentiria o rubor subir-lhe à face (RUBIÃO, 1974, p.18), já, então, dominada pela sensualidade que o corpo da jovem provocara (RUBIÃO, 1974, p.18). Assim, as reclamações, os incômodos, de certo modo, desaparecem na constituição narrativa, até mesmo com o esquecimento da mãe (RUBIÃO, 1974, p.18), para dar lugar ao amor. Como observa o narrador:

– Lindos pássaros.

D. Mineides olhou para os lados e nada vendo perguntou:

– Que pássaros?

Éolo ignorou a pergunta, já convencido de que **sempre amara Petúnia, porque na sua frente estava Petúnia.** (RUBIÃO, 1974, p.18, negritos nossos)

Da ausência de planos para o casamento surge o amor, um estranho encantamento que, contudo, acarreta na composição de mundos possíveis ficcionais marcados pela manifestação do insólito, pois o nome da jovem não era Petúnia, mas Cacilda e, além disso, apenas os dois eram capazes de enxergar os pássaros. Existia mesmo o amor? Na narrativa os sentimentos da personagem são descritos, ocasionando, como reação, o completo esquecimento da mãe, a quem nem ao menos é capaz de responder, tendo ignorado sua pergunta sobre os pássaros.

A mãe, aparentemente sem função narrativa, não presencia o casamento, eliminada da vida ficcional. Entretanto, a morte de D. Mineides é seguida de um pedido: “ver seu retrato transferido da sala de jantar para os aposentos que iriam abrigar o casal” (RUBIÃO, 1974, p.18). Estranha solicitação, cuja resposta seria negativa do lado de Éolo e positiva para Petúnia. Fato é que o quadro estaria em constante vigília do casal, a maquiagem da mãe deveria ser constantemente refeita (RUBIÃO, 1974, p.19).

A morte, talvez incapacitante, torna D. Mineides ainda mais presente na vida de Éolo, mais uma vez subserviente aos desígnios de uma megera. A personagem em Rubião é gradativamente formulada por vazios, sendo capaz de

amar Petúnia, que é e não é outra de si. O duplo de Petúnia, o amor de Éolo, é também Cacilda, a dama que enfrenta o infortúnio do retrato da sogra, mãe de três filhas, estranguladas por um retrato. Percebe-se, com isso, que Petúnia-Cacilda, esposa de Éolo, realiza os desejos de D. Mineides, mas é incapaz de conviver com um fantasma de existência.

Éolo, vítima da existência entre as mulheres de sua família, mortas e no caminho da morte, é figurado por processos singulares de construção. A personagem que tenta transgredir, confrontar, é a que se mantém passiva, domesticada: primeiro em atos de rebeldia contra a mãe; depois como marido e filho dedicado ao reconstruir o retrato materno; e, por fim, como o pai de três flores mortas e renascidas a cada primavera.

O universo em torno da personagem Éolo é marcado por sua individualização, visto que é dele a responsabilidade por manter o casamento e cuidar da mãe, mesmo depois de morta. O quadro daria, portanto, uma presença na ausência. A mãe, ainda mais viva, torna-se a bruxa, com o signo do assassinato das três Petúnias como símbolo do desajuste estabelecido no leito e na vida do casal. A esposa, não mais Petúnia, e sim Cacilda, incapaz de enfrentar ou se resignificar cede espaço para o retrato, tornando-se ausente do inabitual convívio familiar.

Em mais uma manifestação do insólito, Cacilda é acometida de uma aparente doença, nasce de suas entranhas, de seu ventre, uma flor negra e viscosa. Não é comum uma flor nascer no corpo de um ser humano, uma construção que demonstra as conexões entre o humano e a natureza, presenças constantes na narrativa. Para além do processo de constituição do ocorrido, é Éolo quem vê a flor, sendo ele ainda quem a cortaria. É necessário, também, destacar que a flor noite após noite volta a aparecer, sendo sua retirada mais um ritual a ser cumprido pela personagem.

Dessa maneira, pode-se perceber a manutenção de rituais, sejam os de enterrar e desenterrar as filhas, as pinturas da mãe e, por último, a retirada de uma flor. A personagem é continuamente submetida ao que lhe é alheio e incomum, não fazendo grandes questionamentos, mas sempre identificando as manifestações do insólito por meio de um protesto inicial, configurado pela

negação do quadro da mãe, pela retirada violenta da flor do ventre da esposa e, mesmo, pelo hábito de enterrar e desenterrar as filhas para estar com elas.

O humano, os contatos sociais e a convivência entre os seres são marcas colocadas em exposição na narrativa de Murilo Rubião, com um homem confrontado pela repetição e, de certo modo, pela perda. Sua liberdade de escolha é, em geral, suprimida por presenças enigmáticas que, no início, parecem desconcertantes e incômodas, mas que se subsumam aos vários matizes de composição da personagem para enfatizarem sua debilidade.

Como revela o narrador, Éolo “não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores” (RUBIÃO, 1974, p.23). Amargurado pelo tédio da repetição, ele “traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue” (RUBIÃO, 1974, p.23). A personagem compõe-se como a atarefada, determinada pela presença na ausência, vilipendiada pelas perdas, mas reconstituída pelo eterno retorno, tanto do “azevinho”, quanto das “urtigas” e “espinhos”. A morte, em seu rastro, revela mais uma faceta na construção identitária do filho de D.Mineides: sua capacidade de reinventar-se na manutenção de sua faceta submissa e mantenedora de status.

Os mundos possíveis ficcionais habitados por Éolo e seus familiares são marcados por grandes símbolos dos discursos fantásticos, infiltrados na narrativa rubiana para gerar a angústia e a percepção do mal humano plantado. Assim, nos novos discursos fantásticos que nutrem o conto rubiano, o leitor é apresentado ao mundo de uma família comum, de uma simples mulher que quer netos, para, em seguida, ser lançado aos muitos matizes da existência inumana em uma pintura. D. Mineides, do mesmo modo que Dorian Gray (WILDE, 2006), é uma presença do diabólico, do mal, enfim, da permanência. A sobrevida de um ente familiar sob o signo do retrato, que é, porém, construído para o tormento e, na contramão de desejo do filho, manutenção de uma relação de interdependência.

2.2.2 “Aglaiia”

Do mesmo modo que em “Petúnia” (RUBIÃO, 1974, p.13-23), a imposição dos acontecimentos e, de certo modo, apatia diante das manifestações do insólito são um contínuo na narrativa “Aglaiia” (RUBIÃO, 1974, p.25-36). Nela, logo de início, os filhos, “os da última safra” (RUBIÃO, 1974, p.27), são apresentados, primeiro por fotos, depois reunidos no cômodo em que se encontra o pai, Colebra. Com ódio e em tom sarcástico, a personagem explica a natureza dos filhos (RUBIÃO, 1974, p.27), recém-nascidos da última safra, como se fossem plantas.

A irrupção do insólito, como se destacará, é derivada do ventre de uma mulher. As informações acerca de todo o ocorrido permitem uma constante conexão entre os mundos possíveis narrativos e os mundos possíveis dos seres de carne e osso, tornando os mundos possíveis ficcionais rubianos mais acessíveis e plenos de significação. O conto centraliza sua história na construção da vida de um jovem casal, sendo marcado por acordos pré-nupciais, legais, e pelo uso do discurso científico, da medicina.

A personagem-título, Aglaiia, destoando um pouco das Petúnias na narrativa anterior, é a personagem com maior caracterização no conto, formada a partir do olhar do outro, mas ainda bem delimitada no âmbito textual. É, tal como Petúnia-Cacilda, alvo do desejo e vítima, de certa forma, dele. Como a epígrafe do conto já avisa: “eu multiplicarei os teus trabalhos e os teus partos (Gênesis, III, 16)” (RUBIÃO, 1974, p.25) e, assim, o mote e fado são lançados à narrativa, como prenúncio da constância do infortúnio, quer pelo caminho do nascimento, quer pelo da desordem.

A jovem menina rica, herdeira, é formulada pela raiz da inocência e da sensualidade, enquanto o pretendente é o embriagado, sem pudores. A personagem é prometida após um pacto de proteção de sua fortuna que, porém, não a resguarda da ganância de seu esposo. Tais delimitações das personagens são possíveis a partir das referências presentes nos estímulos-respostas contidos nos diálogos dos entes ficcionais. O oportunista e a dama inocente, personagens em conflito, mergulhadas na busca pelo prazer que, pela via dos novos discursos fantásticos, acaba por questionar os limites textuais, pondo em xeque o próprio

mundo possível ficcional, em que o insólito se manifesta. Os signos do fantástico seriam, portanto, postulados no conto para provocar discussão, sendo até mesmo reconfigurados, a começar pelo discurso científico, que em vários momentos é questionado por Aglaia como ineficaz.

O pai, zeloso e ciente da sociedade de interesses e desumanização, em sua única e efetiva aparição narrativa, não se opõe ao casamento, apenas solicita que seja “realizado sob o regime de separação de bens” (RUBIÃO, 1974, p.28). Como destaca o narrador, ele (o pai) “procurava preservar a fortuna da filha, havida com o falecimento de uma tia” (RUBIÃO, 1974, p.28). Por sua vez, “Colebra concordou” (RUBIÃO, 1974, p.28), deixando claro sua condição financeira e ainda ditando estranhas regras, como se percebe no trecho:

– A sua desconfiança é justa, pois sabe que no momento nem emprego tenho. Por outro lado, as minhas **condições** são **irrevogáveis: só me casarei mediante o compromisso de não termos filhos.**

A exigência era fácil de ser atendida, porque a noiva tinha idêntico pensamento. **Repugnava-lhe uma prole:** pequena ou numerosa. (RUBIÃO, 1974, p.28, negritos nossos)

Compromissos firmados, “cerimônia nupcial” (RUBIÃO, 1974, p.29) realizada, e, então, a “jovem mulher” (RUBIÃO, 1974, p.29), de “carnadura sólida e harmônica” (RUBIÃO, 1974, p.29) e “seios duros” (RUBIÃO, 1974, p.29), estaria preparada para entregar-se à vida a dois. Nas palavras do narrador, “Aglaia [...] tinha pressa de ir para cama” (RUBIÃO, 1974, p.29), querendo despir-se ali mesmo, na frente de seu marido, mas o “insólito pudor instigou-o a apontar o banheiro do apartamento” (RUBIÃO, 1974, p.29).

A personagem estava, portanto, determinada pelo desejo, enquanto o esposo aparentava certo pudor, que nunca antes tivera –“jamais se envergonhara diante de mulheres desnudas!” (RUBIÃO, 1974, p.29). Assim, a narrativa vai possibilitando a visualização de personagens marcadas pela sensualidade, por uma conduta de desinibição e entrega ao desejo sexual. Nesses mundos possíveis ficcionais construídos pela imersão na intimidade do casal, “tudo era festa e ruído na vida deles. Acompanhados de grupos irrequietos, corriam para a luz, refugiavam-se na penumbra. Vidros e espelhos, tinham de sugar sofregamente o que a noite lhes oferecia” (RUBIÃO, 1974, p.29). Depois do casamento, pela madrugada, “insaciados, abrigavam-se em casa e prosseguiram

no ritual orgíaco até a explosão final do sexo. (O cemitério de copos e garrafas)” (RUBIÃO, 1974, p.29).

Desse modo, as personagens dispostas ao casamento e à vida a dois, revelam-se, somente, pelo apetite sexual insaciável. A busca incansável por prazer, aliada a riqueza e a falta de preocupações, fazia com que Colebra pensasse “satisfeito [...] nenhum filho nasceria para deformar aquele corpo” (RUBIÃO, 1974, p.29). A narrativa constrói-se sem receios, sem inconformidades, ambos apenas doutrinados pelo bem viver, pela disposição para os amores e festas. Contudo, “de repente houve ruptura violenta: cessaram as regras de Aglaia” (RUBIÃO, 1974, p.29).

Os recém casados, após festas e profundos desfrutes orgíacos, são provocados pelo primeiro conflito. Homem e mulher, que não desejavam nenhuma prole, sendo esse um pedido irrevogável, confiavam apenas no anovulatório como forma de impedir os indesejáveis filhos. As personagens ainda “tentaram se enganar” (RUBIÃO, 1974, p.29), pois seria inacreditável que a vida os acometesse de tão grave infortúnio.

Nessa sequência, pode-se depreender a formulação de duas personagens profundamente centradas em si mesmas, dispostas a obter prazer, gozando os louros de uma vida próspera e sem limitações. O plano da normalidade, da vivência cotidiana, estaria ali estabelecido. Afinal, não seria o primeiro nem o último casal a ter um filho não desejado, após a falha com a pílula.

A constituição dos mundos possíveis ficcionais, respeitando a lógica e os preceitos da não-contradição, como afirma Ryan (2012, s.n.), estariam, então, estabelecidos na narrativa. Nessa construção lógica e bem engendrada, Rubião põe em xeque a decisão das duas personagens, não ter filhos, permitindo-lhes uma escolha: continuar grávida ou não. Tal opção é formulada pelos caminhos da ciência, portanto, não-contraditória; ao contrário, bastante plausível, bem como o uso da pílula.

Sem receios, isso em 1974, Rubião coloca em discussão um tema profundamente conflituoso, o aborto. Com isso, o autor propõe como resolução para a indesejável gravidez, uma saída até hoje interdita no Brasil, possibilitada pela medicina. O escritor, em seus mundos possíveis ficcionais, traz à cena várias

discussões de cunho cultural, familiar e, também, religioso, validando-as pela via do fantástico, como se confirmará.

A narrativa é estruturada a partir de duas personagens autocentradas, a jovem mulher rica e o homem oportunista, ambos construídos pelo signo do culto à beleza. Apesar de abençoados por cerimônia nupcial, eram, agora, amaldiçoados pela suspeita de um filho. Sem hesitação, o jovem casal, na contramão do discurso corrente de ontem e de hoje, decide impedir o nascimento da criança (RUBIÃO, 1974, p.30), sendo até mesmo advertidos pelo médico.

Nesse sentido, a construção de um mundo rigorosamente comum, sólito, possibilita uma sensibilização entre leitor e personagem, tornando perceptível a existência de mulheres em situação semelhante. E, assim, o discurso científico é plenamente absorvido nos mundos possíveis ficcionais, construídos sob a égide dos novos discursos fantásticos, como se percebe:

implorantes, abatidos, procuraram o ginecologista, que procedeu ao exame da paciência e concluiu por uma **possível gravidez**.

– Possível? – indagou aborrecida.

– Exato. Certeza só daqui a algum tempo, através do **teste de laboratório**.

– Doutor, **tudo o que o senhor diz é vago e reticente**. Como posso estar grávida, se tomei a pílula? (RUBIÃO, 1974, p.30, grifos nossos)

De modo estranho, mas muito próprio devido à condição humana no trato médico, a gravidez só poderia ser comprovada pelo laboratório, promovendo um contra discurso apoiado nas variantes de um exame primário em uma paciente grávida. A obviedade da cena, mais uma vez, expõe o caráter dessa mulher, que não aceita a possibilidade de uma criança em sua vida, buscando justificativas e depois saídas, sejam elas quais forem, para o seu problema. O esposo, categórico, cala-se, mas em outro momento do texto, revela-se ao pensar: “a estúpida não usara corretamente a pílula” (RUBIÃO, 1974, p.32). Seu pensamento viria entre parênteses, como um fluxo de consciência, construído para mostrar a insatisfação com a mulher, que, naquele momento, poderia devolvê-lo a sua condição financeira anterior, desempregado e sem expectativas.

Colebra e Aglaia, simplesmente, tinham a “intenção de impedir [...] o nascimento da criança” (RUBIÃO, 1974, p.30), sendo capazes de qualquer ação para que isso acontecesse. O diagnóstico médico de “útero perfurado” (RUBIÃO, 1974, p.31), complicação após o aborto, derivando para um agravamento por uma

septicemia (RUBIÃO, 1974, p.32), por causa das sucessivas hemorragias, ocasionou um estado de medo e apatia. Medo da morte, mas principalmente da pobreza. O interessante, na composição dessas personagens, é que o momento do aborto é completamente dominado pela personagem feminina, posteriormente, com a jovem doente, a narrativa se volta para as preocupações da personagem masculina referentes à herança.

Na primeira dificuldade e consciente do que poderia ocorrer no futuro, “Colebra se desesperou: tinham que salvá-la, senão ele retrocederia na escala social, os amigos desapareceriam à notícia de que perdera a fortuna” (RUBIÃO, 1974, p.32). A personagem, sem diploma, “temia o possível retorno aos tempos dos pequenos empregos, dos biscates humilhantes” (RUBIÃO, 1974, p.32), sendo sua única saída: “pedir à esposa que fizesse o testamento. Não desejava tudo para si, o sogro herdaria metade” (RUBIÃO, 1974, p.32). Para ele, “o dinheiro era a sua ideia fixa” (RUBIÃO, 1974, p.32). A fortuna é, assim, colocada em destaque, como um bem maior, já que a morte podia estar à espreita. Nesse mundo possível ficcional, entre abortos e possíveis mortes, as personagens se desconectam ao primeiro sinal de risco, maquinais, tornando o outro descartável.

Na construção das nuances de um ou do outro não há a menor referência aos dois, sendo ambos completamente diferentes dos arrebatados pelo desejo do início da narrativa. Nos mundos textuais, as personagens estão solitárias, violentadas antes pela gravidez indesejada e depois pela preocupação com a fortuna. Nem Colebra e nem Aglaia são personagens construídas pelo viés da manifestação do insólito, pela ruptura da ordem, ao contrário, são participantes narrativos formulados como indivíduos comuns e, poder-se-ia dizer, bem satisfeitos com noites de festa e orgias. São seres constituídos a partir de desejos, de conveniências, sendo, aparentemente, normais.

Em “Aglaia”, os mundos possíveis do insólito ficcional são muito bem configurados pela assunção mesmo do discurso científico, tão caro ao fantástico (FURTADO, 1980; TODOROV, 1992; ROAS, 2001, 2014) e, por isso, o retorno das personagens ao médico é recorrente, sempre em busca de certezas sobre o uso da pílula, sobre métodos capazes de impossibilitar a gravidez. Entretanto, mesmo sob os olhos atentos dos médicos, e com o uso rigoroso de métodos contraceptivos, a mulher acaba invariavelmente grávida. Em um primeiro

momento, ter um filho volta a causar indignação, mal-estar, mas ainda se recuperando da gravidez, ela surpreendentemente, sofre outra (RUBIÃO, 1974, p.33). Benedito Nunes sintetiza, “a fertilidade de Aglaia ilude a eficácia clínica dos anticoncepcionais; a esterilização a que ela e Colebra se submetem agrava o mal: vítima duma autofecundação incoercível, a mulher produz ninhadas de filhos” (1975, s.n.).

Nesses mundos narrativos, mesmo evitando os contatos sexuais (RUBIÃO, 1974, p.33), Aglaia sempre terminava grávida. Até depois de, “na desesperança, deixarem-se esterilizar” (RUBIÃO, 1974, p.33), as crianças surgiam, mais numerosas e em prazo menor que o normal. Dessa forma, a inevitabilidade da gravidez, diante das maiores impossibilidades físicas conhecidas pela ciência, permite a instauração do caos no âmbito narrativo. Contudo, isso não ocorre de forma abrupta, mas de maneira gradativa, com recorrentes tentativas das personagens em controlar a geração dos filhos.

Os novos discursos fantásticos são, portanto, parte essencial das arquiteturas dos mundos possíveis de Rubião, formulados por leves pinceladas de negação, de dúvida e, nesse caso, de completa ruptura do discurso científico e metodológico. O “*recurso à autoridade*” (FURTADO, 1980, p. 54) é instituído para pôr em questão o saber médico, a própria ciência não reconhece os estranhos partos. A quebra do discurso médico é consolidada no trecho: “os médicos insistiam que todo um processo de fecundação fora **violentamente alterado e a medicina não podia explicar o inexplicável**. Insensíveis aos conselhos e advertências, viam no sexo a maldição, a origem do caos” (RUBIÃO, 1974, p.34, negritos nossos).

Nos mundos possíveis textuais, as personagens são figuradas como tipos sociais bem delimitados, formuladas por características físicas comuns e, em geral, marcadas por traços de personalidade, que permitem a percepção de modelos de constituição. Assim, estes participantes da ficção funcionariam como engrenagens na máquina narrativa, causando desequilíbrio devido aos recursos utilizados para fundamentar o choque derradeiro. Os muitos filhos, frutos não de atos sexuais, mas do caos instaurado, mantêm-se em produção mesmo após a completa separação. Funcionariam como autômatos, máquinas incapazes de decisão.

Assim, mesmo o insólito, isto é, a ruptura da lógica acaba colocada em causa, pois a certeza da gravidez inesperada corrompe a construção primeira, visto que o insólito torna-se sólito, instaurando em si mesmo uma ambiguidade da própria construção. Nos mundos possíveis construídos na narrativa, a incerteza presente no discurso torna-se ainda mais fundamentada pela certeza da assunção da gravidez incoerente. As respostas científicas, aparentemente ineficazes, garantem a manutenção do inaudito, nitidamente em desacordo com a lógica presente na estrutura do texto ficcional.

Com isso, não se pode deixar de observar como os mundos possíveis narrativos em “Agliaia” são plenos de significação, construídos como um recorte quotidiano, em que personagens são geradas como se fossem pinçadas de famílias comuns, parte do plano real dos seres de carne e osso. Nesse sentido, deve-se ressaltar o modelo de proposição desse mundo, sendo profundamente marcado por uma aura realista e cientificista para, em uma virada narrativa, ganhar a partir do próprio discurso científico o status de discurso fantástico, pois a “medicina não pode explicar o inexplicável”. Não há explicações para o insólito, apenas questionamento.

2.2.3 “A fila”

A condição, por vezes desumanizada e sedenta pelo prazer, das personagens em “Agliaia” (RUBIÃO, 1974, p.25-36), que as impulsiona, pode também ser encontrada em Pererico, de “A fila” (RUBIÃO, 1974, p.37-56). Nessa narrativa, o homem necessita tratar de um assunto confidencial com o gerente de uma fábrica e, para isso, é capaz de qualquer atitude. Ávido em livrar-se do lugar, mas a ele invariavelmente submetido.

Pererico “vinha do interior do país. Magro, músculos fortes, o queixo quadrado, [a personagem] deixava transparecer nos olhos firme determinação” (RUBIÃO, 1974, p.39). Sua confiança em atravessar os portões do edifício, caminhando pelos diversos corredores até encontrar a sala da gerência da

Companhia, situa a personagem no espaço. Lugar em que, agora, permaneceria para cumprir sua missão.

A personagem, logo de início, recém chegada “do interior”, seria confrontada pelas instâncias burocráticas do lugar. Afinal, não bastava o desejo e a determinação para falar com o gerente da fábrica, seria necessário pegar senha e enfrentar uma fila, com isso, Pererico nota que “sua conversa com o gerente [...] [levaria] tempo a ser concretizada” (RUBIÃO, 1974, p.40).

Na sala da gerência, o homem do interior, Pererico, é atendido por um “negro elegante, ligeiramente grisalho nas têmporas e de maneiras delicadas” (RUBIÃO, 1974, p.39). Seu primeiro contato com o porteiro Damião parecia comum, corriqueiro, sendo a personagem mais um dos candidatos a audiências com o gerente da fábrica.

Nos mundos possíveis ficcionais, as personagens vão sendo incorporadas em um segmento do cotidiano, agindo pelos caminhos do ordinário, da lógica que rege os mundos dos seres de carne e osso. É, portanto, coerente, que uma pessoa importante, com uma fila de pessoas para falar consigo, necessite de prévio agendamento ou de senhas para atender a todos da melhor maneira. Nos registros do cotidiano, é bastante comum senhas e filas como reguladores da ordem.

Nesse sentido, a concretização da personagem nos mundos possíveis narrativos teria uma relação textual e ontológica, construída a partir de um conjunto de caracteres discursivos alusivos à acessibilidade de conexão entre mundos (MARGOLIN, 1990, s.n.). A fábrica, bem como a espera, é um referente na contemporaneidade, com pessoas progressivamente mais conturbadas pelo cotidiano e, portanto, necessitando da intervenção de modelos ordenadores, nesse caso, uma fila.

No conto, a referência ao porteiro é, continuamente, depreciativa, o narrador onisciente, integrado aos pensamentos de Pererico, destaca a cor da pele do homem e, peremptoriamente, julga-o por parecer desempenhar a função de porteiro, ainda que use roupas caras e tenha um ar refinado. Assim, consegue-se, por meio de artifícios da própria narrativa, perceber a latência de um conflito entre as personagens. Pererico, como se pode depreender, em seus embates

com o homem da fábrica, reiteradamente demonstra seu sentimento de superioridade em relação a Damião.

Talvez fosse o desejo de regressar à sua terra, talvez fosse a urgência em tratar do assunto confidencial com o gerente da fábrica, Pererico, desde sua chegada, mostra determinação aliada à impaciência, sendo vítima de uma sobrecarga burocrática que o desanima e angustia, mas que, de certo modo, revela traços de uma personalidade preconceituosa, rejeitando o negro e posteriormente a única personagem disposta a ajudá-lo, Galimene.

Em seu primeiro dia na fila, recém chegado, Pererico opta por aguardar, sendo, então, conduzido para uma fila e advertido para não mais entrar pelo portão principal, sua entrada agora seria pelos fundos, como todos os que ali estavam antes dele. Como observa o narrador, usando a estratégia de fluxo de consciência, “ainda não seria naquela tarde que Pererico falaria ao gerente, pois somavam a centenas as pessoas que aguardavam a oportunidade de serem recebidas e as audiências terminavam impreterivelmente às dezoito horas” (RUBIÃO, 1974, p.40). As reflexões sobre a espera, apesar de escritas em terceira pessoa, relacionavam-se ao estado psíquico de Pererico que, de início, sente-se conformado com a ideia de não ser logo atendido.

A personagem, nas palavras do narrador:

nem assim se abandonou à impaciência, embora lhe fosse desagradável a perspectiva de uma estada demorada fora de casa. **As observações colhidas durante o tempo que passou na fila poderiam ser úteis no futuro e aumentavam a sua confiança no sucesso da missão.** (RUBIÃO, 1974, p.41, negritos nossos)

Apesar de confrontada pelo desejo de retorno ao lar, a personagem entende a necessidade da fila, demonstrando mais cordialidade. O sucesso da missão, como se destaca, dependia muito da perseverança de seu emissário. A espera foi longa e cansativa, mas no dia seguinte lá estava Pererico, como se vê na passagem:

às sete horas, após o toque da sirena, surgiu Damião com a caixa das senhas. Distribui-as entre os presentes, cabendo a Pererico uma de número elevado, o que o irritou sobremaneira:
– Estou entre os primeiros que aqui chegaram e recebo uma ficha alta! Denunciarei ao gerente a sua safadeza, negro ordinário! (RUBIÃO, 1974, p.41)

A violência contra o funcionário da fábrica apenas se agravaria, ele seria um agente da não funcionalidade de Pererico como mensageiro. O traço de personalidade do homem do interior, que detinha um assunto confidencial, vai sendo denunciado pela amargura da espera. De início, a fila não o aborrecia, porém, com a passagem dos dias e a escassez de recursos, a personagem pouco a pouco mostra características violentas, soberba e mesmo desgaste físico.

O primeiro embate mais severo entre Pererico e Damião ocorre na distribuição de senhas mencionada acima, pois o porteiro não se impressiona com a ameaça e ainda destaca que: “a permissão de passar a noite no recinto é dada aos que não fazem segredo dos assuntos a serem tratados com a administração” (RUBIÃO, 1974, p.41). O porteiro, de modo irônico, conclui sorridente: “quanto à sua queixa junto ao meu superior, vai demorar” (RUBIÃO, 1974, p.41).

Desse modo, a antipatia inicial entre os dois acaba por se asseverar, indicando a soberba de ambos, que não conseguem dialogar. Há momentos, na narrativa, em que o autor elabora suaves emersões de respeito mútuo e até de preocupação, quando, por exemplo, Damião observa que Pererico “está seguindo o caminho errado e se sacrificando à toa” (RUBIÃO, 1974, p.45). Contudo, ao lado de certa simpatia, há o extravasamento em cenas de agressão, como em:

– Crioulo peçonhento, devia lhe dar uma surra por me ter passado para trás, mas não quero quebrar agora o seu pescoço. – Empurrou-o de encontro à parede e saiu.
Esgotara o expediente da Companhia. (RUBIÃO, 1974, p.42)

Na sequência da cena, Damião atenua o mal feito contra si e avisa Pererico: “quanto à agressão, espero que fique só na ameaça, para seu próprio bem” (RUBIÃO, 1974, p.42). Nesses mundos possíveis ficcionais constituídos pela fábrica e pelas personagens em constante embate, Murilo Rubião alude ao preconceito racial, ao status de subalterno do porteiro, mas, principalmente, ao estigma do poder, que, inevitavelmente, afrontava à conduta de Pererico diante de Damião. Para o viajante seu segredo era o mais valioso, para o porteiro sua função ordenadora merecia respeito. Em ambos os casos, as duas personagens vão ganhando destaque, ainda que Pererico seja referencial, já que fruto da observação do próprio Damião.

A fila, eixo central de conexão quotidiana entre as personagens, seria uma interminável espera (RUBIÃO, 1974, p.48), como observa o narrador, e espaço de solidão, pois, em meio ano, Pererico estivera sozinho, nem ao menos conhecia os companheiros (RUBIÃO, 1974, p.49). Sua atividade diária era ir à fábrica e esperar sua vez, submetido à resignação e ao cansaço. Como revela o narrador:

à sua arrogância inicial, sucedia-se o desânimo: acreditava ser difícil entrevistar-se com o gerente sem a interferência do negro. Sempre lhe repugnara solicitar ajuda para resolver suas dificuldades. Mas a premência de regressar antes que gastasse o último centavo superou os escrúpulos. (RUBIÃO, 1974, p.43)

A altivez demonstrada na construção inicial da personagem, em sua entrada triunfante pela Companhia, é desconstruída pela falibilidade de sua missão, pois revelar o segredo para qualquer um da fábrica não era uma opção e falar com o gerente a cada dia parecia uma certeza mais distante. A narrativa trata de um episódio comum, passível de acontecer na vida de qualquer um, por isso, acessível e identificável por seus leitores, incluindo, nessa composição de sentidos, o sentimento de angustia e impossibilidade de transposição de barreiras.

Outra personagem apresentada na narrativa é Galimene, prostituta, “nem feia nem bonita” (RUBIÃO, 1974, p.44), com jeito de passarinho e riso baixinho (RUBIÃO, 1974, p.44), que, “procurando uma desculpa para conversar com Pererico” (RUBIÃO, 1974, p.45), olhava-o com interesse. A mulher, conhecida à porta da fábrica, não interessava a Pererico por seu valor comercial, ainda que ele a acompanhasse com olhar, mal “contendo a necessidade de fêmea” (RUBIÃO, 1974, p.45).

Na narrativa, a personagem da meretriz destaca-se por ser, de certo modo, a salvadora do projeto empreendido por Pererico. Galimene começa a alimentá-lo, lavar-lhe as roupas, dar-lhe conselhos (RUBIÃO, 1974, p.46-47), com o custo de, em alguns momentos, tentar seduzi-lo com a beleza da cidade e os passeios que poderiam fazer juntos (RUBIÃO, 1974, p.46), caso ele não fosse todos os dias à Companhia. O envolvimento com Galimene, que gerou a derradeira agressão contra Damião – “Pererico acertou [...] um murro na boca de Damião” (RUBIÃO, 1974, p.50), após ser acusado de viver à custa de mulher –, tornou o

encontro com o gerente da fábrica ainda mais remoto, ainda que Pererico continuasse comparecendo todas as manhãs.

A mulher, antes desejada, agora sua companheira, sonhava “tímida e humilde” (RUBIÃO, 1974, p.52) que pudessem ficar juntos, tentando fixá-lo na cidade e distraí-lo para que esquecesse sua obsessão em voltar para sua lavoura e animais domésticos (RUBIÃO, 1974, p.52). A meretriz “sabia ser impossível tornar duradoura uma ligação destinada a se perder no efêmero” (RUBIÃO, 1974, p.52), por isso, buscava mantê-lo próximo a si, pois talvez se arrumasse um emprego poderia ficar com ela.

As várias distrações impostas à personagem não obtiveram êxito. Pererico desviou-se de suas metas, porém a necessidade que aproximara Galimene e ele não seria duradoura, ao contrário, acarretaria em uma prematura separação após a morte do gerente da fábrica. Nos mundos possíveis ficcionais construídos, não há espaço para o amor, para mudanças de vida, afinal, a determinação da personagem viajante era em entregar o recado, não em encontrar alguém com quem se relacionar. Em um mundo de promessas desfeitas, Galimene nada pedia e nada conseguiria, senão que embaralhar, de certo modo, o destino de Pererico, se por amor, se por interesse, não há respostas. Fato é que o vaticínio da prostituta estava correto: “não acreditava que pudessem morar juntos, longe dali, sem homens a separá-los” (RUBIÃO, 1974, p.52).

Nesse sentido, o percurso de Pererico, durante a realização de sua meta, conversar com o gerente, vai sendo construído por uma personagem questionadora, bem intencionada, mas violenta e cheia de preconceitos. Com isso, a identificação com o humano ganha plenos sentidos, Pererico é e não é semelhante a uma pessoa, marcado por sentimentos e sentidos humanos contraditórios, ainda que seja mecanicamente obstinado. A narrativa lhe impõe várias barreiras e seduções que, uma a uma, a personagem habilmente vai transpondo, até se perder. Pererico permaneceria no parque por quinze dias, vacilação amaldiçoada e desconhecida até chegar àquela cidade, como relata o narrador, perdendo, conseqüentemente, a chance de falar com o gerente que morreria.

As “pessoas virtuais”, as figuras, seriam, em “A fila”, seres auto-questionáveis, em diálogo com o leitor pelo viés da identificação, mas pouco

confiáveis. O conflito instaurado pela dificuldade da missão, a ideia fixa da personagem e as outras personagens que tentam desviá-la do objetivo são marcos constitutivos da composição desse ente ficcional.

A narrativa coloca em questão a própria razão de Pererico, que continuamente volta à fila, apático, desanimado, mas presente. Composta por indefinições, por dúvidas e também por uma infalibilidade, muito bem engendradas, a personagem é elaborada pelo signo da determinação, formulada por traços opostos, porém disposta a ir até as últimas consequências para cumprir seus objetivos. Seus limites são os da ficção, das páginas do livro, ainda que as possibilidades de sua construção sejam ilimitadas dentro dos limites narrativos, conforme Mead (1990, s.n.). A personagem compõe-se em e por mundos possíveis semânticos, que contêm sua ontologia.

Trata-se, então, do olhar para dentro, conforme Smith (2011, p.280), remetendo aos interiores e exteriores de Pererico, da apreensão do conjunto “figuracional” dessa personagem, o que permite maior interação diante da construção dos mundos possíveis ficcionais em “A fila”. Sob o olhar do narrador, Pererico absorve e cria todo o mundo a sua volta, percebendo mesmo a espera e a fila como insuperável, incontornável, intransponível e, por fim, insólita.

Os mundos possíveis ficcionais, engendrados por Rubião, estabelecem a conexão com um traço cotidiano e a partir dele instauram o caos. A personagem, que chega de viagem com um recado sob os braços, abrindo mão de qualquer liberdade ou prazer, é a mesma que o leva de volta a casa, a terra, sem cumprir de fato sua missão. A personagem, em seus diversos matizes, formula-se como auto-questionável, capaz de carregar um segredo, mas incapaz de transpor a barreira da infundável fila.

Os novos discursos fantásticos se estabelecem na infalibilidade de Pererico, sobre-humana, porém desperdiçada, já que, no fim, a vacilação leva-o ao insucesso. A insuperável fila, bem como o cotidiano da personagem, são marcas indiscutíveis da constituição de um mundo possível profundamente marcado pelo caos instaurado, pela violência e, ainda, pelas ausências. Afinal, nem mesmo se existe um gerente há traços no texto.

2.2.4 “O convidado”

As contradições presentes na personagem Pererico, de “A fila” (RUBIÃO, 1974, p.37-56), são marcos constantes em “O convidado” (RUBIÃO, 1974, p.57-71), conto que levou vinte e seis anos para ficar pronto. A única coisa que estava definida desde o início da confecção desta narrativa era a inexistência do convidado. Como observa Paulo Mendes Campos:

no alto do papel vinha escrito: “O convidado”. Abaixo: “Conto de Murilo Rubião”. Dez linhas riscadas, ilegíveis. Depois, assim (fim do conto: o convidado não existe). Só Rubião chegara a essa desagradável conclusão depois de toda uma festa perdida e horas de luta. Mais tarde, no Franciscano, disse-me que não achara o fio do conto (nem esperava por isso, tão depressa), mas o essencial estava no papo: o convidado não existe. (CAMPOS, 2016, p.31)

O convidado não existe? De fato? São questões que merecem atenção, logo, da primeira leitura. A composição da personagem, bem como a configuração dos mundos possíveis ficcionais, parece ser toda ela elaborada para fazer acreditar que o convidado chegaria, contudo, o desfecho vazio e a espera deixam também o leitor perdido, tal qual José Alferes.

Nesses mundos possíveis ficcionais arquitetados por Murilo Rubião, os processos de identificação, tratados por Jannidis (2013, s.n.), permitem que o leitor divida com Alferes suas mais profundas angustias. Assim, por meio de dispositivos textuais – descrição de pensamentos, reações, a ansiedade ao lembrar-se de Débora etc. –, o leitor seria capaz de dividir a percepção de mundo com a personagem, despertando certo sentimento de empatia pela familiaridade criada com esse convidado.

O convidado, ao receber o envelope, estranha ter sido chamado para alguma festividade, já que estava “hospedado [no hotel] havia quatro meses” (RUBIÃO, 1974, p.59) e “seu círculo de relações não excedia o corpo de funcionários do hotel” (RUBIÃO, 1974, p.59). Contudo, o espanto inicial cederia espaço para a animação diante da possibilidade de ter sido “Débora, a estenógrafa, pensionista de um dos apartamentos no mesmo andar” (RUBIÃO, 1974, p.59), quem poderia tê-lo chamado.

Conforme observa, “o talhe feminino da caligrafia autorizava essa suposição” (RUBIÃO, 1974, p.59), deixando-o crente da possibilidade de o convite ter partido de sua vizinha, uma mulher de formas sensuais “ancas sólidas, seios duros, as pernas perfeitas” (RUBIÃO, 1974, p.60). Mesmo sem a certeza se partira dela ou não, Alferes desde aquele momento começa a se preparar para o encontro – “no embalo de repentina euforia, ensaiou um passo de dança” (RUBIÃO, 1974, p.60), mais tarde talvez dançasse com Débora –, indo inclusive buscar um fato condizente com o solicitado no convite.

Chegando a loja de roupas para solenidades, “a agitação de Alferes não lhe permitiu ir direto ao assunto” (RUBIÃO, 1974, p.61), primeiro perguntou ao único atendente, um senhor idoso, se ele “tinha notícia de recepção ou algo parecido para aquela noite” (RUBIÃO, 1974, p.61). O atendente nada sabia, mas o aconselhou a “procurar Faetonte, o motorista de táxi do posto da esquina que era, no setor hoteleiro, o condutor habitual dos que procuravam divertimentos noturnos na cidade” (RUBIÃO, 1974, p.61). O mistério sobre o convite permanecia no ar, restava a Alferes a doce esperança de ter o convite partido da sensual vizinha, porém era só expectativa e não certeza.

O conto rubiano permite uma completa imersão na vida de Alferes após ter recebido o convite, ao leitor é dado o direito de integrar-se ao pensamento da personagem. Com isso, os processos físicos, psicológicos, sociais, vão sendo desnudados e reunidos aos alicerces desse mundo possível ficcional, aparentemente banal, a que se articula a personagem. Como reflete Mead (1990, s.n.), as personagens ficcionais, dentro dos limites da ficção, são tão compreensíveis e lógicas, porque parecem reais e, por vezes, como diz Smith (2011, p.278), mais próximas que alguém da família.

Alferes, “conteve a impaciência, apesar do lento fluir do tempo. Aproveitou-o mais tarde para aprontar-se com amoroso cuidado” (RUBIÃO, 1974, p.62), queria perfeição para o encontro mais tarde. O traje, no entanto, causou-lhe certo incômodo, pois sua “figura refletida no espelho” (RUBIÃO, 1974, p.62) não o agradava “pelo aspecto sombrio” (RUBIÃO, 1974, p.62). A personagem sempre questionando se sua imagem lembrava alguém conhecido, um rei espanhol ou retrato de um desconhecido. Nas duas vezes em que veste o traje ela se questiona, talvez já prevendo o que ocorreria na festividade.

A esperança de encontrar Débora evaporaria ao entrar no elevador e descobrir com o cabineiro que Débora viajara de férias na tarde do dia anterior. Alferes continuava sem saber quem fizera o convite e, agora, perdera um dos principais motivos para ir à festa, que era conhecer melhor Débora. Contudo, mesmo que relutante, a personagem seguiu em frente e sem saber explicar o porquê “entre vários táxis no estacionamento” (RUBIÃO, 1974, p.63) escolheu “exatamente o de Faetonte” (RUBIÃO, 1974, p.63).

A narrativa elabora-se por meio de um desdobramento de ações não convencionais, que, em geral, trazem um tom de dúvida nas reflexões da própria personagem. Alferes não sabia explicar, mas escolhera exatamente o taxista sugerido, ainda que a desconfiança o tivesse assustado. Com isso, percebe-se como a tessitura dos novos discursos fantásticos vão gestando gradativamente a noção da incongruência, da dúvida.

Depois de quase meia hora rodando, Alferes chega ao lugar e é recebido pelo porteiro, que, por sua vez, comunica ao comitê da recepção a chegada de Alferes. Feito um exame, “do rosto ao vestuário” (RUBIÃO, 1974, p.64), com “visível insegurança em reconhecer nele a pessoa esperada” (RUBIÃO, 1974, p.64), o comitê observa que obedecia “às normas preestabelecidas e a autenticidade do convite[...]” (RUBIÃO, 1974, p.64-65) era incontestável. Assim, não poderiam impedir sua entrada, ainda que soubessem dos transtornos que sua presença acarretaria, pois, como destacam “muitos o confundirão com o verdadeiro convidado. À medida que isto aconteça, nos apressaremos em esclarecer o equívoco” (RUBIÃO, 1974, p.64-65). A festa não era em homenagem a Alferes, porém a inesperada chegada de um desconhecido torna sua presença confusa e, por conseguinte, marcada por uma insólita permanência, além da incomum presença de um ausente.

Alferes “não ficava muito tempo sozinho” (RUBIÃO, 1974, p.66), os que estavam na festa não o tratavam “a distância ou com hostilidade. Pelo contrário, procuravam cercá-lo de atenções” (RUBIÃO, 1974, p.66). No entanto, Alferes “ouvia-os enfadado, desde que nunca fora a hipódromos, fazendas e jamais montara sequer um burro” (RUBIÃO, 1974, p.66). Ele tentava falar do homem que daria sentido à recepção, mas nada sabiam do convidado, apenas “que sem ele a festa não seria iniciada” (RUBIÃO, 1974, p.66).

A personagem afasta-se e começa a demonstrar sinais de irritação por gestos delicados e pelas lisonjas, com novas solicitações para aderir ao grupo, estar, portanto, efetivamente integrado aos participantes da recepção. Pareciam querer retirá-lo do isolamento, porém Alferes os rejeita. Em uma festa a personagem prefere a solidão ao contato com os vários grupos que o cumprimentavam. O isolamento permanece até que uma mulher caminha em sua direção, como percebe o narrador, ela era “alta, vestida de veludo escuro, o rosto muito claro, o cabelo entre p negro e o castanho, parecia nascer da noite” (RUBIÃO, 1974, p.67).

A bela mulher aproxima-se de Alferes oferecendo-lhe uma bebida e tentando animá-lo, com “voz agradável, os dentes perfeitos [, que] realçavam sua beleza, a crescer à medida que se aproximava” (RUBIÃO, 1974, p.67), ela se apresenta como “Astéropé” (RUBIÃO, 1974, p.67). Em seguida, Alferes pergunta sobre o convidado, obtendo como resposta, que sim, vagamente, mas que ela irá conhecê-lo melhor na cama, pois foi a escolhida pela Comissão. Ela inquietava Alferes, porém mais tarde estaria com outro. Ele continuava intranquilo, ainda que com a conversa, e acabou saindo às pressas dos jardins em que se encontravam, pretendendo sair da “atmosfera opressiva da recepção” (RUBIÃO, 1974, p.68). Pensou em seu apartamento, onde esperaria “Débora, mulher saudável, farta de carnes” (RUBIÃO, 1974, p.69), retornar das férias. À saída, entrou no taxi e solicitou:

- Depressa, ao hotel.
- Lamento, pediram-me que aguardasse o convidado. Depois dele levarei os homens da Comissão, cabendo ao senhor a última viagem, entendido?
- Seu hipócrita! Você e essa corja de simuladores sabem que o **convidado não virá nunca!** (RUBIÃO, 1974, p.69, negritos nossos)

A personagem demonstra sua insatisfação e uma aparente descrença relacionada ao convidado. A resposta de Alferes seria mais um traço pertinente a instauração do insólito, construindo um crescendo de marcas dos novos discursos fantásticos, desde seu reflexo que o inquiri e assombra até sua impossibilidade de fugir da situação. A afirmação da personagem permite, enfim, o questionamento se o convidado realmente existe ou se ele comparecerá à recepção dele.

Disposto a sair da festa, Alferes pretendia até mesmo enfrentar a cerração, contudo, sua tentativa mostrou-se infactível, tendo ele ferido “as mãos numa cerca de arame farpado” (RUBIÃO, 1974, p.69) e, na sequência, se perdido. Com os pés sangrando e roupas rasgadas, ele enxergou um edifício iluminado e reparou que voltara ao lugar que teria deixado há pouco. Tentou adular Faetonte ou mesmo suborná-lo, porém nada resultava, pois o taxista seguiria esperando o convidado.

Desanimado pela incapacidade de deixar o lugar, “curvado, no seu desconsolo” (RUBIÃO, 1974, p.71), Alferes assusta-se ao sentir tocarem seu braço. Astérope ao ressurgir, fingindo não perceber o “temor estampado no rosto dele”, diz: “– Sei o caminho” (RUBIÃO, 1974, p.71). O narrador, então, questiona: “Saberia? – Dos olhos de Alferes emergiu avassaladora dúvida. Mas deixou-se levar” (RUBIÃO, 1974, p.71).

A aventura de “O convidado” (RUBIÃO, 1974, p.57-71) percorre uma diversidade de caminhos, tensionando desde a angústia de um primeiro encontro aguardado até a descoberta de um convidado inexistente. Não se sabe ao certo se o que Rubião colocara no papel de fato resolve o problema do convidado. Entretanto, de fato, em seus mundos possíveis ficcionais, o convidado não aparece, sua personagem principal ganha ainda mais destaque, visto que foge furtivamente sem aguentar esperar pelo “convidado”, que aparentemente “não existe”. O convite inesperado para uma festa é tão ou mais contraditório que a espera por um desconhecido. Constrói-se na narrativa um mundo de incoerências em torno de Alferes que, por sua vez, deixa-se levar pelas circunstâncias, sendo capaz de seguir alguém em quem não confia. A personagem, nesse sentido, gera dúvida, perpetuando, mesmo no último suspiro narrativo, certa inconstância e, por consequência, completa incerteza acerca de tudo que a cerca.

2.2.5 “Os comensais”

A construção de uma personagem confrontadora e fragilizada, presente em “O convidado” (RUBIÃO, 1974, p.57-71), seria também o principal traço da

personagem Jadon em “Os comensais” (RUBIÃO, 1974, p.111-124). Nessa narrativa, a composição da personagem é bastante contraditória, com nuances de violência e ódio, mas faticamente derrotada pelo amor. Os mundos possíveis ficcionais são constituídos pela ideia da organização, ordem, disciplina que, porém, levam-no ao caos, derivado, principalmente, da ruptura da repetição cotidiana.

Os processos de figuração da personagem articulam-se diretamente com a interação social da personagem, demonstrando os elementos de configuração desse ente ficcional diante das situações que lhe são impostas. No mundo possível ordenado a personagem não consegue conviver com a disciplina, quando há o caos instaurado, Jadon molda-se aos limites estabelecidos. A narrativa põe em discussão a condição humana, permitindo reflexões sobre seres iguais e diferentes e sua composição nos mundos possíveis em que habitam.

Jadon, bem como Alferes, também é uma personagem que promove a chamada “identificação”, causando, por meio de dispositivos textuais, maior proximidade entre personagem e leitor. No início, a angústia reiterada ocasiona certa empatia, seguida de antipatia, pela excessiva violência expressa e, por fim, volta-se a angústia diante da impossibilidade de desvincular-se do que faz mal.

A personagem, no início do conto, admite “a precariedade das suas relações com os companheiros de refeitório. E a atitude de permanente alheamento que assumiam na sua presença” (RUBIÃO, 1974, p.113). Os companheiros de refeitório deixavam Jadon fora de suas vidas, mantinham-se disciplinarmente rijos aos seus quotidianos e, por isso, ele parecia incomodado, inquieto.

Nessa continuidade, “sem manifestar irritação ante o isolamento a que o constrangiam” (RUBIÃO, 1974, p.113), ele tentava entender o que os fazia serem tão mecânicos, pensando que o problema seria mesmo com ele. Todavia, fosse ao almoço ou ao jantar, “lá estavam[,] nos mesmos lugares, diante das compridas mesas espalhadas pelo salão” (RUBIÃO, 1974, p.113). Sendo assim, o problema das demais personagens era serem completamente alienadas nos momentos das refeições. Não se tratava de não conversarem com ele, os companheiros, simplesmente, não se cumprimentavam. Estranhamente, “a cabeceira da mesa central era ocupada por “um velho alto e pálido” (RUBIÃO, 1974, p.113), sem

mudanças na organização, parecendo que estavam sempre nas mesmas posições.

A princípio, Jadon “desapontou-se por não conseguir despertar-lhes a atenção” (p.114), desanimava-se, também, por não poder entrar na intimidade dos demais, porém o que mais o incomodava era “o silêncio reinante” (RUBIÃO, 1974, p.115). Inconformado com a disciplina com que os demais agiam, guardando seu lugar até se chegasse atrasado, a personagem sentia surgir certa “desconfiança de que tudo aquilo poderia ser propositado (RUBIÃO, 1974, p.116).

Nesses mundos possíveis ficcionais, as várias hipóteses que motivam o alheamento dos companheiros de Jadon, geram uma crescente dúvida, inclusive, na personagem, que a todo o custo pretende descobrir as razões de seus companheiros não interagirem e ainda nunca jantarem. As perguntas, a repetição da ida ao refeitório, mesmo sem gostar das companhias, são traços de configuração dos mundos possíveis determinados por uma personagem que trilha os caminhos dos novos discursos fantásticos.

Dessa forma, Jadon almeja “a todo custo, [descobrir] a maneira pela qual se processava o aumento progressivo dos comensais sem que multiplicassem o número de cadeiras” (RUBIÃO, 1974, p.117). Não há possibilidade de mais pessoas ocuparem os mesmos lugares, contudo, o questionamento da personagem revela um dado, profundamente, inesperado. Se não bastasse a manifestação do insólito na inconformidade da progressão de comensais, a personagem nunca os viu saírem do refeitório ou mesmo jantarem. Ele “emendava as duas refeições” (RUBIÃO, 1974, p.117), queria “vê-los ao menos uma vez jantar” (RUBIÃO, 1974, p.117), mas não obtém nenhum resultado.

Cansado da apatia reinante e sem entender como tudo aquilo se constituía, Jadon percebe que “tinha pela frente uma única alternativa: a violência” (RUBIÃO, 1974, p.118). Nem mesmo a violência, expressada por meio de xingamentos, depois por murros e agressões de todo o tipo, surte efeito. A ideia de fazer o outro reagir com o uso da brutalidade e da força é, por si mesma, equivocada e, em certo sentido, marcada pela privação da razão.

Com isso, nota-se, com mais uma característica, que a própria composição de Jadon é insólita, pois se o espaço era tão incômodo, qual o motivo do retorno contínuo? Não há no conto esse questionamento, porém ele mesmo, na

sequência, repara que nunca pagou as refeições. Jadon, então, examina: “se nunca lhe tinham cobrado, por que não tomara a iniciativa de pagar as despesas?” (RUBIÃO, 1974, p.123).

A única inquietação da personagem, em grande parte da narrativa, é com a não integração dele com os companheiros, posteriormente, ele passa a preocupar-se com Hebe, amor da juventude. Repare-se, aqui, portanto, que os mundos possíveis ficcionais são tão incomuns quanto a personagem que os alicerça. Quando o homem parecia que se conformara em deixar o refeitório, surge Hebe, “o corpo de linhas perfeitas, os cabelos castanhos entremeados de fios dourados, compondo-se em longas tranças” (RUBIÃO, 1974, p.118), sem o sorriso de 30 anos atrás, mas lá diante de seus olhos, capaz de renovar-lhe os sentimentos e, por conseguinte, mantê-lo ali.

A mulher parecia “refugiar-se na mesma solidão dos outros” (RUBIÃO, 1974, p.119), com as “pálpebras cerradas, os braços pendentes” (RUBIÃO, 1974, p.119), logo, inábil para responder a carinhosa acolhida de Jadon. Ele sentia lembranças ressurgindo, promessas irrealizadas que poderiam ser cumpridas, contudo, “o desinteresse não se alterava” (RUBIAO, 1974, p.120).

Depois de uma bebedeira, sentindo-se triste pela falta de resposta de Hebe, Jadon despertou já madrugada alta, “ignorando o tempo que dormira” (RUBIÃO, 1974, p.122), e viu que “os comensais moravam no refeitório. Por isso jamais conseguira sair antes ou depois deles” (RUBIÃO, 1974, p.122). O refeitório organizado e com comensais a se acumular assusta-o, fazendo-o tentar fugir.

O estranhamento de Jadon reafirma a crescente manifestação do insólito na narrativa, confirmando os matizes também não sólitos dessa personagem, que, de modo incomum, manteve-se fiel ao espaço do alheamento e da apatia, ainda que em luta contra ele. A personagem desesperada lembra-se de salvar a mulher, tenta arrastá-la, mas: “um gesto brusco seu lançou para trás a cabeça de Hebe e as suas pálpebras, movendo-se como se pertencessem a uma boneca de massa, descerraram-se. (RUBIÃO, 1974, p.122).

Hebe, o amor da infância não estava lá, era um dos comensais. O homem que, cansado antes da chegada da mulher, planejava sair do refeitório, passa a comer apenas em outro lugar, vendo-se, assim, aprisionado no espaço em que se alimentava. Sem encontrar a porta, “uma janela, uma abertura qualquer que o

levasse à rua” (RUBIÃO, 1974, p.123), ele descobre-se preso, fixo ao lugar que tanto repudiara.

Jadon, enfim, transforma-se no que passou o conto todo combatendo. A violência de nada valeu, pois foi o coração que, de certa maneira, o traiu, levando-o ao desespero e descoberta de tudo que procurou saber. Talvez o não conhecimento fosse o maior de todos os conhecimentos. A personagem Jadon constitui-se pela oscilação de sentimentos, somando a isso o exagero de suas ações, ou usa a violência como resposta ou ama loucamente alguém que perdera na memória. Os opostos que formam a personagem ajudam a desvendar os limites dos mundos possíveis ficcionais construídos pelos matizes do insólito dos novos discursos do fantástico.

2.3 Figuração de Personagens em Mário de Carvalho

As narrativas de Mário de Carvalho são motivadas pela congruente caminhada por uma rua qualquer de Lisboa. As personagens constituem-se como seres apáticos diante das mudanças em seu Beco, porém altamente dispostas a lutar por esse Beco, sendo capazes até mesmo de transpor as barreiras narrativas. Com isso, depreende-se que os mundos possíveis ficcionais do autor geram uma gradativa apreensão das circunstâncias, com personagens vivas para além da própria narrativa, capazes de questionar o mundo e seus mundos.

A construção dos mundos possíveis ficcionais, ainda mais do que em Rubião, é estruturada, em Carvalho, por meio de acontecimentos centrados nas personagens do Beco. O cenário das histórias é o Beco das Sardinheiras, lugar de intersecção dos entes ficcionais, divididos em diferentes histórias, mas ligados pelo espaço em que convivem. Nos mundos possíveis do autor, as manifestações do insólito irrompem e atravessam as vidas das personagens, sendo estas agentes ou pacientes de um sistema de contradições ao serem figuradas na narrativa.

Em seus processos de figuração, as personagens vão sendo construídas, primeiro como histórias a serem contadas, extrapolando os limites da ficção, e depois como participantes da narrativa, entes que ocasionam ou sofrem as irrupções do insólito. Os laços entre as personagens são alicerçados de uma narrativa à outra, com diálogos e discussões, provocando alterações no quotidiano das personagens. Os contos formulam-se por um eixo central ordenador, modelando, em certo sentido, o percurso que cada Caso tomará. As narrativas, de *Casos do Beco das Sardinheiras* (1991), constituem-se por meio da iluminação inesperada de algum acontecimento na vida de algum dos moradores do Beco, que, por sua vez, não deixa que os eventos sejam esquecidos, prolongando suas consequências.

Os mundos possíveis elaborados por Mário aproximam-se da novela, devido ao caráter localizador do “Prólogo” e “Epílogo”, que situam seres de papel e leitor nos mundos narrativos, principalmente pela presença de núcleos de personagens e, ainda, continuidade de suas histórias, inclusive com reaparição de algumas personagens. Contudo, o foco em uma determinada entidade ficcional,

aprofundando em cada relato – unidade significativa – uma temática central, tornaria perceptível os traços próprios do conto presentes nessas narrativas.

De acordo com Anderson Imbert, um caso é um esquema de ação possível (2015, p.34), por isso, a forma mais próxima do conto. Nesse sentido, os Casos seriam pequenas focalizações na vida dos moradores do mesmo Beco. Nele, cada história é um conto, breve, porém, como lembra Poe, de imensa força derivada da sua totalidade, possível apenas na construção do conto (2004, s.n.). A concepção sobreviria, então, por um efeito único e dentro dele seriam acomodados os incidentes (POE, 2004, s.n.). Estes ocasionariam o prolongamento do conto ao ocorrerem sequencialmente (ANDERSON IMBERT, 2015).

Mário de Carvalho, em seus *Casos do Beco das Sardinheiras*, arma a construção de mundos fictícios engendrados a partir da percepção de seus Casos como situados em um espaço nutrido pela história. Assim, o autor convida seus leitores a participarem dos processos de constituição da própria obra, como ele mesmo revela no Prefácio à edição brasileira:

quando os últimos resistentes do neo-realismo ainda reclamavam formas cansadas de desmistificação social e prosas operárias, os *Casos do Beco das Sardinheiras* surgiram como uma provocação, recuperando as categorias da narrativa, usando profusamente o riso, revisitando a velha linguagem popular e abrindo para um turbulento mundo mágico. Traziam uma grande vontade de contar e de ser lidos. (CARVALHO, 2008, p.11)

A “grande vontade de contar e de ser lidos” guarda em si as raízes da ficção de Mário de Carvalho, narrativas associadas ao sorriso, como refere o próprio autor (CARVALHO, 2008, p.10; 2010, p.34), que se constituem pela boa composição das categorias narrativas para, em seguida, fazê-las transitar pelos níveis ficcionais. Trata-se, pois, de uma construção que, no “Epílogo” (CARVALHO, 1991, p.p.83-87), em uma assentada, promove uma transposição de níveis narrativos, em processos de metalepse, com personagens instalando-se no escritório do autor de seus Casos, a contragosto deste.

2.3.1 “Prólogo”

Como referência essencial para as demais narrativas, o “Prólogo” (CARVALHO, 1991, p.13-16) situa os caminhos que devem ser percorridos pelo leitor, oferecendo os nós necessários à plena compreensão dos mundos possíveis engendrados por Carvalho. Os alicerces desse mundo são gerados por alusões históricas, mas também pelo cotidiano. O primeiro contato ocorre com o próprio Beco das Sardinheiras, que “é um beco como outro qualquer. Encafuado na parte velha de Lisboa” (CARVALHO, 1991, p.13). Seria um Beco qualquer, bem pertinho, localizado “numa cidade que veio do fumo dos tempos” (CARVALHO, 2008, p.10), a Lisboa da “luz doce, com um casario ancestral a escorrer sobre um rio vasto, cansado de História” (CARVALHO, 2008, p.10).

O espaço ficcional é construído em Lisboa, entre Alfama e Mouraria, não se sabe ao certo a verdadeira localização do Beco, pois, como observa o narrador, há opiniões divergentes, mas sustentadas por “sólidos argumentos topográficos” (CARVALHO, 1991, p.13). Ele, por sua vez, argumenta: “eu, por mim, não me pronuncio. Tenho ideia de que ali é mais Alfama, mas não ficaria muito escarmentado se me provassem que afinal é Mouraria” (CARVALHO, 1991, p.13).

Com isso, o narrador situa-se como parte da narrativa, portanto, uma personagem que relata, a partir de uma posição amadurecida, o devir de sua existência, ou seja, um narrador autodiegético (REIS, 2001, p.371). A narração em primeira pessoa aproxima-o da vida no Beco, tornando-o, de certa maneira, alguém capacitado pela vivência, pelo conhecimento do local. Nos discursos fantásticos, a narração em primeira pessoa, do sujeito da enunciação, é muito conveniente (FURTADO, 1980, p.109-110), pois apresenta, nesse caso, duplo sentido: é garantia de um discurso de alguém que viveu os fatos e mantenedora do efeito da irrupção do insólito.

Os mundos possíveis ficcionais são armados para tornarem o Beco das Sardinheiras o espaço do familiar, do próximo a qualquer esquina. Seu nome talvez tenha vindo “das sardinheiras que exibem um carmesim vistoso durante todo o ano, plantadas num canteiro que rompe logo à esquina, não longe da

drogaria que já fica na Rua do Eléctricos” (CARVALHO, 1991, p.13). A categoria espaço vai sendo configurada pelos traços desse Beco, por sua história e, desse modo, a obra de ficção encerra os leitores nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, os faz levá-la a sério (ECO, 1994, p.84).

Nessas fronteiras, o Beco construído pelo discurso do narrador é familiar e histórico, povoado por gente “nem boa nem má” (CARVALHO, 1991, p.13), que tem “sobre os outros lisboetas um apego ainda maior ao seu sítio e às suas coisas” (CARVALHO, 1991, p.13). Nunca emigrados por vontade, apenas por imposição, a gente do Beco fez à Índia e Alcácer Quibir, andou no mar dos Japões e nas selvas brasileiras, sofreu nas guerras em África e combateu em Flandres (CARVALHO, 1991, p.14), sendo, então, parte essencial da História de seu país.

Com isso, o narrador insere o Beco no registro da história, como parte de um mundo em construção. Afinal, “todas as fábulas, todos os contadores, todas as imaginações das sete partidas do mundo penetraram o Beco” (CARVALHO, 1991, p.14), fornecendo-lhe sabedoria e, ainda, personagens ilustres como o “Doutor Jácome Aberracaz, médico subido da corte do senhor Rei D. João III” (CARVALHO, 1991, p.14). Como afirma García,

com a estratégia discursiva empregada, o narrador reúne personagens do Beco, no presente, a uma personagem ilustre do passado do Beco, conferindo existência histórico-social ao Beco das Sardinheiras e aos seus habitantes ao longo dos tempos (2008, p.10)

As personagens do Beco não são alheias à História, no passado e no presente, ao longo do tempo, as multidões não ficaram imunes a gente do Beco. O narrador pouco a pouco situa as personagens da vizinhança em suas moradas, demonstrando como os mundos e submundos de personagens estruturam-se na composição do Beco. Na mesma casa em que nascera o médico ilustre da corte de D. João III, personagem histórica, mora no primeiro andar Zeca da Carris e família, e no rés-do-chão Dona Constança, a professora primária.

Como se nota, ao lado do médico ilustre estão as pessoas do povo, a gente nem boa nem má do Beco, confrontando sutilmente as estruturas sociais, os estereótipos, por exercerem funções sociais delimitadas, mas ainda assim serem reconhecidos pelas circunstâncias que os constituem como membros do

Beco. A categoria personagem seria, nesse contexto, formulada entre história social e memória subjetiva, alicerçando as narrativas pelo modo como suas ações provocam mudanças em todo o Beco. De tal modo, as arquiteturas ficcionais são tecidas para absorver os acontecimentos sólitos e insólitos, Caso a Caso, de boca em boca, nas vielas do Beco das Sardinheiras.

As manifestações do insólito nos mundos possíveis textuais são parte do cotidiano, com um nítido convite para “o turbulento mundo mágico” (CARVALHO, 2008, p.11), em que convive cada personagem e, em certa medida, o leitor, que se identifica com os entes ficcionais, dividindo com eles segredos e familiaridades. Como refere Smith, acerca dos modos de construção das personagens, os conjuntos discursivos, que comporiam os processos de figuração, produzem conexões, por vezes, mais profundas do que as realizadas na vida real, com personagens que se tornariam mais próximas que familiares e amigos. No caso do Beco, em especial, o próprio Beco pode se tornar, em certo sentido, uma extensão da casa de cada um dos “novos moradores”, os leitores.

Diferente do autor empírico, o narrador é um ente fictício, a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso no cenário da ficção (REIS; LOPES, 2011, p. 257). E ele, assim, o faz, caminhando entre o hoje e o ontem, o narrador permite a cada leitor conhecer fisicamente o Beco, tornando o convite para que se conheçam os Casos como uma visita a cada personagem da vizinhança. Os Casos, como ressalva Carvalho, provocam o riso, mas fazem-no pela capacidade de provocar, de incitar a reflexão.

No “Prólogo” são poucas as personagens mencionadas, sendo lembradas por sua localização geográfica ou pela função que exercem: donos de tabernas ou drogarias. Nesse lugar que não tem nada de especial, o narrador fala de casas velhas, janelas de guilhotinas, flores várias nas varandas de ferro (CARVALHO, 1991, p.15), indicando um cenário a ser percorrido pelo imaginário. Trata-se, pois, de desvendar memórias de um lugar comum, um cenário da vida quotidiana que, a partir do “Prólogo”, é dado ao leitor conviver.

Dessa forma, a localização do Beco, cruzando a Rua dos Eléctricos, com personagens históricas e gente comum, conduz, em certa medida, a que se reflita acerca da composição desses mundos ficcionais, o Beco é acessível a qualquer um que queira lá estar. Segundo o narrador, para isso “basta ir por Alfama abaixo

ou Moraria acima, meter o nariz em todas as velas e pracetas e o Beco surgirá, sem sombra de dúvidas de que é aquele” (CARVALHO, 1991, p.16). Inclusive, o argumento mais perspicaz é o que se segue ao da localização do Beco: “para quê entrar em mais pormenores?” (CARVALHO, 1991, p.16). O narrador já havia descrito o Beco, sem a necessidade de maiores descrições, pois, como diz: “a questão é estar-se atento, abrir-se bem os olhos...” (CARVALHO, 1991, p.16)

O discurso do narrador vai, então, se consolidando como de um morador do beco, alguém comprometido em contar os Casos daquela gente nem boa nem má. Seu propósito inicial de apresentar esse lugar comum e torná-lo familiar é, como se verá, mais uma estratégia discursiva empregada por Carvalho para submeter o leitor à crença. A construção do Beco de modo detalhado garante, como já referido, a boa constituição do espaço narrativo, bem como do tempo.

2.3.2 “O tombo da lua”

O percurso empreendido nos Casos é realizado por um ente fictício que, de modo sistemático, organiza os dados históricos e apresenta algumas personagens a partir de suas funções naquela micro-sociedade, formada pelo Beco. Os Casos desdobram-se, por conseguinte, sob as janelas desse narrador que, já em “O tombo da Lua” (CARVALHO, 1991, p.17-20), relata: “eu estava lá e sei contar tudo. Não me lembro da idade que então tinha e já na altura não me lembrava” (CARVALHO, 1991, p.17). Na noite muito quente e repassada de azul, a Lua quieta, redonda e branca encontrava-se em seu lugar, bem como os moradores do Beco, com Zé Metade cantando fado à soleira da porta e os outros em suas vidas.

Antes de chegar ao tombo da Lua, o narrador, que estava lá e sabe contar tudo (CARVALHO, 1991, p.17), apresenta o fadista do Beco. A personagem Zé Metade, desde o nome, teria seus atributos físicos mencionados, sendo assim conhecida a partir do dia em que tentou separar uma briga no Beco (CARVALHO, 1991, p.17). Nos mundos possíveis da ficção, essa personagem arrasta-se num caixote de madeiras com rodinhas, tendo sido cortada “em dois, sem conserto,

busto para um lado, o resto para o outro” (CARVALHO, 1991, p.17), após a tentativa de “separar o Manecas Canteiro do Mota Cavaleiro quando eles se envolveram à facada na Esquina dos Eléctricos, por causa de uma questão, segundo uns política, segundo outros de saias” (CARVALHO, 1991, p.17), empunhando “grandes navalhas sevilhanas” (CARVALHO, 1991, p.17). Zé Metade, como agora é chamado, convive ali no Beco, cantando seus fados e sendo amigo de Andrade da Mula, seu vizinho.

Como se pode perceber, a personagem Zé Metade é composta a partir de características físicas singulares, principalmente por sobreviver a um corte tão violento em seu corpo. Se não bastasse toda a descrição acerca dos motivos que o levaram ao infortúnio, pode-se depreender sua vontade de ajudar seus vizinhos e, obviamente, não deixar que nenhuma má fama recaísse sobre o Beco. São formulados, dessa maneira, eixos significativos para a figuração dessa personagem que, em certo sentido, merece destaque, como se vê, por, nessa narrativa, presenciar tudo que se sucederia ao Andrade.

Mário de Carvalho, em um discurso fantástico muito bem engendrado, coloca como testemunha do que irá ocorrer com Andrade da Mula, Zé Metade. A personagem, inexplicavelmente cortada ao meio, seria ela mesma insólita. Apesar de morador do Beco, o lugar do ordinário, como descreve o narrador, Zé Metade é composto como um homem partido ao meio, tendo sido extraordinariamente cortado em dois após tentar separar uma briga. A personagem é construída como a diferente, a que merece ter seu problema explicado, sendo este traço constitutivo e motivação para seu nome. Esse ente ficcional é erigido pela diferença, sua maior caracterização não é por movimentar-se sobre um caixote com rodinhas, mas por não ter outros atributos físicos considerados: se gordo ou magro; se loiro ou moreno etc.. Zé Metade é um tipo popular, que ao deparar-se com o desaparecimento da Lua, no fim duma estrofe, pronuncia uma interjeição popular – “Ina cum caraças!” (CARVALHO, 1991, p.18) –, intensificando o ocorrido e, mais uma vez, se centralizando no processo de constatação do inusitado.

Nesse sentido, as manifestações do insólito são produzidas por meio de um discurso fantástico expresso nas nuances de estruturação das personagens, como se perceberá também em Andrade, e na própria existência desses entes

ficcionais. Os processos de composição de personagens são em si mesmos, nesses Casos, marcados pela regularidade de traços insólitos em sua arquitetura.

Em uma noite no Beco, “com tudo assim quieto e a fazer olho para dormir” (CARVALHO, 1991, p.17-18), o Andrade da Mula chega à janela e boceja “um destes bocejos do tamanho duma casa, escancarando muito a bocarra que era considerada uma das mais competitivas da zona oriental. E então aconteceu aquilo da Lua” (CARVALHO, 1991, p.18). A Lua, por sua vez, “deslocou-se um bocadinho, assim como quem se desequilibrou [...] e foi enfiar-se inteirinha na boca do Andrade que só fez ‘gulp’ e esbugalhou os olhos muito” (CARVALHO, 1991, p.18).

No lugar da Lua, “lá no astro, ficou um vinco esbranquiçado como dobra em papel de seda que logo se apagou e o céu tornou-se bem liso e escorreito” (CARVALHO, 1991, p.18). Zé Metade, comprometido em contar o feito de Andrade para sua mãe, logo grita: “nha mãe, venha cá, senhora, co Andrade engoliu a Lua!” (CARVALHO, 1991, p.18). O narrador, enfatizando sua presença na trama, diz: “e o Andrade a olhar para nós, limpando a boca com as costas da mão, um ar azamboado” (CARVALHO, 1991, p.18). Imediatamente, “seguiu-se o alvoroço costumeiro sempre que havia novidade” (CARVALHO, 1991, p.18), com todo o povo do Beco conjecturando a respeito do que teria de fato levado Andrade a engolir a Lua. A única personagem que poderia dizer o que realmente acontecera era Zé Metade e, de certo modo, o próprio Andrade.

A mãe do Zé, a esposa e a filha do Andrade, o presidente da Junta e, ainda, alguns outros curiosos ganham voz na narrativa, por meio do discurso direto, dialogando sobre os prejuízos ou não da Lua ter sido engolida e não estar mais no seu lugar. O narrador percebe “os olhos no vago” de Andrade (CARVALHO, 1991, p.19), fruto de uma aparente indigestão, porém o mal estar deveria ser contornado sem prejuízos para o Beco. Em seguida, o presidente da Junta recomenda: “Vossemecê agora toma um bicarbonatozinho, um leitinho, e ala para a cama que amanhã é dia de trabalho. E vocês, todos, andor, para casa, em ordem, e não se pensa mais em tal semelhante!” (CARVALHO, 1991, p.20).

O homem que engoliu a Lua, simplesmente, causa orgulho à população do Beco. Andrade, “sempre gaiteiro, apenas um pouco mais gordo” (CARVALHO, 1991, p.20), torna-se Andrade da Lua, referência encontrada mais adiante na

narrativa “Aquela Corda” (CARVALHO, 1991, p.27-32). Nesses mundos possíveis ficcionais, a Humanidade estranha muito o desaparecimento da Lua (CARVALHO, 1991, p.20), mas isso não passa de um breve comentário do narrador, sem investigações ou buscas mais aprofundadas.

A personagem, então reconhecida como Andrade da Lua, apesar de ser orgulho do Beco, não é descrita com mais nenhuma característica, nem neste conto, nem nos demais, senão pelo seu carisma e aparência mais arredondada. Além disso, na primeira ocorrência incomum vista no céu, a culpa recairia sobre ele, pois a corda, em “Aquela corda” (CARVALHO, 1991, p.27-32), que insolitamente desponta no ar, talvez fosse a que estava presa a Lua quando o Andrade a engoliu (CARVALHO, 1991, p.30). Assim, face aos mecanismos narrativos, percebe-se a importância do tombo da Lua diante do pouco destaque dado ao homem que a engoliu. A personagem Andrade é um morador do Beco, mais um popular, contudo, no conto em que a Lua é engolida, a única personagem com valor testemunhal e descritivo é Zé Metade.

Em “A torneira” (CARVALHO, 1991, p.39-44), por exemplo, a personagem Andrade é acusada por Zé Metade, como se pode perceber:

– Isto desde que o Andrade engoliu a Lua só temos é destas... –
resmoneou o Zé Metade, afastando o carrinho da enxurrada.

E o Andrade que estava perto:

– Vamos lá a calari, ó pistarim. Que é que a Lua tem a ver com isto, hã?
Faz a falta a Lua para chover? Era melhor era deixares de confundir
gênero humano com Manuel Germano, óvistes?

Mas o Zé Metade tinha-a figada e deu logo o troco, sem grande
gesticulação: (p.42)

– Deixaste lá ficar o buraco da Lua, foi o que foi, e agora derrama-se a
água toda por ele abaixo. Devias era ser obrigado a ir lá acima tapar
tudo outra vez. Ah, se fosse eu que mandasse... (CARVALHO, 1991,
p.43)

A discussão entre as personagens demonstra a continuidade de um conto para o outro, garantindo uma sobrevida das personagens dentro dos próprios Casos e, ainda, uma relação temática entre contos. Zé Metade mantém-se em destacada posição testemunhal, sendo capaz de acusar Andrade.

Dessa maneira, nos mundos possíveis armados por Mário de Carvalho, pode-se notar como algumas personagens ganham uma caracterização mais detalhada, enquanto outras, aparentemente, compõem o cenário. A personagem em seu caixote com rodinhas tem, nas várias narrativas, um comportamento sábio

e, por vezes, promotor de fuga das mais diversas adversidades. Já Andrade, apesar de estar em outros contos, não é construído por suas atribuições compositivas, ao contrário, sua presença é, em certo sentido, a de um morador como outro qualquer. Talvez o grande culpado pelos incidentes após ele ter engolido a Lua.

A personagem, testemunha da queda da Lua, é a mesma, participante em vários Casos do Beco, principalmente ao propor saídas e resolver dificuldades, como em “Aquela corda” (CARVALHO, 1991, p.27-32), quando a personagem afasta a hipótese de se puxar a corda do céu. Afinal, sua caracterização e, mesmo, figuração ocorre, em certa medida, no decorrer dos contos, consolidando-se no “Epílogo” (CARVALHO, 1991, p.83-87).

2.3.3 “A pedra preta”

No conto “A pedra preta” (CARVALHO, 1991, p.33-38), em “uma ocasião, na Esquina dos Eléctricos, vieram da calçada uns cheiros de gás solto que alertaram os moradores” (CARVALHO, 1991, p.33-38). Os cheiros de gás, como menciona o narrador, trouxeram o piquete, que começou as marteladas, em um “pique ritmado de ferro contra ferro” (CARVALHO, 1991, p.33). No fim da manhã, o resultado já aparecia, pois “havia já uma grande vala barrenta, cruzada de canos vários e alcatrões, da altura dos ombros de um homem pequeno” (CARVALHO, 1991, p.33).

Com o buraco feito, um dos trabalhadores bate com a pá na “pedra redonda, muito preta e brilhante, do tamanho de um punho fechado, que sobressaía do fundo” (CARVALHO, 1991, p.33-34). O primeiro contato com a pedra parece corriqueiro, pois não é muito difícil encontrar pedras em buracos na calçada. Entretanto, a personagem que encontra a pedra diz: “– até parece que a sacana da pedra está engastada, carago, que não dou conta dela – disse o homem” (CARVALHO, 1991, p.34).

Os mundos possíveis ficcionais, construídos nesse conto, permitem uma identificação com problemas quotidianos da vida de qualquer pessoa. Neles,

Carvalho produz uma problemática inicial, elabora um corte na rotina e instaura outra conduta capaz de resolver o incidente. No entanto, o andamento da resolução vai gerando outros incidentes. A idas e vindas do conto só são elucidadas na presença de alguém que em toda sua impossibilidade será o herói.

Carvalho, em seu percurso, desenvolve um sismo de acontecimentos em torno da pedra, que deixa de ser um problema de pesquisadores para consertar os cheiros de gás e passa a movimentar todo o plano de ações narrativas. Mais um dia no Beco, mais um incidente a ser resolvido pelos seus moradores. Em seus mundos possíveis, o escritor traz um problema aparentemente comum e de modo progressivo estabelece desdobramento para o Caso. Há um conjunto de personagens presentes no conto, porém o foco centraliza-se em Pedro, Pedrinho, o miúdo peralta que interage com o problema até solucioná-lo.

A pedra encontrada, como se verificou, causa certo espanto, principalmente por se sobressair do fundo. Os homens decidem escavar por baixo para soltá-la, porém o resultado não é eficaz, como diz o narrador: “o homem deitou-lhe a mão, mas não conseguiu movê-la nem nada porque parecia que a pedra ali estava pregada” (CARVALHO, 1991, p.34). Fato é que a pedra, um simples obstáculo, começa a ganhar destaque no contexto e Virgolino sugere: “por que é que vocês não experimentam fazê-la rolar? Cavam-lhe debaixo, aplainam-lhe uma rampa e é deixá-la rolar aí pela rocha...” (CARVALHO, 1991, p.33).

A sugestão era eficaz e poderia resultar em alguma saída para o problema, mas a pedra, a contragosto, sai rolando, lenta, e instaura-se sobre a biqueira da bota do homem da pá. O narrador atento ao assunto diz:

o homem fazia movimento descoordenados para safar o pé. Os outros bem quiseram ajudar, puxando-lhe a perna, mas aquilo era como se tivesse a Sé de Lisboa plantada em cima da biqueira.
– O que vale é que não me chegou aos dedos – dizia o homem –, senão estava aqui, estava aleijado para toda a vida. (CARVALHO, 1991, p.33)

A pedra, antes inofensiva, torna-se um problema difícil de ser resolvido, pois o homem não conseguia se desvencilhar da pedra. A equipe de trabalhadores também não conseguia continuar escavando para resolver o que os tinha levado até o Beco. Em um sistema de incidentes insolúveis, o conto vai sendo tecido, com amarras nas possibilidades de constituição dos fatos em um

mundo comum. Algumas personagens não têm nem nome, como o homem da pá, enquanto outras têm nome e voz, mas pouco destaque, caso de Marta Taberneira, que serve as “amarelinhas” na chegada dos homens, e mais tarde sugere a um deles descalçar as botas. E são essas as personagens que dentro das possibilidades vão tentando contornar a incômoda pedra preta, como diz o narrador após mais um fracasso: “todos se entreolharam, em volta da vala, feitos parvos” (CARVALHO, 1991, p.36).

Nesse embate, sem solução, várias são as tentativas, até que “passou o Chico, estivador efectivo, enorme, capaz de pegar em doze homens de cada vez” (CARVALHO, 1991, p.35) e com o apoio dos circundantes pôs-se ao trabalho, como se percebe no trecho:

– Ala, rapazes, andor, que isto é pra gente de barra rija!
 Cuspiniu nas mãos, afeioou o pé-de-cabra à pedra e com um rugido aplicou a força bruta ao instrumento. A pedra nem se mexeu. Ao fim de muita inútil porfia, saía o Chico da vala, meio humilhado, atirando o pé-de-cabra:
 – Ná, isto aqui anda mas é enguiço! (CARVALHO, 1991, p.35-36)

A personagem forte e determinada não consegue absolutamente nenhum resultado, ao contrário, seus esforços são inúteis. A força de doze homens associada ao “rugido” não é capaz de permitir-lhe avançar na empreitada. A sutil analogia de Chico com o leão, dando-lhe traços de agilidade e força, é muito significativa para os mecanismos textuais, pois nem o homem mais forte é apto a mover a pedra. Esta é outra personagem que voltará a aparecer no “Epílogo” (CARVALHO, 1991, p.83-87), juntamente, com Zeca da Carris que, na sequência do fracasso de Chico, chega com a furgoneta da padaria.

Nova ideia despontava para a resolução do imbróglio, buscar “um cabo de aço de rebocar automóveis” (CARVALHO, 1991, p.36), adaptá-lo ao automóvel e retirar a pedra do fundo da vala. O resultado, novamente, seria o fracasso e assim: “– Tóiiiiim! – partiu-se o cabo” (CARVALHO, 1991, p.83-87), como relata o narrador. O cabo de aço, com a tração de um carro, não foi capaz de retirar a pedra, “do tamanho de um punho fechado”, do fundo da vala.

O escritor constrói toda uma demanda em torno da pedra, buscando os mais fortes e perspicazes, mas a pedra, tal qual a espada cravada na pedra das lendas de Artur, não pode ser movimentada. Nesses mundos possíveis, o mais

sábio, com a furgoneta e a astúcia, e o mais forte e corajoso, com força de leão, não conseguem mover a pedra, bem como todos os grandes cavalheiros medievais desejosos da inalcançável excalibur.

Nessa lógica, percebe-se a inacessibilidade de excalibur e da pedra preta, porém excalibur era garantia de um reino e de toda uma ascensão histórica, já a pedra representa um inconveniente na vida dos moradores do Beco. Em ambas as histórias, é do inesperado que nasce o herói, ou melhor, o salvador do reino e, também, o do Beco. Nas lendas arturianas, o jovem Artur consegue extrair a espada da pedra, sem força, apenas por um toque mágico, no Caso do Beco, Pedrinho, “todo cheio de lama” (CARVALHO, 1991, p.37), é quem desloca a pedra.

Na narrativa, enquanto “os miúdos que tinham saído da escola a correr, numa grande algazarra, misturavam-se aos adultos” (CARVALHO, 1991, p.37), pula na vala, empurrado por outros, “um gaiato de calções” (CARVALHO, 1991, p.37), o arteiro Pedrinho. Ele sentindo-se “alvo das atenções”, começa a “fazer caretas” e “dar pulos na lama” (CARVALHO, 1991, p.37), provocando a multidão que o olhava junto à vala. O miúdo, a princípio, não percebe o que estaria em causa, mas como aponta o narrador:

todos os que riam ficaram de repente muito sérios, de boca aberta. E o miúdo, que **dançava** agora **com a bota numa mão e a pedra preta na outra**, também esmoreceu ao ver aquela gente toda a olhar para ele com cara de caso. (CARVALHO, 1991, p.37, negritos nossos)

Sem saber bem o que acontecia, o menino, “receoso de ter feito alguma” (CARVALHO, 1991, p.37), é aconselhado a colocar a pedra na calçada, e assim o faz, pousa a “pedra no passeio, devagar” (CARVALHO, 1991, p.37). Contudo, a calçada, não aguentando o peso, afundou e o paralelepípedo de granito se britou. Como não poderia deixar de ocorrer, alguns ficaram muito felizes, outros muito assustados, mas todos satisfeitos por resolverem o problema da pedra.

O menino, percebendo que ninguém mais prestava atenção, volta a pegar a pedra, mas Zeca da Carris, “pondo-lhe a mão no ombro, com o olho na pedra” (CARVALHO, 1991, p.37), diz:

– Olha, Pedrinho meu rico, tu agora vais fazer um favor à gente, tá bem? Vais devagarinho, sem a deixar cair, pousá-la ali naquele canto da vala,

por debaixo do cano. Faz assim qu eu depois **dou-te uma pastilha.**
(CARVALHO, 1991, p.38, negritos nossos)

O miúdo “condescendeu, não sem ter provocado antes alguns sobressaltos, ao atirar a pedra ao ar por várias vezes, de mão espalmada” (CARVALHO, 1991, p.38). A personagem recém saída da escola, peralta e brincalhona, finalmente deixa a vala, mas suas atitudes impensadas são próprias da infância. Atender ao pedido de Zeca da Carris nada mais é que uma troca e pelo quê? Pedrinho desconhece o inconveniente da pedra preta, trocando sua ajuda por pastilhas. Para ele, aquilo que incomodava a todos era uma pedrinha no meio do caminho.

O menino Pedro, “com seus grandes olhos azuis” (CARVALHO, 1991, p.43), aqui, salvador do Beco, é o mesmo que em “A torneira” (CARVALHO, 1991, p.39-44) causa o mal feito, levando a um novo Caso, mas também soluciona o problema, como afirma seu pai: “se o miúdo tinha dado azo àquilo, a verdade é que também tinha acabado com aquilo (CARVALHO, 1991, p.39-44). Em outra narrativa do Beco, portanto, Pedro envolve-se mais uma vez em problemas e os resolve, guardando em si como se percebe uma natureza protetora, ainda que imatura. Já que uma criança.

Desse modo, Pedrinho, herói em “A Pedra preta” (CARVALHO, 1991, p.33-38), é uma personagem central, tal qual Zé Metade, sendo reiterado também em outra narrativa, porém sem nenhuma caracterização, senão de ser um menino gaiato. Além disso, o jovem acaba encontrando os problemas ou arranjando, diferentemente de Zé, que busca, em geral, soluções.

A composição da personagem Pedro é realizada a partir de uma motivação insólita, a pedra preta. O miúdo caracterizado por um jeito brincalhão e inconsequente devolve ao Beco a tranquilidade, pois ajuda os moradores a libertarem-se do inconveniente. Suas provocações, juntamente, com o respeito pelas outras personagens constroem-no como uma criança ativa, mas inocente, apenas carente de atenção. Se não bastassem esses conjuntos de traços, a ideia de retirar a pedra do meio da lama, sendo o único capaz de fazê-lo, aproxima-o de Artur ao encontrar excalibur.

Nessa perspectiva, pode-se notar que o menino gaiato, repreendido por estar em meio à lama, passa a ser engrenagem essencial para a retirada da

pedra do lugar incômodo. Há, nesse caso, a passagem de menino a herói, figurada não por um conjunto de traços, mas pela demanda cumprida com obediência e altruísmo.

Como diz Meletínski, “no mito heróico, o caráter do herói é apenas esboçado, enquanto na épica ele é completamente acabado” (1998, p.65). Na narrativa, ele não teria definições complexas, nem os rituais de iniciação demarcados, contudo, as ações de Pedrinho, e o fato da personagem Marta benzer-se quando esse consegue retirar a Pedra do lugar, denotam que o menino, tal qual “o herói cultural de formação mais elevada” (MELETÍNSKI, 1998, p.50), lutou contra o caos, ao eliminar forças ctônicas que perturbavam a vida pacífica do Beco.

A personagem, que surge ao final do conto, na saída da escola, constitui-se, nos mundos possíveis, como o típico herói, ainda que com novas roupagens. Mário de Carvalho, com uma linha mestra de construção conta mais um Caso, produzindo uma personagem a partir de elementos dispersos no texto, que a constituem como um menino, não tão obediente quanto deveria, mas capaz de atos heróicos, como simplesmente livrar o Beco da pedra. Depreende-se, por esse ângulo, que a personagem Pedrinho é arquitetada sob os signos do herói, ressignificado na contemporaneidade, e também por uma rebeldia infantil, sendo figurado por um conjunto de reações construídas para caracterizá-lo como o “bondoso herói rebelde”.

2.3.4 “Chuva ao domicílio”

Em “Chuva ao domicílio” (CARVALHO, 1991, p.57-61), diversamente das outras narrativas, não há um problema propriamente no Beco a ser resolvido, apenas uma explicação a ser dada. Trata-se de uma narrativa dentro de outra, em que o narrador do conto moldura, ficção 1, conta outra história no interior da primeira, ficção 2, com base na narração de Chico Estivador. De acordo com Todorov, “o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda

narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa” (2006, p.126).

Nesses mundos possíveis ficcionais constituídos nos limites do conto de Carvalho, Chico entre “amarelinhas” – cachaça – iria, por meio da conversa, expondo, para o fiscal, como é o funcionamento do Chafariz novo. Não seria parte do cenário construído a assunção de personagens, e sim o destaque para outro narrador que desponta. A narrativa de Chico é a encaixante da narrativa principal iniciada com a chegada do fiscal e enunciada pelo narrador. Como reflete Todorov acerca d’ *As Mil e Uma Noites*, em alguns casos, a narrativa encaixante é a que faz andar a encaixada (TODOROV, 2006, p.126-127). Assim sendo, o posicionamento de Todorov corrobora a leitura da narrativa de Chico como essencial para a narrativa encaixada, pois “ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe” (TODOROV, 2006, p.126). Nesse caso, depreende-se que a narrativa encaixada necessita da narrativa encaixante, uma vez que o desfecho favorável só é possível devido à enunciação da narrativa interior, a encaixante. Com isso, percebe-se, em certa medida, que, nesse conto, não haveria avanço sem que dentro de um Caso o outro Caso emergisse.

O conto se inicia por uma aparente fiscalização, com a chegada de um “fiscal da companhia das águas” (CARVALHO, 1991, p.57), que fica a “cirandar em volta do chafariz novo” (CARVALHO, 1991, p.57). O fiscal com mais dois sujeitos volta, e prepara-se para começar, munido de uma “enorme caixa de ferramentas” (CARVALHO, 1991, p.57), a mexer no Chafariz, pois este não está no mapa da Companhia, necessitando ser, por isso, fechado. O homem pretende arredar o “pessoal, muito apreciador dos trabalhos públicos” (CARVALHO, 1991, p.57), para, então, atuar.

A movimentação em torno do Chafariz chama, porém, a atenção de Marta Taberneira, bem como de outras personagens, que lá estava. A insatisfação com a atitude do fiscal fica evidente no trecho:

– Mas atão que é que vossemecês querem daqui?
Queriam pôr tudo em ordem que aquele chafariz era clandestino e não pagava tarifas competentes.
Aí o pessoal desatou em grandes risadas. (CARVALHO, 1991, p.57)

O narrador do conto moldura esclarece o motivo da visita do fiscal e destaca, por meio das grandes risadas, a incoerência do acontecido. Em seguida, “Chico Estivador, muito divertido”, trava, com intimidade, “o fiscal pelo braço” (CARVALHO, 1991, p.58) e convida-o para ir à taberna, lá tudo seria explicado. Inclusive, Chico, “num esgar hediondo” (CARVALHO, 1991, p.58), avisa que o pagamento ficaria por sua conta. Na taberna de Marta e com uma “amarelinha” em frente, Chico “preparava-se para contar ao fiscal tudo” (CARVALHO, 1991, p.58).

O narrador separando as histórias diz: “O que é que o Chico contou? O seguinte” (CARVALHO, 1991, p.58). A narrativa encaixante é iniciada com “em uma noite” (CARVALHO, 1991, p.58), termo equivalente ao “uma ocasião” (CARVALHO, 1991, p.57) presente nos Casos, denotando o modo, levemente diferente, com o qual o narrador começa a contar a história, a que ouviu de Chico.

A narrativa de Chico seria, nessa ordem de acontecimentos, necessária ao desenvolvimento da narrativa encaixada. Como diz Todorov:

contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante. (2006, p.126)

A narrativa encaixante, nesse conto, produz um aproveitamento direto, derivado dos benefícios provenientes da resolução de uma manifestação insólita em Caso já ocorrido. O encaixe permite aos do Beco transporem a inconveniente visita.

O fiscal e o Chafariz deixam o cerne da narrativa, que passa a ser ocupado pela história de “Lecas Pasteleira, sirigaita de quinze anos” (CARVALHO, 1991, p.58). A menina ao acordar com a cara úmida, aos gritos, chama pela mãe: “– Ai, mãe, que estou toda molhada, venha cá, senhora!” (CARVALHO, 1991, p.58). O problema inicial prevê o que se seguiria, como o narrador diz:

acenderam-se as luzes, no meio de grande sarrabulho, e os familiares de Lecas constataram que lhe chovia abundantemente na cara. Não que a chuva viesse de fora, por fendas arreliadoras, que a rua estava quieta, serena e seca. Era antes uma nuvem, formada naquele ar do quarto, aí o tamanho duma almofada, que despejava sobre a cara de Lecas uma chuvada violenta. (CARVALHO, 1991, p.58-59)

A confusão instaura-se no Beco por meio da manifestação insólita de um fenômeno da natureza, e a personagem Lecas ganha, nas arquiteturas dos mundos possíveis construídos e articulados entre si, um conjunto de traços, que, pouco a pouco, organizam sua composição: a menina em pânico que, sob a guarda de seus pais, no quarto ao lado, choraminga devido à inconveniente nuvem. Os gritos de Lecas sob a chuva continuavam, “farta[,que estava,] de sofrer águas” (CARVALHO, 1991, p.59), enquanto os demais, que iam chegando, conjecturavam o que devia ou não ser feito. As primeiras ideias começaram a surgir como se lê a seguir:

tentaram desfazer a nuvem, a poder de pancadas de toalha, mas ela tornou-se ainda mais compacta, fez-se negra, e, sobre a chuva, despediu uma faísca luminosa para cima da Lecas que ficou toda iluminada e apanhou um choque tremendo. E por aquele quarto era já uma maré que empapava os tapetes e que escorria pelas frinchas do soalho para o andar de baixo. (CARVALHO, 1991, p.59)

O êxito, contudo, não viria com as tentativas de desfazer a chuva a poder de pancadas; ao contrário, ocasionou um mal estar ainda maior, como observa o pai: “– Isto requer é ponderação...” (CARVALHO, 1991, p.59). A moça, por sua vez, apenas choramingava, temendo levar novo choque. O problema está, portanto, instaurado na narrativa, com uma personagem completamente em pânico pelo que lhe ocorria. Em seguida, novas ideias surgiram e, “com a ajuda duma manta bem esticada” (CARVALHO, 1991, p.59), conseguiram escorraçar a nuvem, que “queria escapulir-se por todas as brechas” (CARVALHO, 1991, p.59), pela janela.

Nova balbúrdia se instalaria, agora, em outra residência e, “da casa da Lecas, transferiu-se [...] para a escada do Alves que debitava em altos berros todas as pragas que conhecia, mandando a nuvem para esta ou aquela parte” (CARVALHO, 1991, p.59). O “sarrabulho” (CARVALHO, 1991, p.59) mudara de endereço, mas a nuvem não se extinguia, continuava à solta. Não mais sujeita a uma só pessoa, “a nuvem fantasiava à solta e cobria ora um ora outro dos circundantes, trovejando, chispando faiscando, alagando cada um deles com águas mil e lançando o pânico naqueles hostes” (CARVALHO, 1991, p.60). Surgem outras personagens acometidas pela nuvem e a menina Lecas

desaparece do Caso, tornando perceptível a ruptura, em certo sentido, com a constituição de apenas uma personagem.

Como se pode perceber, a história da Lecas e sua nuvem têm múltiplos matizes, mas nenhuma explicação lógica sobre a nuvem que persegue pessoas. A menina é uma personagem que se constitui por meio de alguns traços emoldurantes, pois o problema se inicia em seu quarto, mas que desaparecem juntamente com a nuvem. Outras tantas personagens são arroladas no conto, provocando um ritmo acelerado que, na dinâmica narrativa, fazem com que elas sumam diante da próxima vítima, ou seja, sem um efetivo destaque unitário, caso de Lecas, por exemplo. Isso ocorre até o surgimento do velho conhecido Zeca da Carris, que “brandindo um providencial balde do lixo, daqueles de plástico, com tampa” (CARVALHO, 1991, p.60), vai ao encontro da nuvem.

Nessa continuidade, a caçada pela escada e pelo saguão do Alves resultaria em bom resultado, apesar do trabalho: “grande cópia de tropeços, gesticulações encharcadas e recuos precipitados, quando à nuvem dava para tropejar ou coriscar” (CARVALHO, 1991, p.60). Finalmente, alguma ideia estava a caminhar para o êxito e, “enfim, o Zeca da Carris rugiu “Alillli” triunfal e fechou com estrondo a tampa do balde, já com a nuvem aprisionada” (CARVALHO, 1991, p.60).

Segundo o narrador, a “escanifobética da nuvem estava vencida” (CARVALHO, 1991, p.60), já não poderia mais aborrecer, contudo ele observa:

estava mas não queria estar que se agitava dentro do balde e esguichava água por todos os lados. Dois homens comprimiam a tampa com força não fosse a nuvem escapar, mas todos patinavam na torrente que já cobria o saguão. (CARVALHO, 1991, p.60)

A nuvem moldada com muitas características e até mesmo, como se pode depreender com base no trecho, com atributos humanos. A nuvem aparecida no quarto de Lecas teria, em certo sentido, traços de uma construção antropomórfica, pois fica mais densa e carregada, quando tentam desmanchá-la com violência; foge de uma vítima a outra ao perder seu alvo principal, compondo-se e decompondo-se ao seu gosto; e, ao ser “vencida” esguicha água por todo lado, agitando dentro do balde.

O sentimento de ser vencida e não se acomodar seria indício de uma percepção animal e não comum para uma nuvem. Isso quer dizer que, os traços

que compõem a nuvem são tão incomuns quanto o fato de a nuvem perseguir personagens. Com base no discurso final do narrador, poder-se-ia, portanto, compreender a nuvem como um “algoz” derrotado, isto é, uma personagem vencida por um morador do Beco.

Nitidamente, o fato de uma nuvem, um fenômeno comum à natureza, estar vencida, mas não querer estar, indica o tratamento especial dado à nuvem pelo narrador e, antes, pelo escritor. Este imprimiu, não se sabe se consciente ou não, a propriedade de querer-se libertar, estar livre, em uma nuvem. Há, logicamente, inúmeras leituras possíveis para a construção “não queria estar” referida a nuvem, porém a que parece mais reiterada na narrativa é a da projeção de determinado traço humano, o sentimento de ter sido vencido, da perda, dado a uma nuvem.

Em momento anterior, o narrador diz que “a nuvem fantasiava à solta”, denotando como marca de composição da nuvem os significados de fantasia, vinculados à imaginação, intervenção criativa, e ao uso de vestimentas ligadas a festividades. Nesse contexto, o sentido mais apropriado para o “fantasiar à solta” da nuvem seria produzir-se livremente pelos feitiços do imaginário, ainda que com sua chuva, reafirmando, ainda mais, sua leitura a partir de traços humanizados. Como em um bailado, a nuvem “caminharia” sob os hostes, produzindo pânico, e o seu fantasiar seria momentaneamente a vestimenta de cada um dos circundantes.

O desfecho da nuvem, bem como das demais personagens, é o pleno aproveitamento da prisioneira, já “vencida”. Enterra-se ela, como sugere Marta e, depois, “enfia-se um cano pelo balde, adapta-se uma torneira” (CARVALHO, 1991, p.60), como completa Virgolino, e, isto posto, eles teriam “água de borla pro ano todo” (CARVALHO, 1991, p.60). A água do mecanismo de aproveitamento, inventado pelos moradores do Beco, resulta mais saborosa que a da Companhia, garantindo às personagens, após suas desventuras, o benefício de uma fonte de água própria. Enterra-se também, assim, a história da nuvem, restando lembranças e a herança deixada pela mesma.

O conto, configurado a partir de uma história dentro da outra, cria duas linhas que se completam pela referencialidade ao Beco e às demais personagens. Assim, selado no Beco e, mais especificamente, na Taberna, o fiscal ouviu toda a história e, emborcando “mais um copo de ‘amarelinha’”, pensativo diz: “– Bom, se

vocês me garantem que é assim, a Companhia não tem nada com isso...” (CARVALHO, 1991, p.61). O narrador, pondo fim, ao imbróglio da fiscalização responde de maneira assertiva: “– Pois claro, aí tem você tudo explicadinho” (CARVALHO, 1991, p.61).

A confecção das duas narrativas ocorre por meio do encaixe, materializado pelo fluxo de consciência do narrador, que recupera os diálogos e interjeições das personagens, demonstrando como a intervenção da outra história, que não presenciou, mas que ouviu contar, torna-se essencial para a narrativa encaixada. Como menciona Todorov, sobre *As Mil e Uma Noites*, o ato de contar, também em “Chuva ao domicílio” (CARVALHO, 1991, p.57-61), não é um ato transparente, “pelo contrário, é ele que faz avançar a ação” (TODOROV, 2006, p.127). O desfecho só é possível, nesse Caso, devido ao encaixe.

A narrativa de encaixe, com o cruzamento de narrativas nos interiores de uma narrativa principal, apresenta-se de modo muito próprio na construção do “Epílogo” (CARVALHO, 1991, p.83-87). Os Casos anunciados no “Prólogo” (CARVALHO, 1991, p.13-16) vão sendo, cada um deles, construídos nos *Casos do Beco das Sardinheiras*. No decorrer dos Casos, o Beco, o reuso das personagens, o retorno a discussões dadas por encerradas, seria uma forma de articular as narrativas encaixantes com a encaixada. Entretanto, é no “Epílogo” que a ideia do encaixe ganha uma condição mais significativa.

As narrativas encaixantes teriam o Beco como mesmo cenário e a repetição das personagens, buscando saídas para as comuns manifestações insólitas construídas pelos novos discursos fantásticos em um Beco como outro qualquer. Nessas narrativas, as soluções para os conflitos, em geral, são encontradas pelo apoio coletivo, com vistas a não causar má fama ao Beco. O intuito reiterado é o de sempre manter a ordem no Beco. Nesse sentido, a constituição dos Casos promove um efeito cascata, em que as narrativas encaixam-se na principal e, em algumas circunstâncias, entre si.

2.3.5 “Epílogo”

No “Epílogo” (CARVALHO, 1991, p.83-87), a ordinariedade do próprio discurso narrativo é rompida, pois, nos mundos possíveis ficcionais estruturados, as personagens seriam capazes de buscar diálogo com seu autor. As narrativas encaixantes, cada um dos Casos, geraram personagens que almejam convencer o autor a manter-se contando os Casos do Beco. Todavia, nenhuma narração é realizada pelo autor de uma história, e sim por uma virtualidade, sem necessária existência empírica. Como já mencionado, o narrador é um ente fictício (REIS, 2011, p. 257), bem como as personagens das histórias que narra.

Assim, o narrador dos Casos, autor fictício dos contos, incomoda-se ao perceber que suas personagens estão à porta e diz:

estava eu sozinho em casa, depois do jantar e tocaram-me à porta. Era uma embaixada. A meio do patamar, o **Zeca da Carris** e o **Chico Estivador** seguravam a carreta de madeira do **Zé Metade**, que com a diferença de alturas vinha muito inclinado, o que lhe dava para resmungar em voz baixa (CARVALHO, 1991, p.83, negritos nossos)

A comitiva chegava inesperadamente e, apenas por sua presença, confrontavam o narrador/autor, que os recebe sem tê-los convidado, cindindo o discurso que, em certo sentido, os enuncia. Os novos discursos fantásticos instauram-se completamente pela ruptura não apenas da ordem natural dos fatos narrativos, mas devido à instituição de um discurso falacioso.

Como lembra Eco, “o sinal textual de ficcionalidade mais óbvio é uma fórmula introdutória como ‘Era uma vez” (1994, p.126). Nos *Casos do Beco das Sardinheiras*, Mário de Carvalho coloca no início de cada Caso o termo “Uma ocasião”, que seria o equivalente ao mencionado por Eco. Ele também é usado no “Epílogo” (CARVALHO, 1991, p.83-87), significando, em certo sentido, que o confronto entre personagens e narrador/autor seria mais uns dos Casos do Beco, ainda que o narrador/autor negue. Os termos sintetizam uma relação abstrata de tempo, pontuando a inexatidão do fato posto em causa. A transposição dos níveis narrativos realiza-se, assim, em um tempo inapreensível.

Nos mundos possíveis ficcionais, o eixo articulatório, o Beco das Sardinheiras, mantém-se intacto, contudo, o modo de conduzir à narrativa

modifica-se, o discurso do narrador/autor confunde-se com a voz das personagens e os planos narrativos se fundem no conto. Há, invariavelmente, o encaixe das personagens nos mundos possíveis do próprio narrador/autor, que, de certa maneira, corrobora a ideia ao obrigar-se a receber quem ele não queria. Condição visível no trecho:

eu para ser franco, não estava muito disposto a recebê-los. Por um lado, porque não queria que me acontecessem no lar as coisas que costumam acontecer no Beco das Sardinheiras; por outro lado, porque **isto de um autor conversar com as suas personagens vai estando um bocado visto**. (CARVALHO, 1991, p.83, negritos nossos)

O narrador/autor não queria que o jogo narrativo, contado por si, invadisse seu lar, constituindo-se, por conseguinte, a partir da contradição. Se, em “O tomo da Lua” (CARVALHO, 1991, p.17-20), ele diz que estava lá e sabe contar tudo (CARVALHO, 1991, p.17), as manifestações do insólito, que se dão no Beco, seriam, também, parte desse pretense lar, elementos contidos em seu quotidiano. Além disso, seu argumento final acerca de conversas entre autor e personagens permite a plena separação dos níveis narrativos, pondo em suspeição a si mesmo, visto que sua condição de autor parece colocá-lo em patamar diverso do de suas personagens, o que não se efetiva na narrativa.

Nessa continuidade, o narrador/autor ainda ressalta: “nos tempos que correm um autor deve manter um **olímpico desprezo** pelas personagens, nem sequer as cumprimentar encontrando-as na rua” (CARVALHO, 1991, p.83, negritos nossos). No trecho, a superioridade autoral, de certa maneira, parece tratar da sobrevida de personagens, as quais podem ser passíveis de serem encontradas nas ruas, contudo, sua perspectiva não é de uma sobrevida puramente semântica, mas de uma vida pretensamente real. As personagens, partindo-se da construção elaborada, teriam um viés inferior aos de seus autores, afinal, na mítica dos deuses do olimpo, os humanos, tal qual toda sua criação, estava subordinada à vontade dos deuses.

Segundo Gass, “os autores são *deuses* – de latão às vezes, mas onipotentes e, por cima disso, plausíveis, independentemente da matéria, se podem se servir dela” (1971, p.44). A condição de parte do olimpo parece bem oportuna, pois, nos Casos do Beco, a autoria do narrador/autor permitiu-lhe pairar em todas as narrativas, desvendando os segredos do Beco e de seus moradores.

Só não é permitido ao narrador fechar suas portas face às personagens, visto que elas têm vida para além de seus escritos.

Como se nota, os entes ficcionais transitam entre os níveis narrativos e, como afirma Todorov, “se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver” (TODOROV, 2006, p.127). Com base nisso, parece possível que as personagens, sobre as quais as histórias são contadas, sejam viventes, bem como um autor, que constrói as histórias, seja uma personagem. Desse modo, no “Epílogo” (CARVALHO, 1991, p.83-87), a composição narrativa é realizada a partir de uma transposição de níveis narrativos, em processos de metalepse, com personagens invadindo o escritório do autor de seus Casos.

O autor inquirido, narrador das histórias do Beco, vai contando os motivos da insólita visita de suas personagens, que o questionam diretamente:

– Então, consta por aí que o amigo escritor agora deu-lhe para não contar mais histórias da gente. Não é por nada, mas isto caiu um bocado mal lá no Beco.

– Hum, hum – disse eu. (CARVALHO, 1991, p.84)

Os visitantes pareciam querer interferir em sua escrita, em suas opiniões, as histórias do Beco mereciam ser contadas. Contudo, o posicionamento do narrador/autor era muito rígido, afinal, já havia contado alguns Casos, sem a necessidade de voltar a contá-los. Zeca da Carris não se cala e argumenta: “a verdade é que ainda há muito mais histórias para contar e vossemecê ficou-se muito a meio. Cá na minha opinião nem sequer contou as melhores. E até omitiu alguns pormenores interessantes (CARVALHO, 1991, p.84).

A personagem confronta o narrador/autor dizendo-lhe, então, o que devia ou não escrever. Para ele, as outras tantas histórias do Beco precisavam ser contadas e como ele já tinha iniciado. Nesses mundos textuais, as personagens não temem a presença de seu “deus” e interagem, rompendo as margens de seus mundos e chegam até mesmo a sugerir possibilidades de escrita. O narrador/autor não muito satisfeito diz: “eu não tenho culpa de que vocês me tenham assaltado os sonhos...” (CARVALHO, 1991, p.85). Zé Metade, muito belicoso, de braços cruzados, replica: “– E nós também não” (CARVALHO, 1991, p.85).

A discussão se devia ou não continuar contando as histórias do Beco leva o narrador/autor a denunciar seu entre-lugar, quando diz: “eu cá fiz estas histórias porque simpatizo convosco, mas não podem exigir-me muito mais. Vocês não vêem que **se eu continuo a fazer histórias a vosso respeito, depois fico dentro delas e não consigo sair?**” (CARVALHO, 1991, p.85, negritos nossos). No trecho, a cumplicidade entre personagens e narrador/autor é evidenciada, contudo, sabidamente, transgressora, a ponto de, se ele permanecer escrevendo os Casos, não conseguir mais deixar sua ficção. Há, sutilmente, um questionamento dos limites narrativos, uma vez que o narrador/autor parece já estar preso às histórias que conta.

A sequência dialógica parece um pouco tensa e acusativa, sendo marcada até pelo desabafo do narrador/autor, que tinha objetivos de maior alcance. Ele gostaria de escrever coisas grandiosas como a *Odisseia* “e não os pequenos Casos do Beco das Sardinheiras e da sua arraia-miúda” (CARVALHO, 1991, p.85). Como destaca, se não tivesse precaução, não deixaria de fazer “histórias do Beco, da Sétima Esfera e outras quejandas” (CARVALHO, 1991, p.86).

Interessa notar que a menção à Sétima Esfera refere-se à publicação inicial de Mário de Carvalho, livro que inaugura sua produção em prosa, *Contos da Sétima Esfera* (1981), narrativas marcadas por manifestações do insólito e pelos novos discursos fantásticos. A referência à sua publicação, usada pelo narrador/autor, é muito significativa, porque reafirma as fronteiras narrativas, trazendo um elemento do mundo empírico, para mais uma vez transpô-las.

As fronteiras narrativas e ficcionais são, gradativamente, confrontadas pelas personagens e também pelo narrador/autor, principalmente quando uma ou outra estância narrativa questiona a realidade a que estão submetidos. Como no trecho, em que Zeca da Carris diz: “eu cá por mim, para ser franco, parece-me que você está aí com uma complicações do camandro. A gente existe, hã? Não estamos para ser ignorados” (CARVALHO, 1991, p.86).

O posicionamento agressivo da personagem reitera mais uma vez o pleno cruzamento dos níveis narrativos, sem uma boa distinção acerca de qual seria o mundo predominante, mas com a instituição de um narrador/autor que, em alguns momentos, teme permanecer no mundo das personagens. Nesse sentido, o discurso fantástico construído pelo próprio narrador/autor, outrora sendo

testemunha, torna-se um discurso de falseamento, já que nem mesmo suas personagens, suas construções, acreditam nele. Ao contrário, elas o confrontam, chegando a desafiá-lo com a ameaça de procurar outro escritor.

Nos mundos possíveis ficcionais, o narrador deixa de contar histórias para recebê-las em seu escritório, de tal modo, é dada a personagens a capacidade extraordinária de participar da narrativa principal, de um pretense mundo real empírico. Com a perda das fronteiras entre ficção e realidade, percebe-se que “a *construção do sujeito* regida pela metalepse ficcional é, então, verdadeiramente uma subversão da personagem narrativa (e também do narrador) convencional” (REIS, 2006, p.18).

A narrativa, transgredindo os mundos possíveis ficcionais, resulta em uma transposição de níveis narrativos, ao permitir um diálogo entre seres de ficção e o autor de suas histórias. Nessa situação, a metalepse parece induzir à composição de mundos fantásticos, em que a realidade é atravessada pelos níveis textuais, acarretando na instauração da exceção, do insólito. Os mundos narrativos, já formados pelo incomum, revelam um processo de composição, decorrente da suspensão das leis, que se realiza a partir da elaboração de mundos e submundos de personagens. Tais entes ficcionais seriam caracterizados por construções sintagmáticas e pragmáticas de participantes narrativos encontrados no cerne da narrativa e da narratividade

De acordo com Genette, “a relação entre diegese e metadiegeese quase sempre funciona, no âmbito da ficção, como relação entre um nível real e um nível (assumido como) ficcional” (2004, p.29). Em Mário de Carvalho, a relação entre os níveis narrativos é desconstruída após a chegada das personagens ao lar do narrador. Nos mundos possíveis ficcionais, as articulações narrativas são desfeitas e, no mundo ficcional, há um autor, bem como no mundo real, pretensamente empírico, há personagens. Assim, a narrativa, transgredindo as fronteiras da ficção, questiona-se a si mesma. Ela, a partir da composição de personagens, que crêem habitar o mundo dos seres de carne e osso, é formulada por um discurso que mantém a impossibilidade de afirmação, por meio dos novos discursos fantásticos, em um mundo com múltiplas soluções, onde as leis da própria ficção não são aplicáveis.

Como se percebe, o confronto é armado por personagens figuradas durante os Casos, culminando em suas presenças, como representativas de todas as outras do Beco, no lar do narrador/autor irrompem tão vivas que capazes de desistirem do escritor.

2.4 Figuração de Personagens em Mia Couto

A literatura de Mia Couto coloca em relação seus leitores mais variados com um Moçambique reinventado. As personagens constroem-se como personagens dedicadas à exceção, buscando novos olhares para além dos ares corrosivos que as cercam, porém seus mundos passíveis de encantamento sofrem do males do desencanto da guerra. As conexões estabelecidas entre as personagens ocorrem nem sempre de maneira comum, corriqueira, mas pelo confronto diante do infortúnio. Assim, nos mundos possíveis ficcionais miacoutianos, as personagens engendram-se pelas margens do insólito, construídas sob os alicerces de mundos imaginários e prenhes de sentidos.

Mia Couto constrói mundos possíveis ficcionais centrados na configuração de personagens, do mesmo modo que Rubião e Carvalho, dando-lhes voz e vez ao capturar um recorte de seus quotidianos. Isso se realizaria a partir da elaboração de uma ação única no conto, com acontecimentos apreendidos em toda a sua totalidade, devido ao prolongamento do efeito causado pela formulação sequencial dos incidentes narrativos, conforme Poe (2004) e Anderson Imbert (2015). Nos mundos miacoutianos, as personagens são sobreviventes, cerceadas por limites impostos, quer por barreiras sociais, quer por barreiras físicas, tendendo a lutar em mundos desiludidos. Em seus contos, o leitor é apresentado a percursos intransponíveis e ainda assim ultrapassáveis, possibilitando uma leitura de superação e, em alguns casos, estranhamento, já que, de modo particular, a superação consolida-se pelo acesso aos subterrâneos, a um contato com a terra.

Nessa lógica, as personagens seriam frutos de processos de figuração, sendo construídas a partir de suas experiências sensoriais com os mundos à sua volta. Suas vidas constituem-se, em geral, por meio de conexões com outras personagens, principalmente membros de sua família ou amigos de longa data. Nessas narrativas, Couto poeticamente formula personagens renascendo para a vida, buscando confrontar a desilusão e a morte, por vezes, presentes em seu próprio chão. Assim, nos mundos possíveis do insólito ficcional, a irrupção do inesperado auxilia na transposição do mundo desiludido, das perdas a serem superadas. Como já referido, a prosa miacoutiana nasce de raízes

moçambicanas, encantando pelas mãos da jovem “Novidade Castigo” (COUTO, 2009, p.21), ainda que ciente da desilusão perpetrada pelos barulhos que cercam as florinhas azuis da menina.

Desse modo, a profundidade de imersão nos fatos, conseguida pela forma conto, ganha relevo pelo modo como o escritor consegue pinçar um fato, aparentemente cotidiano, e torná-lo fluido, objetivo e, ainda, assentado em uma só história. O olhar ingênuo, a necessidade de aproveitar o momento e as atitudes inconsequentes são marcas de algumas das personagens que serão encontradas na leitura a seguir. As máculas seriam deformadoras e mesmo amedrontadoras, porém a desilusão consistente detona um novo olhar para a realidade. Isso permite, de certo modo, que o encantamento habite um mundo desencantado e gere a existência de personagens aparentemente sem perspectiva, mas fundamentais para a superação dos problemas.

O livro *Estórias Abensonhadas* foi publicado em 1994, dois anos depois do fim das guerras civis em Moçambique. No prefácio do livro, o autor aponta a importância da percepção de vestígios de vozes que são capazes de resistir à violência, em suas palavras:

estas estórias foram escritas depois da guerra. Por incontáveis anos as armas tinham vertido luto no chão de Moçambique. [...] Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pensado, definitivo e sem reparo. Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. (COUTO, 2009, p. 8)

Nos mundos possíveis do insólito ficcional construídos pelo autor, as armas ainda vertem luto no chão de Moçambique, porém em suas narrativas não há os destinos definitivos e sem reparo. Seus contos semeiam o sonho e gestam beleza nos lugares mais recônditos.

2.4.1 “As flores de Novidade”

As personagens figuradas por Mia Couto formulam-se de modo diverso, produto de uma adversidade imponente, que as confronta, mas que não as faz

sucumbir. Caso, por exemplo, da menina “Novidade Castigo”, em “As flores de Novidade” (COUTO, 2009, p.19-25). Essa menina é construída desde seu nome como um castigo, uma punição, “filha de Verónica Manga e do mineiro Jonasse Nhami-tambo” (COUTO, 2009, p.21), foi apelidada cedo “de Castigo[,] pois ela viera ao mundo como uma punição” (COUTO, 2009, p.21). Negra e de olhos azuis era “espantadamente bela, com face de invejar os anjos” (COUTO, 2009, p.21), mas “vagarosa de mente” (COUTO, 2009, p.21), sendo, por conseguinte, vítima de sua própria dificuldade em conectar-se habilmente com seu mundo, onde “o pensamento parecia nela não pernoitar” (COUTO, 2009, p.19).

A referência ao apelido da personagem parece ter conexão com seu constante estado vagaroso e, ainda, com a cor azul de seus olhos. Nascida de pais negros, a personagem trouxe nos olhos um tom azul questionável. Os primeiros passos na narrativa centralizam-se nos traços físicos e psicológicos de uma jovem que vive com os pais, sem, aparentemente, nenhuma perspectiva, já que nela os pensamentos pareciam não permanecer.

Nesse seguimento, os mundos possíveis seriam formados pelos mundos à volta da menina de rara beleza, mas pouco raciocínio. Não há, em um primeiro momento, nenhuma reflexão da personagem, apenas a descrição de um narrador sobre sua passagem pela vida. Ele, transgredindo os limites narrativos e ficcionais, diz: “iniciemos pela moça” (COUTO, 2009, p.21); e, então, o percurso por Novidade é realizado.

O processo de figuração da personagem é iniciado já no título da narrativa, pois o conto tem como tema central, a história da menina. Como observam Reis e Lopes, “a **personagem** (v.) é justamente uma dessas categorias, talvez a que com mais frequência é convocada pelo **título**” (2011, p.416, grifos dos autores). Em “As flores de Novidade” (COUTO, 2009, p.19-25) o conto é nomeado a partir da ação que a menina mais gosta de fazer, a saber: colher flores.

O escritor Mia Couto, em suas narrativas curtas, principalmente nas em que a personagem começa sua caracterização já pelo título, estabelece um conjunto de processos de figuração da personagem, que são desencadeadores da manifestação do insólito ficcional. Nesses mundos possíveis são comumente deixados questionamentos reiterativos acerca dos mundos habitados pelas personagens.

No conto, o narrador revela que, já moça, Novidade “foi atacada de convulsões” (COUTO, 2009, p.21), o mal teria lhe acometido à noite. Como descreve: “no cantinho da casa, a moça se despertou, em espasmos e esticões. Parecia a carne se queria soltar da alma” (COUTO, 2009, p.21). A mãe, logo descobriria o estado da filha, já o pai, só na manhã seguinte. O homem entra no quarto de Novidade e “sem tirar a áspera luva” (COUTO, 2009, p.22) passaria “uma carícia pelo rostinho dela. Despedia-se daquela outra, a que já fora sua menina?” (COUTO, 2009, p.22).

Não há respostas, só o questionamento deixado pelo narrador. O pai e a mãe, naquela noite, pareciam ter deixado ido ir sua filha, mas para onde? Também não se questiona. A menina apenas permanece em constante sossego, “crescia, sem novidade” (COUTO, 2009, p.22). Seus pais “confirmavam e se conformavam: aquela filha fechara o ventre de Verónica. Não era filha única: era filha-nenhuma, criatura de miolo miudinho” (COUTO, 2009, p.22).

A afeição pelo pai era constantemente demonstrada por Novidade que:

naquele pacto com o vazio, dedicava amores e ternuras a seu pai. Não que ela se explicasse em perceptíveis palavras. Mas pelo modo como ela esperava, suspensa, a chegada do mineiro. Enquanto durasse o turno dele, a menina se perplexava, sem comer nem beber. (COUTO, 2009, p.22)

A personagem parece ser construída por vazios, afinal, falta-lhe pensamento, palavras perceptíveis e, mesmo, miolos. O mundo possível em torno da moça não entende esse pacto com o vazio mencionado, tornando perceptíveis as ausências da jovem e não suas ações quotidianas. Novidade, além de esperar pelo pai, colhia prendas: “bizarras florinhas, da cor de nenhum outro azul que não fosse o encontrável em seus olhos. Ninguém nunca soube onde ela recolhia tais pétalas” (COUTO, 2009, p.23)

Nessa sequência, pode-se depreender que os mundos e submundos, que constituem Novidade Castigo, são nutridos a partir da ideia de não resposta da jovem, aparentemente “castigada” por algum mal, que teria prejudicado seu cérebro. Não há na narrativa nenhuma menção a doença ou motivo para seus vazios e ausências, talvez apenas as sombras do surdo aviso dado à mãe.

Novidade, apesar de padecer de alguma mal que a emudecera e tornara vagarosa, conseguia colher flores iguais aos seus olhos para o pai. O discurso

que questiona a inteligência da menina é o mesmo que a compõem como capaz de prendas iguais a si, do mesmo azul de seus olhos. Nesse sentido, a jovem mesmo com alguns problemas de percepção e conexão com o mundo, como enfatiza o narrador, conseguia presentear aquele que não a abandonara.

Na casa de Novidade, “o mineiro esburacava a terra, em turno noturno” (COUTO, 2009, p.23), enquanto a mãe, em casa, “costurava tecido nenhum, roupinhas para um filho que, conforme o sabido, nunca haveria de vir” (COUTO, 2009, p.23), já a filha, “a seu lado, dormitava” (COUTO, 2009, p.23). Nessa tranquilidade caseira, quotidiana, ambas desfrutavam da proteção do lar, até ser “chamada a um barulho enlameado que chegava de fora, lá da montanha. Era o quê?” (COUTO, 2009, p.23).

Os questionamentos relacionados ao que seria o ocorrido, de onde teria vindo o barulho e mesmo como estaria o marido são construídos pela dubiedade de um discurso que, nesse momento, não se sabe muito bem se invade o fluxo de consciência da mãe ou se seria uma perspectiva comum aos envolvidos. Na continuidade das questões o narrador diz “E Jonasse, **seu** marido?” (COUTO, 2009, p.23, negritos nossos), sintetizando sua condição onisciente. Percebe-se, assim, a presença de um narrador com pleno conhecimento do que se passa na vida desses participantes da narrativa.

Nesses mundos possíveis ficcionais, a construção da narrativa é realizada em terceira pessoa, com o uso contínuo de “ele”; “passou-se”, “seu marido”, demonstrando um distanciamento do narrador em relação ao narrado, ainda que ele dividisse com Verónica Manga e demais personagens suas angústias mais íntimas. Contudo, esse mesmo narrador, no início do conto, solicita uma leitura em conjunto e diz “iniciemos pela moça” (COUTO, 2009, p.21), propondo uma interação ao usar a primeira pessoa. Por isso, é possível ler tal oscilação no discurso como um modo de, ao usar a primeira pessoa, conectar o leitor à Novidade, personagem central, igualmente, seria uma maneira de convocar “a atenção de um destinatário intratextual[, imediato]” (REIS, 2001, p.357), o narratário.

Dessa forma, a estratégia usada na produção do conto parece lançar mão de um processo de identificação (JANNIDIS, 2013, s.n.), que seria controlado por dispositivos textuais, determinando a familiaridade da figura com o leitor. A

menina vai sendo composta como uma juvenzinha sem muita perspectiva, porém viva em seu próprio mundo. Na solidão do seu eu, ela é capaz de encantar seus pais, que a vão desvendando, do mesmo modo que o narrador. As janelas para descobrir os segredos da menina estão alicerçadas em seus vazios, costurados por um narrador que inicia a “contação” pela mais jovem.

O recurso, de certo modo, presente ainda em “iniciaremos” seria a apropriação do conto oral, indicando um modo de convidar os ouvintes a prestarem atenção à história que está por vir. Por esse ângulo, consegue-se notar os artifícios de construção dos mundos possíveis ficcionais miacoutianos, em que é dada a meninas a capacidade de tornar mundos possíveis. Entende-se, com isso, que a narrativa sobre as flores de Novidade tratará de suas flores azuis, mas também de seus olhos azuis, construindo-se a partir de um ritmo próprio, iniciado por uma narração muito próxima do discurso oral e mantido pelo apagamento do narrador, que no curso para o fim diz: “a mãe teimou atenção em sua filha, fosse querer saber o último desenho de seu destino. O que se passou, quem sabe, **só ela viu**” (COUTO, 2009, p.25, negritos nossos).

Com base nessa ideia, percebe-se que o narrador, nitidamente, deixa de ser responsável, naquela circunstância, pela narração, pois parecia ser possível apenas para a mãe saber o que se passaria. Talvez essa tenha sido uma estratégia discursiva realizada pelo autor para compor novos e múltiplos cenários para o desfecho que estava por vir, já que, como ele mesmo relata, a menina retornaria a terra. O percurso da narração ocorre pela orientação desse narrador, ciente de tudo que ocorre em volta da família, contudo, o destino de Novidade é, a princípio, só de sua mãe.

A trajetória realizada pelo narrador, ao tratar de todas as características que envolvem a menina, seria muito calcado na composição de uma personagem realista. A moça recém saída da infância apresenta convulsões e seu quadro deixa-a muda e, aparentemente, apática para com o mundo. Naquela sociedade, a menina, resguardada pelos pais, seria uma típica menina adoentada, com problemas mentais.

A composição da doença parece bastante orientadora, porém, a moça com “miolo miudinho” antecipa-se à claridade e em silêncio recolhe “seus pequenitos bens em cestinho e saco. Depois, arrumou as pertencas da mãe na velha mala.

De sua boca saíram as magras palavras [vamos, mãe.], em suave ordem” (COUTO, 2009, p.23-24). A jovem que cresceu, sem novidade, é a que em meio ao caos peneira “alegriazinhas em cantina de surdina” (COUTO, 2009, p.24), sendo, “no flagrante de toda aquela voragem” (COUTO, 2009, p.24) a raiz da esperança em sua mãe.

Nos cenários onde habita Novidade, os barulhos e luzes vistas ao longe, “não era a mina. Eram explosões militares, a guerra que chegava” (COUTO, 2009, p.24). Os mundos possíveis ficcionais, aparentemente conhecidos pela jovem, estavam ruindo à sua volta, mas ela, sem se amedrontar, cantarolava. A explicação mais apropriada seria a calculada a partir de sua doença, talvez o pacto com o vazio tivesse sido renovado, tornando-a consciente para fugir com a mãe, mas incapaz de saber que estar em um caminhão não parecia muito seguro.

O discurso empregado na construção de todo o conflito oscila no que tange ao estado apático de Novidade, visto que ela não se comunicava, mas era capaz de esperar pelo pai e tomar a atitude correta para fugir da guerra. Parece possível, então, afirmar que o fio narrativo constitui-se pelo viés do insólito, com uma menina “sem palavras” que, no entanto, na hora certa enuncia as mais necessárias. Consciente da dubiedade plantada na personagem, o próprio narrador aponta: “sem pensar, a mãe abandonou o seu lugar [...] e se deixou conduzir pela mão da menina, confiante em não se sabe que sapiência dela” (COUTO, 2009, p.24).

Nessa perspectiva, compreende-se a composição da personagem, apesar do “pacto com o vazio”, da quietude, a partir de um saber não depreensível. A percepção do conjunto “figuracional” dessa personagem seria determinante para a construção dos mundos possíveis ficcionais, entendendo-se que todos os elementos articulados a ela seriam móveis desse desenvolvimento.

Sendo assim, a menina é construída pela capacidade de ajudar sua mãe, com rapidez e astúcia, e por uma apatia paralisante. Frente aos inconvenientes age com mais sabedoria que a mãe, porém parece voltar à infância no interior do caminhão, perdendo-se em si novamente. O fato de a menina cantar dentro daquele caminhão, mesmo com poeiras e explosões à volta, faz com que o narrador sugira a questão: “desenvenenava o tempo, sempre grávido de desgraça?” (COUTO, 2009, p.24). A ideia contida nessa pergunta ultrapassa os

limites do próprio texto, tensionando raízes da condição humana antes, durante e após conflitos armados, e, também, os limites da guerra que chegara à ficção.

Sem motivo aparente, a menina, ao passar com o caminhão “defronte da mina onde Jonasse trabalhava” (COUTO, 2009, p.24), saltou, “se virou para trás para dedicar uma delicadeza a sua mãe” (COUTO, 2009, p.24-25) e seguiu seu caminho, como se não ouvisse que “o camião apitava, buzina em fúria” (COUTO, 2009, p.25). Em seguida, a menina se debruça “para colher flores silvestres, dessas que espreitam nas bermas” (COUTO, 2009, p.25), parando em “frente a umas azulzinhas, de igual cor de seus olhos” (COUTO, 2009, p.25). Em meio ao conflito e a desordem, Novidade parece parar o tempo, apenas colhendo flores.

O gesto talvez desorientado da menina e o olhar atencioso da mãe conjugam-se em instantes, permitindo múltiplas leituras sobre o que estava ocorrendo, contudo, na estrutura narrativa a jovem simplesmente colhia flores em meio ao caos. E, assim, “lá, entre a poeira, o que sucedia era as flores, aquelas de olhar azul, se encherem de tamanho. E, num somado gesto, colherem a menina” (COUTO, 2009, p.25). As flores colhidas da cor de seus olhos, finalmente, a colhem. Nesses mundos possíveis, Novidade Castigo apenas sorri, deixando-se ir para além do tempo, a configurar, portanto, ainda mais matizes insólitos em sua constituição.

O escritor estrutura mundos possíveis ficcionais em torno do cotidiano de Novidadinha, determinando, por conseguinte, a existência dessa personagem, que, fugazmente, parece paralisada frente aos resquícios de um conflito que não saiu de si. Trata-se de uma personagem vitimada por uma doença ou mal desconhecido, que busca esperança, insolitamente agindo a partir de impulsos contraditórios. Isso com a salvaguarda de sua própria existência. O mundo narrativo é, nesse sentido, inteiramente vinculado ao sólito, mas o desencadeamento das ações da personagem garante destaque ao insólito, principalmente por mostrar como o sonho pode trazer à cena profundas reflexões acerca da superação e denúncia do mal.

2.4.2 “O cego Estrelinho”

Mia Couto, da mesma maneira que em “As flores de Novidade” (COUTO, 2009, p.19-25), artificialmente, elabora em “O cego Estrelinho” (COUTO, 2009, p.27-34) uma personagem com alguma debilidade, nesse caso a falta da visão, para, na contramão, dar-lhe um poder de superação, em geral, calcado na extraordinariedade. Nos mundos possíveis ficcionais, mais uma vez invadidos pela guerra, Estrelinho é configurado pela dependência de outrem e, posteriormente, por uma abertura de sua visão para outros significados.

A personagem já começa seu processo de composição no título, formado pelo adjetivo “cego”, que designa a ausência de um dos sentidos, desencadeando toda a narrativa. Nesse sentido, o cego Estrelinho, diversamente de outras personagens, seria o propulsor da história narrada. No entanto, na primeira consideração sobre a personagem, o narrador esclarece que a história do cego poderia ser contada e descontada se não fosse Gigito Efraim. Com isso, percebe-se que o cego, “pessoa de nenhuma vez” (COUTO, 2009, p.29), só conseguiu sua história, porque “a mão de Gigito conduziu o desavistado por tempos e idades” (COUTO, 2009, p.29).

O contato com a vida só era possível para Estrelinho pelas mãos de Gigito, sendo “extensão de um no outro, siamensal” (COUTO, 2009, p.29). A cegueira que o incapacitava deu-lhe um duplo, alguém que o fazia sentir parte do mundo, assim, a “memória de Estrelinho tinha cinco dedos e eram os de Gigito postos, em aperto, na sua própria mão” (COUTO, 2009, p.29). A cegueira não o paralisava e com a ajuda de Gigito, “o cego, curioso, queria saber de tudo. [...] O sempre lhe era pouco e tudo insuficiente” (COUTO, 2009, p.29).

Eis, então, o cego que tinha que viver já, senão esquecia-se (COUTO, 2009, p.29). O mundo pelos olhos de Gigito era colorido e animado, com “fantasias e rendilhados. A imaginação do guia era mais profícua que papaeira” (COUTO, 2009, p.29). Vê-se, por esse ângulo, que “o manuscrito da mentira” (COUTO, 2009, p.29), a mão de Gigito, seria a porta para que Estrelinho descobrisse mundos maravilhosos.

A companhia do outro, bem como a condução do mundo pelo olhar dele, tornavam-no ligados entre si, em relação de interdependência. Apenas à noite, no momento de descanso de “seu mestre” (COUTO, 2009, p.30), Estrelinho sentia “medos mais antigos que a humanidade” (COUTO, 2009, p.30). Ele “não se conformava com as suas escurezas” (COUTO, 2009, p.30), buscando segurança ao aninhar “sua mão na mão do guia” (COUTO, 2009, p.30).

Nos mundos possíveis ficcionais, a personagem enxerga por meio de sua extensão, temendo sentir-se desprotegido na escuridão. O cego, incapaz de perceber o mundo pela visão, consegue fazê-lo pelo caminho da imaginação, que seria aguçada pelas fantasias de seu guia. Assim, a personagem que não teria história sem Gigito, como se pode notar, constrói uma história com o seu duplo. A reunião dos traços narrativos conjuga-se na formação dos mundos possíveis ficcionais, articulando estrategicamente mundos e submundos, que nutrem a figuração dessa personagem, a qual traz em si a marca de certa dubiedade de sentidos plantada em sua constituição de não ser capaz de ver com os olhos, mas ver por meio de palavras e a mão de outro.

O discurso do narrador, nessa perspectiva, corrobora a ideia de uma visão fantasiosa, mas espelhada, permitindo que Estrelinho realmente alcançasse o ápice das imagens descritas ou inventadas por seu guia. Esse mesmo discurso, em certo sentido, convoca os limites dos novos discursos fantásticos ao travar contato com a duplicidade, a ideia de um outro que seja esteira de si. A necessidade dessa interação e o não embate entre personalidades estabelecem pontes para a constatação da manifestação do insólito na plena integração entre guia e guiado. São um duplo constituído pela diferença. As mãos de Gigito permitem a Estrelinho pertencer ao mundo e suas mentiras garantem-lhe a capacidade de ficar face a face com o céu.

No entanto, novamente, a guerra poria fim à paz, trazendo o caos, não para todos como em “As flores de Novidade” (COUTO, 2009, p.19-25), mas para Estrelinho, que sem saída voltaria às suas “escurezas”. Gigito, no mês de dezembro, foi tirado do mundo e posto na guerra. Ele deveria cumprir serviços militares (COUTO, 2009, p.31). Estrelinho, sem a presença do amigo, sentiu pouco a pouco o mundo se apagar, com uma noite “tinturosa de enorme” (COUTO, 2009, p.31).

Desse modo, percebe-se que sem o seu duplo, seu complemento, Estrelinho perdera o chão, incapaz de sair da eterna noite. Os mundos possíveis configurados em torno da personagem vão sendo remodelados por certas melancolia e insegurança diante do desconhecido. Sem Gigito, Estrelinho já não era mais o mesmo, incapaz dos sonhos, de ver o céu.

Na narrativa, os cenários de antes eram mais coloridos, tornando-se soturnos, pois as caminhadas sem a mão de Gigito lembravam a Estrelinho a sua incapacidade de enxergar, permanecendo, após uma caminhada, na “berma, como um lenço de enrodilhada tristeza” (COUTO, 2009, p.32). A profunda tristeza de Estrelinho modifica-se ao sentir o “toque tímido de uma mão” (COUTO, 2009, p.32) em seus ombros. Infelizmina, irmã de Gigito, como ele prometeu quando de sua partida, chegara para conduzir Estrelinho. A menina cumpria seu papel, mas faltava-lhe a sabedoria de inventar.

O cego “perdia os brilhos da fantasia” (COUTO, 2009, p.33), em sua agonia “deixou de comer, deixou de pedir, deixou de queixar (COUTO, 2009, p.33), vítima da perda do mundo a que se habituara. A construção da personagem permite que se reflita acerca de sua constituição pelo viés da imaginação e do ilusório, os mundos com os adornos fornecidos por Gigito guiavam-no para o sonho, já sua nova acompanhante, com “discrição e silêncio” (COUTO, 2009, p.32), só o conduz, retirando-lhe mais uma vez a visão.

O outro eu de Estrelinho, sua continuação, Gigito, ao deixá-lo, levou consigo o mundo do cego, que, por sua vez, o mergulha na escuridão, esta tão temida e amedrontadora. Inclusive, pode-se ainda depreender, por meio do discurso empregado pelo narrador, que Gigito era o guia, aquele que com a mão possibilitava a Estrelinho conhecer tudo a sua volta, já Infelizmina só é capaz de conduzi-lo, sem nunca conseguir apartá-lo da escuridão.

Nessa continuidade, apartando-se do mundo, Estrelinho adoeceu e Infelizmina precisou ampará-lo, puxando-o para perto de si, até que Estrelinho, “sentindo a redondura dos seios dela” (COUTO, 2009, p.3), aceitou “o convite do desejo” (COUTO, 2009, p.33). Naquela noite, pela “primeira vez, ele fez amor” (COUTO, 2009, p.33), adormecendo “enroscado nela, seu corpo imitando dedos solvidos em outra mão” (COUTO, 2009, p.33). Deve-se observar que, sem tocar as mãos de alguém, finalmente Estrelinho conseguia dormir sem temer.

À noite de amor, todavia, foi interrompida pela garça branca nos sonhos de Infelizmina e o baque no peito de Estrelinho. Ambos sentiram em seu despertar que algo corria mal, mas voltaram ao sono, em busca de sossego. Nesses mundos possíveis constituídos por Estrelinho e seus contornos, os sonhos são interrompidos por sensações, pressentimentos, tornando o sono sem aflição, frágil diante do sobressalto causado por estranhas sensações.

Na sequência da história, porém, tudo seria revelado, o aviso permitido pelas arquiteturas do insólito ficcional, instaurado pela instituição dos novos discursos fantásticos, resultaria em uma verdade trágica, deflagrada pela guerra. O conflito havia ceifado a vida de Gigito, como observa o narrador: “a mensagem ficou, em infinita ressonância, como devem as feridas da guerra” (COUTO, 2009, p.33).

A moça ficou órfã de irmão, deixou de falar, até que pela manhã recuperou o ânimo e começou a “descrever [para Estrelinho] o mundo, além do firmamento” (COUTO, 2009, p.34), despontando um sorriso à medida que sarava da alma. Ela recuperava a alegria de viver, parecendo munida do dom de seu irmão, e Estrelinho voltava aos sonhos fantasiosos da descrição do outro. Como em um encontro de uma vida anterior, segundo Infelizmina, ambos seguem à estrada com o cego como guia ou condutor.

Nessa lógica, Mia Couto convida para que se conheçam os caminhos da imaginação, da aventura. Os laços entre Gigito, Estrelinho e Infelizmina, ultrapassam a ideia da dependência ou mesmo da necessidade, pois em toda a condução de ambos o cego era parte de suas vidas, o amigo, o guiado, enfim, aquele com quem também contavam. Nesses mundos possíveis invadidos pela guerra, as personagens saem de suas influências quotidianas e encontram os territórios de suas imaginações, ligando mundos e submundos de significação em suas constituições. Conforme Todorov, ao tratar d’ *As Mil e Uma Noites*, “contar é igual a viver” (TODOROV, 2006, p.127), na narrativa de Estrelinho, ouvir também é viver, saboreando os mundos que só conseguia enxergar pelas mãos ou olhos dos outros.

A total dependência de Estrelinho de seus guias, temendo o cair da noite, sem mesmo conseguir dormir, é indício, no plano do enredo, de uma ligação insólita entre as personagens. No plano do discurso, o narrador a todo o momento

diz que o guia mente, construindo ideações capazes de “desfolhar o universo” (COUTO, 2009, p.30), mas credíveis sob o julgamento de Estrelinho.

Dessa forma, a personagem que deambulava em sonhos por meio da “mentira” é a mesma que a todo o momento o narrador prende em sua cegueira, lembrando que, apesar das histórias, “Estrelinho continuava sem ver uma palmeira à frente” (COUTO, 2009, p.30) e que, ainda que quisesse não estaria face ao céu, pois “o céu do cedo fica em toda parte” (COUTO, 2009, p.30). A cegueira destacada desde o título da narrativa aprisiona Estrelinho, porém a mão de outros o tornam um visionário, assim, os mundos possíveis ficcionais constroem-se por meio de alicerces próprios dos novos discursos fantásticos, fazendo crescer em uma personagem limitada capacidades ilimitadas.

A guerra que cinde a narrativa, fazendo com que o mundo de Estrelinho seja modificado e, em certo sentido, ruído, é a mesma que cruza os caminhos de “Felizbento”, em “O cachimbo de Felizbento” (COUTO, 2009, p.65-71).

2.4.3 “O cachimbo de Felizbento”

A personagem Felizbento, assim como Estrelinho, vê a guerra invadir sua vida em “O cachimbo de Felizbento” (COUTO, 2009, p.65-71). Simbolicamente, o cachimbo presente no título indicará a passagem do tempo no conto, tornando perceptível a mudança no mundo e a morada de Felizbento. Como se pode notar, a personagem também começa a ser figurada já no título da narrativa, inclusive com uma divergência dos outros contos, pois aqui, Mia dá visibilidade ao cachimbo e a Felizbento. Com isso, a narrativa da personagem título será também composta por esse cachimbo, bem como pela presença constante da passagem do tempo.

Logo no início, o narrador convida o leitor a tratar de estórias, conduzindo, dessa maneira, para uma reflexão no campo do discurso. Para ele, “toda a estória se quer fingir verdade” (COUTO, 2009, p.65-71), embutindo o sentido de que se finge, então, não é verdadeira, ainda que se pretenda como tal. Assim, o narrador,

na primeira linha do conto, põe em suspeição seu próprio discurso, já que narrador de relatos que se querem como verdades, mas talvez não o sejam.

Se não bastasse essa estória anunciada como uma não verdade, o narrador diz que “toda verdade aspira ser estória” (COUTO, 2009, p.67). E, desse modo, permite realmente que se leia a estória ancorando-a na ideia de que “a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade” (COUTO, 2009, p.67). O encadeamento de ideias centra-se na vida das próprias palavras, capazes de dar novos significados ao tempo e aos lugares. Nesses mundos possíveis ficcionais, os relatos, que serão narrados e transcorreram em “terra sossegada” (COUTO, 2009, p.67), só podem ser contados, porque, como lembra o narrador, é na “mentira do encantamento [que] a verdade se casa à estória” (COUTO, 2009, p.67).

Mais uma vez a mentira parece permitir ao homem transpor suas limitações, tais quais as visões de Estrelinho pela mão de Gigito. As barreiras impostas pela vida poderiam extinguir as verdades subjetivas, contudo, é dado ao homem sonhar, ainda que sejam desejos inalcançáveis. O narrador, discorrendo sobre o próprio processo de narrar, parece conduzir seu leitor para uma estória que vive no tempo, mas talvez não seja verdade. Assim, nesses mundos possíveis ficcionais, o ato de narrar pode servir-se da mentira, da não verdade, para cumprir seu encantamento.

O percurso desse narrador submete-se às arquiteturas dos novos discursos fantásticos, refletindo sobre o próprio processo de composição de mundo, mas principalmente por denunciar que suas estórias podem ou não ser verdades. Ao colocar-se como suspeito da pura mentira, ele instaura a dúvida durante todo o percurso narrativo. As atitudes da personagem, que constrói, não são entendidas pelas demais personagens e nem explicadas, tendo como única testemunha o narrador, capaz de contar inverdades e plantar o insólito.

No conto, o objeto narrado é especificamente uma vida, existida nos limites de um mundo em ruínas, onde um dia “a guerra desembarcou” (COUTO, 2009, p.67). Com isso, percebe-se que a concepção do conto resulta da ideia de narrar as consequências da guerra para Felizbento. Na estória contada há um efeito singular, já que a perda das referências ocorre pelas impossibilidades derivadas da guerra. O cotidiano familiar a Felizbento é inesperadamente interrompido

pelos estigmas da guerra, que, em decorrência, modificam suas ações e vida. Assim, o escritor constrói uma história e, a partir do núcleo, instaura incidentes concatenados para amplificar o efeito primeiro, como ensina Poe (2004, s.n.). Os incidentes acomodados nessa unidade de efeito por sua sequência geram o prolongamento do conto (ANDERSON IMBERT, 2015). Em Couto, os efeitos ultrapassam a própria narrativa, pois não há desfecho, perpetuando uma sensação de continuidade.

A narrativa inicia-se pela descoberta do mundo, em um “chão [que] ainda estava a começar, recém-recente. [...] A vida se atrelava no tempo, as árvores escalando alturas” (COUTO, 2009, p.67), construído pela ideia da paz e do sossego, na intimidade de uma vida comum, sem destruições ou agitações. Entretanto, no lugar de crescimento recente “**desembarcou a guerra**, capaz de todas as variedades da morte. Em diante, tudo mudou e **a vida se tornou demasiado mortal**” (COUTO, 2009, p.67, negritos nossos). Nasce, então, as comoções e interdições da guerra, destinando os protagonistas dessas estórias a deixarem-nas aos poucos, quer ao caminhar para outros destinos, quer ao perder-se de suas vidas.

Nos mundos possíveis ficcionais instaura-se a guerra e para salvar vidas “vieram da Nação apressados funcionários” (COUTO, 2009, p.67), avisando que “os viventes tinham que sair, convertidos[, então,] de habitantes em deslocados. Motivos da segurança” (COUTO, 2009, p.67). Felizbento, inconformado, não aceita a evacuação, deixando-se imóvel, enquanto os outros, “embrulho e vulto, [fugiam] nas traseiras dos camiões” (COUTO, 2009, p.68). Seu argumento para o nacional funcionário era que, se iria sair de sua terra, tinha “*que levar todas essas árvores*” (COUTO, 2009, p.68, grifos do autor) da mata.

O trabalho de Felizbento começara, não havia nem dia, nem noite, e “o homem pôs-se a desenterrar as árvores, escavando pelas raízes” (COUTO, 2009, p.68), sem outra razão em sua vida, “tempo após tempo, se demorou nesse serviço” (COUTO, 2009, p.68). A esposa “apontava, desapontada, a incondizência de seus actos” (COUTO, 2009, p.68), mas nada resultava, a determinação de Felizbento permitia-a ficar à janela parada.

Esperançosa de retirar Felizbento de sua missão infactível, a esposa vai “ao fundo dos armários, onde nem as baratas ousam” (COUTO, 2009, p.69),

veste-se, perfuma-se, armando-se em “nocturna espera” (COUTO, 2009, p.69). Deixaria para namorar no “quentinho do escuro, leito do leito” (COUTO, 2009, p.68), pois “de noite, os seres mudam seu valor. [...] À noite se olha mais, se vê menos. Cada ser se revela apenas pela luz que dele emana” (COUTO, 2009, p.69).

O plano desenhado de oferecer-se ao marido, nos primeiros momentos, parecia dar certo, “o velho ainda hesitou umas tonturas” (COUTO, 2009, p.69), mas quando ela “pisou com seu sapato de ponta o pé descalço” (COUTO, 2009, p.69-70) dele, Felizbento recuou, “machado de volta à mão” (COUTO, 2009, p.70). Nada resolvia a entrega do marido à missão, até que “certo dia, Felizbento veio à superfície e pediu à mulher que lhe desmalasse o fato, preparasse a devida roupa, engomasse os terilenes (COUTO, 2009, p.70). Algo novo estava por vir, afinal, “há mais de trinta anos que aquela roupa não cumpria cerimônia” (COUTO, 2009, p.70), como destaca o narrador.

Os sapatos já não cabiam no pé de Felizbento, porém ele “levou os antigos sapatos assim mesmo, meio enfiados, calcando os calcanhares” (COUTO, 2009, p.70). A personagem já estava arrumada para seu grande evento, aparentemente desconhecido para a esposa. O trabalho intenso da personagem, que gerava desconforto e desconfiança por parte da companheira, parecia terminado. Contudo, o que seriam esses interiores dos quais Felizbento para sair precisava vir à superfície? Não há na narrativa menção ao que de fato Felizbento executara. A personagem, insolitamente, começa a entrar “na terra e só uma vez se virou. Não para despedidas mas para remexer nos bolsos um esquecimento. O cachimbo!” (COUTO, 2009, p.70).

Desse modo, a personagem construída pela teimosia de não deixar sua terra, buscando levar suas árvores consigo, como afirma, ingressa em um buraco, desaparecendo, após tirar o velho cachimbo dos interiores da roupa e revirá-lo “sob a luz trémula do candeeiro” (COUTO, 2009, p.70). O ato de Felizbento em atirar o cachimbo fora “era como se atirasse toda a sua vida” (COUTO, 2009, p.70). E o “cachimbo lá ficou, remoto, esquecido, meio enterrado na areia” (COUTO, 2009, p.70). A esposa, conforme o narrador, ainda chama por Felizbento, debruçada na cova, como se esperasse alguém adormecido. Suas

roupas são, também, as da última esperança, em que, sem sucesso, arriscou a tentação de Felizbento.

No conto, o discurso empregado pelo narrador remete aos vazios de Felizbento, uma personagem que, pouco a pouco, é composta por suas atitudes diante dos inconvenientes que a acometem. Não há grandes reflexões da personagem, nem muito menos conversas, que pudessem sugerir a personalidade contida no velho. Contudo, em seus mundos possíveis ficcionais de convivência e construção, a personagem mostra-se como um alicerce, determinando sua história ao não subir nos caminhões, mas entrando na terra, o que permite maior interação diante da construção dos mundos possíveis.

Assim, sob o olhar do narrador, Felizbento absorve e cria todo o mundo a sua volta, percebendo mesmo o tempo e a guerra como superáveis apenas de forma insólita. Ele destaca, então, que para a esposa, “em baixo de Moçambique, Felizbento vai fumando em paz o seu velho cachimbo. Enquanto espera a maiúscula e definitiva Paz” (COUTO, 2009, p.70).

O narrador, que pretendia contar a estória de uma terra sossegada, observa a passagem da guerra e mostra caminhos de superação, porém constatando a necessidade de uma Paz escrita em maiúsculo, não mais uma paz burocrática. Nessa condição, o narrador constrói-se capaz de superar os limites de suas ditas não verdades, já que estórias que não estariam comprometidas em tratar apenas da verdade. Seu olhar para a vida de Felizbento, com este movido pela necessidade de manter-se em sua terra ao custo de enterra-se nela, garantem-lhe o discurso do encantamento, portanto, passível de perder-se entre verdade e estória.

Nos mundos possíveis ficcionais arquitetados, a esposa engendraria a dúvida, pontuando a dificuldade em compreender as ações do marido e, em certo sentido, mantendo-se fiel à sua memória até depois de desaparecido no buraco. Apesar de Felizbento estar em uma cova, não há menção na narrativa à morte, muito menos ao que se fez dele após sua entrada no buraco. Presumi-se que esteja sob o chão de Moçambique, mas não se afirma isso. Destaque-se aqui que o andamento final da narrativa é todo constituído por vazios, pela ausência do próprio Felizbento.

Dessa forma, a narrativa evoca a perspectiva da formação do fantástico pelo viés da ruptura do quotidiano, ocasionada pelo caos trazido pela guerra e, depois, pelo conflito da própria personagem. Além disso, os novos discursos fantásticos surgem pelas margens da própria construção do narrador, que se bifurca, como se feito de fumaça, e deixa a dúvida se sua estória pretende-se parte da realidade vigente, dos seres de carne e osso, ou se semeadora de encantamentos ilusórios. A guerra ancora os mundos possíveis ficcionais nos mundos possíveis do quotidiano, da realidade experienciável, transmutando-se em problema, mas também em solução, já que é no discurso da ficção que Felizbento, em certo sentido, permite uma crítica à falsa paz.

O estranhamento presente nas narrativas do moçambicano consiste exatamente na denúncia realizada pelo escritor, que elabora um olhar de estranhamento, que ao ser lançado sobre as situações revela ao leitor, por meio de uma personagem, que há algo incomum na prática de qualquer ritual. Em “O cachimbo de Felizbento” não é apenas a entrega ao processo de escavar o buraco que é incomum, mas o ato de a personagem descer sobre a terra, enfiando-se em um buraco, uma cova. A esposa, nesse sentido, reitera a dúvida ao questionar os motivos do marido, tentar convencê-lo a seguir outro caminho e, por fim, ao chamá-lo em tom de conversa sob sua cova.

Assim, observa-se na elaboração da narrativa a construção do inabitual, do insólito, com uma mulher tentando seduzir um homem para que não adentre a terra. Por sua vez, o narrador vai gradualmente revelando a estória como uma fábula, trazendo a noção fugidia da fumaça para descrever as estórias, feitas por palavras, portanto, solúveis e cheias de mistério. Se “a palavra é um fumo” (COUTO, 2009, p.67), suas construções seriam também leves, não apreensíveis facilmente, portanto, insólitas.

2.4.4 “Jorojão vai embalando lembranças”

Em “Jorojão vai embalando lembranças” (COUTO, 2009, p.87-93), as palavras geram conflitos para a personagem Jorge Pontivírgula, Jorojão, que sem

proferi-las encontra os caminhos mais tortuosos. O Jorojão, personagem que também é convocada no título, vai embalando lembranças boas e más, sempre buscando “evitar confusão” (COUTO, 2009, p.89), ainda que essa lhe seja continuamente imposta.

A personagem, “homem de tanto tamanho” (COUTO, 2009, p.89), com uma “altura [que] excedia a de um gigante” (COUTO, 2009, p.89), era tão alta que só se conseguia falar com ela “olhando as nuvens” (COUTO, 2009, p.89). Sua altura física, aparentemente espantosa, só não superava suas boas ações, como se vai desnudando no decorrer da narrativa.

Os territórios da ficção miacoutiana enveredam pela guerra, com uma personagem que ultrapassa o tempo, sendo preso por um erro nos tempos coloniais e transformado em herói na pós-independência até sofrer, novamente, represálias. Sua composição figural designa-o a partir de seus mecanismos de constituição física, social, cultural e, também, psicológica, especialmente, com os filtros de suas respostas aos maus feitos em sua vida.

A estratégia usada na construção narrativa parece lançar mão de um processo de identificação (JANNIDIS, 2013, s.n.), que seria controlado por dispositivos textuais, determinando a familiaridade da figura com o leitor. Jorojão constitui-se como um bom amigo, sendo grande no tamanho e nas atitudes. Essa personagem tem suas histórias narradas por um amigo, que propondo uma interação ao usar a primeira pessoa diz: “já vos conto”, uma maneira de convocar o narratário (REIS, 2001, p.357) – destinatário intratextual –, e, ainda, um convite feito ao leitor para que se integre a narrativa, conectando-se aos feitos de Jorojão.

Nos mundos possíveis ficcionais construídos, a personagem sofre constantes mal-entendidos e infortúnios derivados de sua atitude correta, assim, concebe-se a personagem como alguém justo, dedicado e, principalmente, honesto. Da mesma forma que nas outras narrativas, a vida de Jorojão também será afrontada pela guerra, que não se instaura entre bombas e caos, mas produz conflito para a personagem, vítima das margens da guerra e, posteriormente, de seus resquícios.

A figuração da personagem ocorre a partir da caracterização de seus aspectos físicos e, sobretudo, pelas experiências de vida que vão sendo narradas, promovendo a confecção de traços contínuos e essenciais para a

composição de Jorojão. A amizade do narrador parece fundamental para a compreensão do conto, demonstrando que o olhar do amigo recupera os conflitos de alguém que nunca os esperou ou os determinou. Nesse caso, o narrador poder-se-ia dizer imprime ao conto um olhar de admiração, avisando, ainda, que colocaria “em retrato a alma inteira do dito Jorge” (COUTO, 2009, p.69).

A referência ao retrato como modelo de figuração ficcional da personagem inicia-se condensadamente pelas características físicas, extrapolando essa condução ao incluir informações íntimas, inclusive, travando contato com a necessidade da personagem de evitar conflitos, portanto, sua psique e interação social. A composição de Jorojão não se limita aos seus sentidos primeiros expressos, mas também aos conteúdos permitidos pelos vazios do conto. Em seus sucessivos empregos, ele torna-se um conhecido do leitor, alguém íntimo, parecendo mais que um parente, porém constantemente metido em confusão. Os problemas relacionados à personagem traçam um perfil bastante significativo no que tange aos processos de figuração, pois a personagem percorre a guerra sem afrontar ninguém, mas se vê submetido a ela.

Nesses mundos possíveis ficcionais, “Jorojão, nos coloniais tempos, passou pela política como dinheiro em bolso indigente: circulando pouco e nunca morando” (COUTO, 2009, p.89). Não era um ofício que despertasse o interesse da personagem, demonstrando, em certa medida, uma necessidade de apartar-se das confusões presentes na vida urbana. A personagem, nesse sentido, teria um impulso para o campo, dedicando-se a uma vida mais tranquila.

Logo, Jorojão decide que “o burburinho da cidade lhe fazia mal” (COUTO, 2009, p.89) e, então, resolve, “para sair pelos matos” (COUTO, 2009, p.89), tornar-se “motorista de safaris” (COUTO, 2009, p.89). No entanto, a política não o deixara e “lhe aconteceu ter que conduzir uma delegação de chefes da PIDE aos matos onde estes iriam caçar” (COUTO, 2009, p.89). O azar correu-lhe atrás, levando até os matos aqueles que Jorojão, aparentemente, não queria por perto.

Como o narrador aponta, levá-los para caçar já não era bom sinal, contudo, Jorojão o fez, e “no fim do dia, um dos autoritários polícias lhe baixou a ordem de limpar as armas” (COUTO, 2009, p.89-90). Nessa circunstância, a personagem lembra-se, como diz o narrador, “de ter tremido” (COUTO, 2009, p.90). A personagem não costumava mexer nem na palavra armas, ainda mais pegar em

uma, porém, naquela situação, “fingiu as contas e lá esfregou, limpou, oleou. Quando passava o último lustro, um tiraço deflagrou em plenas ventas de um dos desditosos ditos” (COUTO, 2009, p.90).

O trabalho no safari acabou em confusão, Jorojão, “depois do tiro, foi preso por ligações ao terrorismo. Sorte sua: já se estava em Janeiro de 74, não tardou a que o regime fascista tropeçasse em Abril” (COUTO, 2009, p.90). Tornou-se, então, “o herói, justiceiro do povo” (COUTO, 2009, p.90). A sorte, finalmente, parecia bater à porta, “a Revolução lhe atribuía distinção: dirigir uma empresa nacionalizada” (COUTO, 2009, p.91). Ele ainda tentou recusar, mas previu mais confusão, cumprindo, por consequência, a missão com o maior empenho.

Nessa continuidade, “Jorojão entrava de manhã, não saía à noite. Andava tudo em cima da linha, as contas da empresa a crescerem em repletos ganhos” (COUTO, 2009, p.91). A personagem mantinha-se com seu melhor desempenho para não enfiar-se em confusão, primando, aparentemente, pela honestidade. Todavia, “tudo corria tão bem que começaram a desconfiar (COUTO, 2009, p.91). Na narrativa, a concatenação de ideias, desencadeia a hipótese de que a desconfiança seria reflexo do mau funcionamento de outras empresas que, por causa disso, desconfiariam de Jorojão.

Nos mundos textuais, em que a personagem era, em geral, castigada pelo que não fazia, é possível perceber uma crítica contundente aos regimes políticos pelas vias da manifestação do insólito, com a personagem capaz de pressentir o azar e, ainda assim, ser vítima do inesperado. Os novos discursos fantásticos, em alguns casos, são construídos exatamente para pôr em discussão os sistemas estabelecidos, tornando o exagero como um modo de evidenciar as mazelas existentes.

Na narrativa, Jorojão poderia ser considerado um “perseguido” político, mas as circunstâncias são atenuadas pelo erro, pela explicação baseada na falta de sorte. Com isso, percebe-se que a explicação para as confusões em torno de Jorojão tem sempre um cunho metafísico: o acaso, o azar etc.. Quando na narrativa as coisas parecem se arrumar para ajudar Jorojão, há nos comentários da personagem sempre um medo, uma preocupação em meter-se em confusão. Contudo, não há como fugir do infortúnio.

Novamente, seus pressentimentos estariam certos e “veio a brigada do controlo, nem olharam os papéis. Bastou olharem para a parede do gabinete e verem a arma” (COUTO, 2009, p.91). Nada resultou, “não serviram as explicações. Como se podia saber se era a mesma arma? [...] E lhe levaram preso, acusado de armazenar armamento duvidoso. Ficou na **prisão**, mais quieto que pangolim” (COUTO, 2009, p.91, **negrito nosso**). O quotidiano de Jorojão é, como se pode notar, marcado pela continuidade de acontecimentos inexplicáveis, desde o cargo dado sem querer, até sua perda sem motivo.

Inconformada, a personagem observa que: “*não sou eu, os assuntos é que se metem com meu nariz*” (COUTO, 2009, p.91). Ela lá permaneceria por algum tempo, até que, nas vésperas de ser solto, viu chegar “os ditos trabalhadores, saudosos do director aprisionado” (COUTO, 2009, p.92). Eles “havam engendrado uma cerimónia de feitiçaria para que o seu dirigente fosse posto em liberdade” (COUTO, 2009, p.92). Outra vez, Jorojão seria prejudicado, sem nada ter feito, e sua soltura adiada para meses depois, afinal, ninguém queria que o fato de ser solto fosse vinculado a cerimônias supersticiosas.

Desse modo, observa-se que a narrativa de Jorojão está permeada por acontecimentos inesperados, explicados por pressentimentos e azar que, porém, se acumulam. Nesses mundos possíveis ficcionais, o insólito se manifesta pelo aspecto da crença, tornando possível que a vida da personagem sofra interferências por seus pressentimentos.

2.4.5 “A guerra dos palhaços”

A manifestação do insólito, possibilitada pelas arquiteturas dos novos discursos fantásticos, está igualmente presente em “Jorojão vai embalando lembranças” (COUTO, 2009, p. p.87-93) e em “A guerra dos palhaços” (COUTO, 2009, p.151-155). Os mundos possíveis ficcionais, constituídos pela história dos dois cômicos, articulam o tempo cronológico de dias, meses, a um cenário quotidiano, dos seres de carne e osso, reafirmado no decorrer de toda a narrativa como comum. O plano do tempo-espaço, nesse sentido, estaria comprometido

com o padrão ocidental, acarretando, em certo sentido, a ideia da ordinariedade, porém o conflito entre dois palhaços é inexplicável.

Não há restrições acerca dos modelos de construção dos possíveis em torno das duas personagens cômicas, afinal, os mundos e submundos de personagens são constituídos por muitos elementos, sendo alguns deles disformes e possivelmente consideráveis insólitos. Contudo, por mais estranhamento que dois palhaços possam ocasionar por estarem no meio da rua, essas duas personagens o exacerbam, pois o reflexo do riso, da diversão, são os mesmos que plantam o terror humano.

A guerra, nesse conto, diferentemente dos outros até aqui analisados, não passa pelas personagens, atropelando suas vidas, ao contrário, ela emana deles. O conflito motivado por duas personagens, que mesmo sangrando são engraçadas, gera uma crescente antipatia própria de cada um dos que as observava. Nos limites dos mundos ficcionais, os palhaços trazem riso por meio da dor até que a dor deles é compartilhada, contudo, o encadeamento das agressões, dos golpes, das armas, não é isento, mas assistido e enquanto não faz o eu sofrer gera o riso.

Nesses mundos possíveis, as personagens cômicas não têm personalidade, sendo constituídas por aquilo que representam, ou seja, seres de circo, destinados a fazerem rir. De mesmo modo que nos outros contos, os palhaços em guerra são convocados no título, palhaços formulados pela arte militar, pela luta, desde as primeiras palavras do conto. Parece evidente que nas fronteiras desse conto habite, ainda, a guerra perpetrada em todas as outras narrativas aqui estudadas, do moçambicano, apesar de nenhuma personagem mencioná-la dessa forma. A guerra começa e acaba no entorno dos palhaços, mas a denúncia ao mal instituído pelo conflito está no homem, como em todas as narrativas.

Os novos discursos fantásticos, conforme acentua Pampa O. Arán (1999), presentes na narrativa, são geridos pela impossibilidade de resolução do conflito, e longe de separar os mundos, nesse caso, o comum e o incomum se articulam, sem qualquer norma orientadora, em um quebra-cabeça com múltiplas soluções e nenhuma, conforme se percebe na divisão dos campos de batalha dos dois palhaços.

A instrumentalização do fantástico se dá no estranhamento inicial do conto, porém chega ao seu ápice quando o narrador diz: “aterrorizados, os habitantes se armaram” (COUTO, 2009, p.155). O medo dos habitantes era de si mesmos ou do conflito que se instaurara? Não há respostas no conto, pois o crescimento do conflito atrelado à curiosidade torna o mundo ainda mais perigoso, com cadáveres pelas ruas.

Mia Couto, no início do conto “A guerra dos palhaços” (COUTO, 2009, p.151-155), utiliza a expressão “**uma vez** dois palhaços se puseram a discutir” (COUTO, 2009, p.153, **negritos nossos**), que seria um uso aproximado ao “Era uma vez” dos contos de fadas. Segundo Eco, o “Era uma vez” seria “o sinal textual mais óbvio de ficcionalidade” (1994, p.126). O termo “uma vez” resume uma relação abstrata de tempo, acentuando a inexatidão do fato construído. A história muito bem marcada na passagem do tempo não tem um início preciso, tendo acontecido uma vez e entre dois palhaços de modo indefinido.

Não se sabe bem como a discussão foi iniciada, mas ninguém os levou a sério, afinal, eram “dois palhaços discutindo” (COUTO, 2009, p.153). A questão levantada pelo texto é: “Quem os podia levar a sério?” (COUTO, 2009, p.153). Seus “argumentos eram simples disparates, [e] o tema era uma ninharice” (COUTO, 2009, p.153). Na sequência, já “na manhã seguinte, os dois permaneciam, excessivos e excedendo-se. Parecia que, entre eles, se azedava a mandioca” (COUTO, 2009, p.153). A gradação do conflito é desdobrada pela continuidade dos dias e pelo aumento da violência.

A população, sem saber bem o que acontecia e, insolitamente, não estranhando a agressividade entre os palhaços, continuou “acreditando tratar-se de um espectáculo” (COUTO, 2009, p.153). Inclusive, alguns “transeuntes deixavam moedinhas no passeio” (COUTO, 2009, p.153). Em seguida, “no terceiro dia [...] os palhaços chegavam a vias de facto” (COUTO, 2009, p.153). As outrora apenas ameaças tornaram-se ataques físicos, “no quarto dia, os golpes e murros” se agravaram e, “por baixo das pinturas, o rosto dos bobos começava a sangrar” (COUTO, 2009, p.154).

O sangue assustou alguns meninos, que temiam, mas seus pais os sossegaram. Juntaram-se aos observadores mais gente, que tentava saber sobre o assunto, porém os que lá estavam interferiam dizendo: “um ligeiro desajuste de

contas. Nem vale a pena separá-los. Eles se cansarão, não passa o caso de uma palhaçada” (COUTO, 2009, p.154). No quinto dia, a violência foi ainda mais severa e, então, um dos espectadores “foi atingido. O homem caiu, esparramorto” (COUTO, 2009, p.154). Logo, os campos de batalha foram criados em torno dos dois palhaços, servindo para ampliar ainda mais todo o cenário de guerra.

No vigésimo dia os relatos sobre tiros começaram a aparecer e, preocupado, o povo da cidade amedronta-se. Bebendo de traços típicos do fantástico, o narrador descreve as personagens como “aterrorizadas”; “tomadas pelo terror”, enfim, em pânico e, portanto, capazes de loucuras para se manterem vivas. Os boatos aumentam, chegam às cidades mais próximas, seus moradores munem-se de armas e, por fim, os conflitos atingem os bairros. A história dos palhaços, ridícula, sem grandes preocupações, resulta em cadáveres e morte.

Assim, no princípio do mês todos estavam mortos, menos os dois palhaços, que se sentaram “cada um em seu canto” (COUTO, 2009, p.155) e se livraram “das vestes ridículas” (COUTO, 2009, p.155). Depois, “se levantaram e se abraçaram, rindo-se a bandeiras despregadas” (COUTO, 2009, p.155), partiram lado a lado, não sem antes recolherem as moedas nas “bermas”, com cuidado apenas para não pisar nos cadáveres.

Mia Couto instaura em seus mundos possíveis os limites caóticos da guerra, impondo às suas personagens sentidos conflituosos e margens tênues em cenários comuns, com os quais não se deve ter preocupações. Contudo, a crescente arquitetura do medo, do terror, própria do fantástico, resulta em um mundo destruído. Os palhaços, ridículos, seriam os maestros do caos. Em suas ações, no decorrer da narrativa, levariam morte a todo o seu público, juntamente, com o riso que um palhaço é capaz de despertar, apenas por sua presença. O riso inicial, gerado pela presença dos palhaços, cederia, portanto, espaço para as mortes derivadas do conflito humano, também fruto da existência dos dois cômicos e seus desentendimentos. A guerra, como grande tema, engendra-se na raiz do humano, devendo ser continuamente rechaçada para que não gere consequências. As personagens centrais do conto saem ilesas após regerem o caos, sendo, em certo sentido, desencadeadoras do mal.

CONCLUSÃO

A arte da escrita coloca cada um dos leitores nas margens de mundos em construção, produzidos por pinceladas de artistas da palavra, como o são Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto. Nas palavras desse último, “o conto é feito de pincelas [...] não segue vidas inteiras” (COUTO, 2005, p.46).

Sob sua perspectiva, o conto pôde ser percebido como uma iluminação única, um holofote que destacaria situações específicas, para centrar-se nelas. Esse mergulho propiciado pelo ato de contar, como bem observou Poe (2004), seria realizado a partir de um pensamento inicial bem elaborado e, só depois, o escritor construiria os incidentes em cascata para alicerçar seu conto.

O ato de contar, como lembram Cortázar (2006) e Anderson Imbert (2015), ambos dialogando com a crítica construída por Poe (2004), estaria calcado na brevidade do relato, não relacionado apenas ao tamanho, mas baseado na “*intensidade como acontecimento puro*” (CORTÁZAR, 2006, p.122). No gênero, a história, como percebeu Piglia, seria construída pelo não-dito, com o subentendido e a alusão (2004, p.91-92), elementos muito explorados pelos três autores aqui estudados.

Ainda que o conto seja marcado pela brevidade e condensação, Cortázar ao tratar de Poe, observou ser o ritmo o mais importante da narrativa, pois logo na primeira arrancada o leitor acelera sua leitura a partir de dispositivos textuais, conforme visto nas obras dos três autores, com destaque para a escrita de Murilo Rubião.

O sentimento de aceleração em Rubião permitiria ao leitor acessar o texto em um tempo mental inferior ao tempo físico de leituras, ocasionando a mesma agonia da personagem no leitor. Os sentimentos, bem como as atitudes são, em geral, acelerados e exagerados, o que resulta em personagens abatidas, cansadas da repetição. Assim, nas fronteiras dos mundos possíveis em Murilo, o corte se dá inesperadamente e, em meio ao desconexo caminho que se percorre, o leitor é devolvido à fugacidade do conto e as personagens encontram-se no sem fim de seus mundos.

Carvalho, de modo um pouco diverso, também realiza suas narrativas a partir da aceleração do tempo virtual narrativo, pois, no contexto dos Casos, não

se pode deixar que as manifestações do insólito e mesmo os inconvenientes cotidianos atrapalhem a boa vida do povo do Beco. As narrativas são mais curtas, mas também o modo de narrar é ágil e balizado por um processo dialógico. Isso propicia uma maior integração do leitor com o Beco, como se lá morasse, e por isso, capaz de entender os pormenores daqueles acontecimentos.

Das narrativas de Couto, a que apresenta praticamente o mesmo efeito das de Murilo, é “A guerra dos palhaços” (2009, p.151-155), em que o ritmo narrativo é muito intenso, com dispositivos cronológicos que, ao invés de determinar o tempo, o aceleram. Assim, os vazios deixados no texto, o não-dito, amenizariam os efeitos da cisão final, pois gerariam certa gradação de movimentos. Nos demais contos de Mia, o ritmo também não é comum, ainda que um pouco mais brando, sendo marcados, prioritariamente, pelas intromissões do narrador, a quem tudo é facultado e, também, por uma construção de passagem do tempo quase poética.

A trajetória pelo conto trouxe à luz suas origens, permitindo a compreensão do gênero a partir de suas raízes na narração oral. Os primeiros registros históricos teriam, inclusive, como característica a diversão, momentos de conversas comuns, como lembra Anderson Imbert (2015). Em Rubião, o percurso pelo conto, ainda que guarde a sombra de um ouvinte, o que já apontara Piglia (2004), não traz elementos próprios da oralidade, que remetam às raízes do gênero. Em Couto, ao contrário, a imersão na oralidade, ou oratura, seria mais que um acaso ou que uma construção, e sim uma escolha plantada em seu projeto literário, segundo Leite (2013) e Petrov (2014). Carvalho, por sua vez, estaria no entre-lugar, seus contos contêm traços da oralidade, brincando inclusive com o uso de termos coloquiais, que ele construiu buscando o riso irônico e a maior proximidade com o leitor, conforme o próprio autor sugere.

Os mundos possíveis narrativos seriam constructos bem delineados, produzidos por estratégias discursivas empregadas para moldar suas estruturas, conforme Lodge, por meio de um conjunto de vigas, como em um arranha-céu, do qual não se veem as estruturas, mas essas são determinantes para a forma do edifício (2002, p.338). A analogia empregada pelo pesquisador parece resumir os processos de arquitetura desses mundos possíveis, pois as vigas, nesse caso, seriam compostas, essencialmente, por personagens ou por processos de

figuração que, em certo sentido, constituem as formas das narrativas aqui estudadas.

Nas narrativas, os mundos e submundos de personagens são peças-chaves para a percepção das contradições presentes nos mundos possíveis, uma vez que os participantes desses mundos textuais, em geral, produzem, por meio de mecanismos textuais, processos psicológicos de identificação com o leitor. Como destaca Jannidis (2013, s.n.) e, de modo mais sintético Anderson Imbert (2015, p.26), as personagens são seres fictícios, mas que despertam sensações e sentimentos reais.

A escrita de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto, assim como seus percursos de formação, parece tangenciada pelo insólito. São contistas consolidados por uma prosa consciente de seu lugar de fala, visto que os três capturam em sua literatura as máculas perpetuadas em seus mundos. Nos mundos possíveis construídos pelos três escritores conseguem ser distinguidas três linhas mestras condicionadas aos universos armados em seus contos.

Em Rubião, o grande enigma de suas personagens, de seu perpétuo aprisionamento em mundos de apatia, seria suas próprias buscas, pois é tão caro para elas seguir em frente, continuar vivendo, que seus dias são computados em incontáveis retornos. Jadon ama, exatamente, o que já teve e esqueceu e, por isso, torna-se prisioneiro daquilo que lhe era repugnante em “Os Comensais” (RUBIÃO, 1974, p.111-124). A homogeneidade do humano na contemporaneidade, como marco corrosivo do “eu”, está presente em cada uma das personagens em confronto com a vida.

As celas de Carvalho são encontradas nas ruínas do próprio construto narrativo, pois os Casos do Beco, que não é qualquer um que pode contar, acabam em uma discussão sobre o fazer literário. Assim, o escritor coloca-se virtualmente no texto para romper com as barreiras narrativas e, também, costurar críticas contundentes ao estado. Nesses mundos possíveis, as fronteiras são dilaceradas, e a vida no Beco continua, porque o Beco, como outro qualquer, nasceu lá, nos arredores de Lisboa. Pedrinho, o menino quase herói, de “A pedra preta” (CARVALHO, 1991, p.33-38) talvez tenha suas próprias histórias para contar, afinal, o Beco também é lugar de pessoas ilustres.

As estórias de Couto nasceram de uma guerra, marcando suas personagens de diferentes maneiras, deixando-as perdidas, desabilitadas do viver. Nos mundos possíveis ficcionais, a força motriz de cada um dos seres parece presente no contar, no imaginar, no sonhar, perpetuando a possibilidade de mudarem-se os caminhos, os destinos, mas pelo viés da capacidade de superação. São, desse modo, personagens em constante recomposição de si mesmas, determinadas e aptas a não sucumbir ao mal, ainda que este possa surgir-lhes em si.

As personagens de Murilo Rubião “Petúnia” (RUBIÃO, 1974, p.13-23) e “Aglaiia” (RUBIÃO, 1974, p.25-36), bem como todas as de Mia Couto estudadas, chamadas personagem-título, têm em comum sua enunciação desde a primeira referência do conto, indicando de certo modo o destaque dado a certa personagem desde o título. São entes ficcionais construídos em e por mundos possíveis ficcionais em que o insólito se manifesta, tornando-os parte essencial da residência dos novos discursos fantásticos. Em Mário de Carvalho, as personagens não figuram no título, pois os Casos do Beco recebem os títulos dos inconvenientes causados aos moradores do Beco. Os objetos ou acontecimentos acabam em destaque pelos títulos dos Casos.

Nas narrativas rubianas estudadas, a sexualidade do feminino está muito presente, do mesmo modo que em “O cachimbo de Felizbento” (COUTO, 2009, p.65-71), quando a esposa decide namorar seu marido, e em “O cego Estrelinho” (COUTO, 2009, p.27-34), no momento em que este mergulha suas mãos nos seios de Infelizmina, deixando-se dormir pela primeira vez. Couto e Rubião conjugam-se na composição da sexualidade, tomando o feminino a partir de um olhar encantado, sedento de paixão, por parte do masculino.

Em “O convidado” (RUBIÃO, 1974, p.57-71), por exemplo, Alferes deseja Débora, sonha com um encontro, contudo, desespera-se ao deparar-se com a beleza de Astélope. Colebra, em “Aglaiia” (RUBIÃO, 1974, p.25-36), deleita-se no corpo perfeito da esposa. Não há a presença da sensualidade em “As flores de novidade” (COUTO, 2009, p.19-25), apenas a presença do feminino, com mãe e filha se acompanhando e ajudando. Outro elemento interessante, em Couto e Rubião, seria a tentativa de destituir o homem de seus objetivos. “Galimene” e a “esposa de Felizbento” são personagens que se oferecem, conforme mencionado

nas narrativas, sugerindo que os homens desistam de continuar na fila ou cavando para estar com elas.

Diversamente, em Mário de Carvalho, as mulheres ocupam papéis circunstanciais, a “esposa” e “filha” de “Andrade da Mula”, “Lecas a pasteleira”, enfim, não se projetam pela feminilidade ou por sua condição de mulheres, ao contrário, compõem o cenário, sendo apenas mais uma no Beco. Não são sensuais e também não despontam como personagens, as mulheres seriam figurantes na composição da narrativa, com passagens breves e pouco expressivas.

É interessante notar que o “Era uma vez”, muito conhecido dos contos de fadas, apresenta uma forma um pouco distinta em Mário: “Uma ocasião”, e uma redução em Mia: “Uma vez”. Em ambos institui-se a ideia da imprecisão temporal, já que os dois termos guardam em si mesmos a hipótese de um tempo qualquer, sem previsibilidade de quando teriam, de fato, ocorrido os acontecimentos.

Outra conexão possível, que se pode estabelecer entre as expressões e as narrativas, seria relacionada ao encadeamento dos Casos, em Carvalho, e do tempo, no conto de Couto. Por mais que os Casos não respeitem um tempo cronológico, todos os contos, que sucedem “O tombo da Lua” (CARVALHO, 1991, p.17-20), por exemplo, seriam histórias posteriores, inclusive, levantando a questão de o acontecimento ser resultado do mal feito com a Lua. Em Couto, a narrativa “A guerra dos palhaços” (2009, p.151-155) é rigorosamente construída dia após dia, contando as semanas e o mês. Desse modo, em ambos o termo resulta em uma imprecisão cronológica, porém, em certa medida, o tempo apresenta-se subversivamente exposto, apesar da imprecisão construída *a priori*.

As personagens nos três autores são compostas por breves componentes físicas, e em uns mais que em outros, essenciais para compreensão da narrativa, caso, por exemplo, de “As flores de Novidade” (COUTO, 2009, p.19-25), de Mia Couto. Em Carvalho, as personagens ganham funcionalidades, tendo seus atributos físicos mencionados para delimitar a diferença e, de certo modo, causar estranhamento, observável em “Zé Metade”, de “O tombo da Lua” (CARVALHO, 1991, p.17-20). Rubião, por sua vez, constrói entes ficcionais com algumas características físicas unidas às suas representações sociais.

Nos três autores, o percurso pela construção das personagens ocorre de modo muito peculiar em cada um, com a sutileza de ausências e preenchimentos por meio de atitudes, ações, comentários, que, pouco a pouco, possibilitam a apreensão dos componentes dessas personagens. Os recursos usados pelos escritores compõem-se por processos de identificação, caracterização, enfim, múltiplas estratégias para a produção de participantes essenciais à narrativa.

Os mundos possíveis ficcionais nos três e em cada um deles, como se pode mostrar, são estruturados por conjuntos de elementos essenciais para as suas arquiteturas. Mia Couto convoca as personagens a pisarem suas próprias terras, atuando da melhor forma possível frente ao caos, sendo, por vezes, até mesmo ludibriadas pela ingenuidade do riso. Em Murilo Rubião, os mundos possíveis são seguimentos instáveis, como em “A fila” (RUBIÃO, 1974, p.38-56), pois o homem sobrevive longe do lar, submetido ao incômodo e, ao fim, infeliz em sua empreitada. Para Mário de Carvalho, os mundos constituem-se na familiaridade do Beco, do lar, promovendo constantes tentativas de manter a tranquilidade do lugar de trocas sociais, de existência funcional.

Outro elemento a ser observado em Carvalho e Couto é o riso. *Os Casos do Beco* (1991) constroem-se pela crítica, por comentários irônicos, tocando em temas polêmicos, fortes, mas a partir de um olhar bem humorado, divertido, cercados de copos de “amarelinha”. Já em “A guerra dos palhaços” (COUTO, 2009, p.151-155), os risos e os que costumam provocar risos despertam as armas, desencadeando a violência e, conseqüentemente, a morte.

Nos dois autores, seja por um olhar bem humorado para a realidade, seja por um olhar maculado pela guerra, há severas críticas sociais, derivadas de realidades conflituosas. A crítica de Carvalho é mais velada e, portanto, diluída no Beco, já que tangencia a decadência, em certo sentido, dos constructos sociais e das ordens literárias estabelecidas. Em Mia a crítica centra-se, prioritariamente, no eu, identificando na condição humana a propensão para a guerra e, também, para o mal. Murilo Rubião não pode ser mencionado em relação ao riso, pois suas narrativas engendram personalidades angustiadas, vivendo em seus limites, por vezes, obrigadas a perpetuar seus quotidianos, caso, por exemplo, de “Éolo”, em “Petúnia” (RUBIÃO, 1974, p.13-23).

As narrativas dos três autores são marcadas pela composição de personagens que por meio do discurso acabam questionando a si mesmas. Dessa forma, os novos discursos fantásticos, pelas linhas do insólito ficcional, estabelecem a configuração de mundos possíveis particularmente estruturados como ordinários, dos seres de carne e osso, para, em seguida, serem confrontados pelo incomum. Em Rubião, “Aglaiá” (RUBIÃO, 1974, p. 25-36) engravida sem querer, se esteriliza e, ainda, continua engravidando; de modo semelhante; em Carvalho num Beco de Lisboa, em que viveram personagens históricas, é possível uma nuvem surgir à noite no quarto de uma moça; em Couto, quem passa pelos olhos de todas as personagens é a guerra, irremediável, a mudar vidas, contudo, o mais inesperado é a existência do azar, da reiteração do incomum na vida de alguém.

Trata-se, aqui, de leituras possíveis de mundos possíveis do insólito ficcional, constituídos por figuras ficcionais que subsistem no leitor, construindo informações nas fronteiras dos mundos narrativos. As fronteiras, que limitam a elaboração desses participantes da ficção, são as mesmas que possibilitam, dentro das grades da criação, uma composição ilimitada. Dentro dos limites do próprio narrar, nos alicerces desses mundos e submundos, os novos discursos fantásticos promovem outros modos de olhar, conjugando o alicerce estético ao crítico, na composição de mundos possíveis de ilimitada discussão, quer sobre seus recursos estruturais, quer sobre suas dimensões estéticas.

Com isso, nesses mundos narrativos o leitor seria capaz de se identificar com os mundos de personagens, exatamente pelo modo como a figura foi constituída. Inclusive, de acordo com Smith (2010; 2011), algumas personagens são tão representativas em uma narrativa, passando tantas variáveis da própria vida do leitor, que a identificação passa a simpatia, e, assim, o ente ficcional torna-se, por vezes, mais próximo que outros seres de realidade, do mundo de referência. As personagens encontradas nas ficções seriam as companhias que permanecem para o leitor, segundo Carlos Reis (2015, p.39), recuperando as ideias de Wayne Booth, em *The company we keep: an ethics of fiction* (1988).

As personagens em Murilo Rubião são tecidas pelo amargor da vida. Em seus percursos, iluminados pelo escritor, desejam, amam, mas, o determinismo de suas vidas, estaria fixado na sexualidade e na impossibilidade de seguir em

frente. Dessa maneira, nem mesmo a entrega total gera-lhes satisfação. Os caminhos das personagens rubianas engendram-se por ausências, por dúvidas, por pânico, enfim, são várias as progressões determinadas pelo texto para figurar essas personagens marcadas pelo absurdo.

Mário de Carvalho convida seus leitores a caminharem pelo Beco, conviverem com a gente boa daquele lugar, produzindo uma perfeita ilusão de pertença. Nessa continuidade, o escritor costura os fatos bizarros do Beco por meio da composição de personagens-chaves, que caminham por várias narrativas, despontando em umas, sumindo em outras, mas presentes como protetores de seu lugar, de suas próprias histórias. O autor, combinando elementos diversos, produz fenômenos da natureza quase humanos, portanto, introduzindo como vivos seres pertencentes ao desconhecido, sem referência de uma existência independente. Em seguida, rompe os níveis narrativos, tratando do futuro daqueles Casos e, em certo sentido, do lugar familiar para o leitor.

Nos mundos possíveis de Mia Couto, as personagens transitam por suas casas, aldeias, trabalhos, por fim, caminham por sua terra. Seguem descalças, munidas pela simplicidade de pertencer àquele lugar. Em suas vidas os acontecimentos se desdobram, no entanto, em todas as narrativas é a guerra que interrompe, paralisa, o mover do tempo e das histórias. Nesse sentido, nas narrativas miacoutianas as personagens configuram-se por serem como as “florzinhas”, de “Novidade Castigo”, semeadas, de certa maneira, no desconhecido, porém muito simbólicas. Nas estórias contadas pelo escritor, as personagens são configuradas em vastos detalhes, principalmente os construídos pela indução e por vazios, forjados para moldar as estruturas insólitas dos mundos possíveis.

As manifestações do insólito que irrompem nos mundos possíveis ficcionais dos novos discursos do fantástico não são postas à prova pela razão, nem se dão como explicáveis pela lógica. Não são buscados pelas personagens, senão que lhes acontecem subitamente e sem avisar. Nesses mundos possíveis não há outra possibilidade de se compreender a realidade vivenciada pelas personagens, a não ser pelas explicações baseadas em elementos incoerentes desses próprios mundos possíveis. Apesar de percebidos como insólitos, os eventos e elementos insólitos acabam incorporados de maneira naturalizada na

vivência cotidiana das personagens, sem que precisem ser explicados ou modificados. Uma aparente neutralização naturaliza as nuances do insólito e as faz parecerem apropriadas àquele universo, ainda que estranhas.

A construção dos novos discursos fantásticos ocorre, como se tentou mostrar, com nuances diferentes em cada autor, recuperando marcas de um fantástico fixado ao século XIX sintetizado por Todorov (2010) e, ainda, apontando novas margens para esses modelos de composição estrutural das narrativas. Os novos discursos fantásticos seriam nutridos pela irrupção do insólito no âmbito narrativo. Isso ocorre, principalmente, como se foi percebendo nas leituras realizadas, por meio da construção das personagens e, poder-se-ia dizer, a partir do discurso do narrador que, em vários momentos de quase todas as narrativas, coloca-se em suspeição. Em algumas narrativas, os novos discursos fantásticos seriam perceptíveis na assunção de algum elemento destoante com a realidade do plano narrativo. Em outras, eles seriam resultado da dúvida, da incerteza, construída por dispositivos discursivos, o uso de termos terror, aterrorizar etc..

Os mundos possíveis ficcionais construídos, a partir dos novos discursos fantásticos, por Rubião, Carvalho e Couto, apresentam processos de figuração de personagens que, gradativamente, alicerçam as manifestações do insólito, ocasionando diferentes efeitos em cada um dos autores. A denúncia da irrupção do insólito construído no próprio discurso seria algo comum aos três, pois a dubiedade é engendrada aos poucos e de repente o próprio discurso torna-se contraditório.

Dessa forma, pode-se refletir a respeito da confluência de manifestações do insólito presente nos mundos de Murilo, Mário e Mia, enveredando pelas constantes extraordinárias que adentram as narrativas, sendo incorporadas e questionadas em algumas narrativas e em outras não. Percebe-se assim, em suas narrativas, a constante presença do insólito, móvel do desenrolar, que ocupa espaço destacado na estruturação do discurso fantástico instaurado.

Nos percursos pelos mundos possíveis do insólito ficcional da literatura de três escritores, de três diferentes países e continentes, foi possível perceber os modelos de estruturação textual, com base nos processos de figuração de personagens. As leituras garantiram um modo de caminhar por essas literaturas,

notando como cada autor constrói suas histórias pelos vieses dos novos discursos fantásticos. Cada um deles, em suas singularidades, apropria-se dos novos discursos fantásticos para subverter a ordem comum, tensionando também os parâmetros estabelecidos socialmente.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría e técnica del cuento*. 5. ed. Barcelona: Ariel, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Hoje não escrevo". In: Carlos Drummond de Andrade, jul. 1999. Disponível em: <<http://drummond.memoriaviva.com.br/um-dedo-de-prosa/>>. Acesso em: 05 ago. 2015.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus Universitaria, 1991.

_____. *Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa: Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Espanha: Universidad de Alicante, 1998.

ARÁN, Pampa Olga. *El fantástico literario: aportes teóricos*. Colección comunicación y lenguajes. Madrid: Tauro Producciones, 1999.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. "Minas, assombros e anedotas: os contos fantásticos de Murilo Rubião". In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário. Murilo Rubião: 40 anos de Ex-mágico*. Especial 3. Belo Horizonte, v. 22, n. 1062, p.1-4, fev. 1987. Disponível em: <<http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=22106202198701-22106202198702-22106202198703-22106202198704>>. Acesso em: 05 mai. 2013.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural". In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p.19-60.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BATALHA, Maria Cristina. "Álvaro do Carvalho: o que pode nos informar um 'autor menor'?", in *Itinerários*, Araraquara, n. 33, p.157-170, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4866>>. Acesso em: 15 abri. 2016.

_____. "Murilo Rubião e o fantástico brasileiro moderno". In: _____; GARCÍA, Flavio (org.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p.33-45.

_____; GARCÍA, Flavio (org.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013a.

BELEVAN, Harry. "V - Sintomática, 2". In: *Teoría de lo fantástico*: apuntes para uma dinâmica de la literatura de expresión fantástica. Barcelona: Anagrama, 1976.

BESSIÈRE, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza". In: ROAS, David (intr., comp.y bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p.83-104.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. Encontro... com Mário de Carvalho, in programa *Encontro com...*, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 2010.

Disponível em:

<http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=496:encontro-com-mario-de-carvalho&catid=144:2010&Itemid=549&lang=en>. Acesso em: 10 mai. 2016.

BOOTH, Wayne. *A retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. "Tempo". In: *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

CAMPOS, Paulo Mendes. "Um conto em vinte e seis anos". In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário. Murilo Rubião: o centenário do mágico*. Belo Horizonte, Edição Especial, p. 30-31, jun. 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-literario/edicoes-suplemento-literarios/edicoes-especiais-1/95--95/file>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Colección Iluminaciones. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa". In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p.199-215.

_____. "A literatura e a formação do homem". In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002. p.77-92.

_____. "A personagem do romance". In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.51-80.

CARNEIRO, Flávio. "Escrever é escrever de novo: a escrita infinita em Murilo Rubião". In: BATALHA, Maria Cristina; GARCÍA, Flavio (org.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p.33-45.

CARONE, Modesto. "Um roteiro do conceito de figura". In: *Figura*. São Paulo: Ática, 1997. p.7-11.

CARVALHO, Mário. “A transmutação”, In: *Contos da Sétima Esfera*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1990. p.151-152.

_____. *Casos do Beco das Sardinheiras*. 5. ed. Lisboa: Caminho, 1991.

_____. “A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho”. In: *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1992. p. 27-35.

_____. “Alguma coisa me perturba” [entrevista de João Paulo Cotrim]. In: *Ler Livros e Leitores*, Lisboa, n 34, 1996, p. 38-49. Disponível em: <<http://mariodecarvalho.com/uploads/pdfs/1a52514474dda865167cdc1090bff0819dd30bf0.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2015.

_____. “Outrora agoras” [autobiografia Mário de Carvalho]. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 15, Lisboa, 28 set. 2004, p.40. Disponível em: <<http://mariodecarvalho.com/uploads/pdfs/0c4d13ffc750a74abd7792577979dde82771a0f3.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2015.

_____. “Mário de Carvalho: A literatura nunca foi democrática” [entrevista de Carlos Vaz Marques]. In: *Ler Livros & Leitores*, Lisboa, n. 91, mai. 2010, p.32-37 e 86-88. Disponível em: <<http://mariodecarvalho.com/uploads/pdfs/a59900ddd7c18d368ef1bec808c722310108d049.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

_____. *Quem disser o contrário é porque tem razão*. Porto: Porto, 2014.

_____. “Mário: Vida”. In: *Mário de Carvalho* (site). Lisboa, 2014. Disponível em: <<http://mariodecarvalho.com/vida>>. Acesso em: 05 mai. 2015.

_____. “Entrevista com Mário de Carvalho (02)” [entrevista de Flavio García e Luciana M. da Silva]. In: *Revista Abusões*. n. 1, v 1, ano 1, p.195-209. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/21018>>. Acesso em: 05 out. 2015.

CASTRO, Manuel Antônio de. “A realidade e o insólito”. In: GARCÍA, Flavio (org.). *Narrativas do insólito: passagens e paragens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. p.8-31.

CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. Coleção todas as artes. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CEIA, Carlos. “Acção”. In: *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

_____. “Metalepse”. In: *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. “A Civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano”. In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, v. 22, n. 1061, p. 1-4, fev. 1987. Disponível em:

<<http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=22106102198701-22106102198702-22106102198703-22106102198704>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

COELHO, Nelly Novaes. “Conto”. In: *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino. “Literatura fantástica y hermenéutica”. In: *Semiosis, II*, México, n. 3, enero-junio de 2006. p.43-52.

CORTÁZAR, Júlio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.147-166.

_____. “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.103-146.

COUTO, Mia. *Pensatempos – Textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Estórias Abensonhadas*. 9. ed. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009a.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

DOLEZEL, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.

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

_____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. “Characters in fictional worlds: an introduction”. In: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. (Eds.). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2010. p.3-64.

ESPINOSA, Baruch. *Breve tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

FONSECA, Ana Margarida. *Projetos de encostar mundos*. Miraflores: Difel, 2002.

FONSECA, Maria Nazareth Soares e CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FREUD, Sigmund. "O inquietante". In: *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos*. Obras Completas. Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.329-376.

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

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. "O espaço labiríntico em Duelo, de Guimarães Rosa". In: *Cerrados – Literatura e presença: Guimarães Rosa*. v. 17, n. 25, 2008. p41-53. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/issue/view/799/showToc>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

GARCÍA, Flavio. "O 'insólito' na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários". In: GARCÍA, Flavio (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.11-22.

_____. "Casos do Beco das Sardinheiras, de Mário de Carvalho: paradigma do macro-gênero do insólito". In: *O Marrare – Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*, n. 8, p.8-19, 2008. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero8/flavio.htm>>. Acesso em: 25 mai. 2014.

_____. *A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa*. In: *I Congresso Nacional de Linguagens e Representações: Linguagens e Leituras III Encontro Nacional da Cátedra UNESCO de Leitura VII Encontro Local do PROLER UESC – Ilhéus, Bahia: 2009*. Disponível em: <www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-16.pdf>. Acesso em: 09 mai. 2015.

_____. "Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária". In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012. p.13-29.

_____ e SILVA, Luciana Morais da. "A insólita tessitura do tempo: no cochilo da Deusa Clio, passado e presente se amalgamam na Lisboa novecentista". In: *Letras*, Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 127-146, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12210/7604>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

_____. "Figuras da ficção do insólito: a personagem na narrativa fantástica". In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina. (orgs.). *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p.51-59.

_____. "Figuração insólita de personagens: exemplos nos casos do beco das sardinheiras, de Mário de Carvalho", in *Brumal*, Barcelona, v. IV, n. 1, primavera/spring 2016, p.173-188. Disponível em:

<https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2016v4n1/brumal_a2016v4n1p173.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2016.

GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Cultrix, 1971.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

GENETTE, Gérard. *Matalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

GOULART, Rosa Maria. “O conto: da literatura à teoria literária”. In: *Forma Breve 1*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003. p.9-16.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural pesquisa de método*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

HAMON, Philippe. “Para um estatuto da personagem”. In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Daniele. *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1986. p.77-101.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. v. 2. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAKOBSON, Román. “Do realismo artístico”. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura – \ Textos dos Formalistas Russos*. São Paulo: Martins Fontes, 1978. p.119-132.

JANNIDIS, Fotis. “Character”, in Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf and Schönert, Jörg. *The living handbook of narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013. Disponível em: <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Character>>. Acesso em: 08 mai. 2015.

JOLLES, André. *As formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma. A modernidade: da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: F. Alves, 2006.

KISS, Miklós. “Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan’s Inception (2010)”. In: Acta Univ. Sapientiae, *Film And Media Studies*, n. 5, p.35-54, 2012. Disponível em: <<http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C5/film5-3.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

KRIEGER, Heidrun. “Insólito: um termo relacional”. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012. p.39-46.

LEITE, Alciene Ribeiro. “A curva vital no realismo mágico”. In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, v. 21, n. 1015, p. 8, mar. 1986. Disponível em:

<<http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=21101503198608>>. Acesso em: 05 ago. 2015.

LEITE, Ana Mafalda. *Ensaio sobre Literaturas Africanas*. Maputo: Alcance, 2013.

LINS, Álvaro. “O contos de Murilo Rubião”. In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, v. 22, n. 1060, p.9, fev. 1987. Disponível em: <<http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=22106002198709>>. Acesso em: 05 mai. 2015.

LODGE, David. *El arte de la ficción: com ejemplos de textos clásicos e modernos*. Barcelona: Península, 2002.

MARGOLIN, Uri. “The what, the when, and the how of being a character in literary narrative”. In: *Style*, 00394238, Fall 90, v. 24, Issue 3.

_____. “Reference, Coreference, Referring, and the Dual Structure of Literary Narrative”. In: *Poetics Today*, v. 12, n. 3, p.517-542, Fall 1991.

_____. “Character”. In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005. p.52-57.

MEAD, Gerald. “The representation of fictional character”. In: *Style*, 00394238, Fall 90, v. 24, Issue 3. Academic Search Premier.

MELETÍNSKI, Eleazar M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Atêlie, 1998.

MOISÉS, Massaud. “O conto”. In: *A criação literária: prosa 1*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p.29-101.

MORICONI, Ítalo. *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NOA, Francisco. “O sortilégio do conto: entre o fragmento e a totalidade”. In: *O conto em Língua Portuguesa*. Forma breve (2003) 6. Aveiro: Universidade, 2008. p.11-20.

NOVAES, Mariana. “Um inventário: O escritor e seu arquivo”. In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário. Murilo Rubião: o centenário do mágico*. Belo Horizonte, Edição Especial, p. 46-49, jun. 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-literario/edicoes-suplemento-literarios/edicoes-especiais-1/95--95/file>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

NUNES, Benedito. “Crítica – O convidado”. In: *Revista Colóquio*, n. 28, Lisboa, nov. de 1975. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/criticas.aspx?id=6>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

NUNES, Sandra Regina Chaves. “O amor e outros estranhos rumores: uma reescritura rubiana”. In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário. Murilo Rubião: o centenário do mágico*. Belo Horizonte, Edição Especial, p. 22-23, jun. 2016.

Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/edicoes-especiais-1/95--95/file>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

PATRAQUIM, Luís Carlos “Como se fosse um prefácio”. In: COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 2012. p.13-18.

PAVEL, Thomas G. “Saliente Worlds”. In: *Ficcional Worlds*. Massachusetts: Havard University Press Cambridge, 1986. p.43-72.

PELLEGRINO, Hélio. “Espelho dos escritores”. In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário. Murilo Rubião: o centenário do mágico*. Belo Horizonte, Edição Especial, p. 11-12, jun. 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/edicoes-especiais-1/95--95/file>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

PETROV, Petar. *O projecto literário de Mia Couto*. Lisboa: CLEPUL, 2014.

PIER, John. “Metalepsis” (revised version; uploaded 12 May 2014). In: in Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf and Schönert, Jörg. *The living handbook of narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-may-2016>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.87-94.

_____. “Novas Teses sobre o conto”. In: *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.95-114.

PIRANDELLO, Luigi. “Seis personagens à procura de um autor”. In: *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.179-240.

PIRES LARANJEIRAS, “Mia Couto, o escritor improvável”. In: *Muitas Vozes*. Ponta Grossa, v. 1, n. 1 p. 57-62, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/3601/2556>>. Acesso em: 05 mai. 2016.

POE, Edgar Allan. “Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne”. In: *Bestiario* – revista de contos, ano 1, n. 6, ago. 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html>. Acesso em: 15 mar. 2016.

PRADA OROPEZA, Renato. “El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético”. In: *Semiosis II*, México, n. 3, p.54-76, enero-junio 2006.

QUEIRÓS, Eça de. *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura*. Introdução aos Estudos Literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

_____. “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2º sem. 2004. Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte01_art01.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2016.

_____. “Narratologia(s) e teoria da personagem”. In: *Figuras da Ficção*. Centro de literatura Portuguesa. Faculdade de Letras. Coimbra, 2006. p.9-23.

_____. “Figurações do insólito em contexto ficcional”. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012. p.54-69.

_____. “Pessoas de livro: *Figuração* e sobrevida da personagem”, in *Revista de Estudos Literários* [Revista do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra], 2014. n. 4, p.43-68.

_____. “Figurações do insólito: a reversão do típico”. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina. (orgs.). *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014a. p.33-49.

_____. *Pessoas de livro*. Estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

_____; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

ROAS, David. “La amenaza de lo fantástico”. In: ROAS, David. (intr., comp.y bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco: Libros, 2001. p.7-44.

_____. *Tras los límites de lo real*. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

_____. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, 2008.

ROSA, Alexandre. “O centenário de Murilo Rubião”. In: Revista *CULT*. São Paulo: Bregantini, site (2015), s.n., jun. 2016. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2016/06/o-centenario-de-murilo-rubiao/>>. Acesso em: 01 ago. 2016.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e Personagem”. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.9-50.

RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. São Paulo: Quíron, 1974.

_____. *Contos Reunidos*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. Entrevista com Murilo Rubião, in *Murilianas* (site Murilo Rubião – 2012). 2012, <<http://www.murilorubiao.com.br/entlowe.aspx>>, acessado em 05-05-2016.

RYAN, Marie-Laure. “Possible Worlds and Aecessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction”, in *Poetics Today*, v. 12, n. 3, p.553-576, Fall 1991.

_____. “Possible Worlds”, in Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf and Schönert, Jörg. *The living handbook of narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012, site, s.n., <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible_Worlds>, acessado em 10-07-2015.

SAN’TANNA, Sergio. “Fogos do além”, in MINAS GERAIS. *Suplemento Literário. Murilo Rubião: o centenário do mágico*. Belo Horizonte, Edição Especial, p. 19-21, jun. 2016, <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/edicoes-especiais-1/95--95/file>>, acessado em 15-08-2016.

SCHWARTZ, Jorge. “O fantástico em Murilo Rubião”, in MINAS GERAIS. *Suplemento Literário. Murilo Rubião: o centenário do mágico*. Belo Horizonte, Edição Especial, p. 4, jun. 2016, <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/edicoes-especiais-1/95--95/file>>, acessado em 15-08-2016.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião – Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. “Mia Couto: e a ‘Incurável Doença de Sonhar’”, in SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa. (org.). *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p.261-286.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SILVA, Luciana Morais da. *Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipani*, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

_____. “Ficções do insólito: a literatura de Mário de Carvalho”, in Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013^a. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_259.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2015.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3. ed. revis. e amp. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

SIMÕES, Maria João. “Jogo ficcional: personagens desbordantes em Mário de Carvalho”. In: *Figuras da Ficção*. Centro de literatura Portuguesa. Faculdade de Letras. Coimbra, 2006. p.79-91

_____. “Diafaneidades e fronteiras: o fantástico em António Vieira, M. Gabriela Llansol e Mário de Carvalho”. In: GONÇALVES, Henriqueta Maria (Coord.). *Tendências da Literatura: olhares sobre o fantástico na literatura – 1*. Lisboa: Publicações Pena Perfeita, 2006a. p.17-32.

SMITH, Murray. “Engaging characters: further reflections”. In: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. (Eds.). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2010. p.232-258.

SMITH, Murray. “On the Twofoldness of Character”. In: *New Literary History*, 2011, 42. p.277–294

TODOROV, Tzvetan. “La notion de littérature”. In: *Introducion au vraisemblable*. Paris: Seuil, 1987. p.85-94.

_____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes: 2003.

_____. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VAX, Louis. *Arte y Literatura Fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

VIEIRA, Cristina da Costa. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Lisboa: Colibri, 2008.

VOGT, Carlos. “A Construção lógica do absurdo”. In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, v. 22, n. 1061, p.4, fev. 1987. Disponível em: <<http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=2210610219870>>. Acesso em: 26 ago. 2015.

WERNECK, Humberto. “O mágico da palavra”. In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário. Murilo Rubião: 40 anos de Ex-mágico*. Belo Horizonte, v. 22, n. 1060, p.12, fev. 1987. Disponível em: <<http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=22106002198712>>. Acesso em: 04 mai. 2013.

_____. “A aventura solitária de um grande artista”. In: MINAS GERAIS. *Suplemento Literário. Murilo Rubião: o centenário do mágico*. Belo Horizonte, Edição Especial, p. 3, jun. 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-literario/edicoes-suplemento-literarios/edicoes-especiais-1/95--95/file>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Hedra, 2006.

ZEIDLER FILHO, Mário. “Velhas Teses sobre o conto”. In: *Bula revista*, site (2016), s.n., ago. 2009. Disponível em:

<<http://acervo.revistabula.com/posts/traducao/velhas-teses-sobre-o-conto>>.

Acesso em: 06 ago. 2015.