

Armação de mundo possível e processos de composição de personagens insólitos em “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião
Framing of a possible world and composition processes for uncommon characters in “O pirotécnico Zacarias” by Murilo Rubião

Flavio García*

Luciana Morais da Silva**

RESUMO: Os processos de composição de personagens com matizes insólitos não respeitam a lógica racional e aristotélica expectável nos mundos referenciais de base a que o ficcionista tem acesso, senão que a arranham, fissuram, fraturam ou, mesmo, rompem, instaurando o incomum e inesperado ao tensionar crenças e percepções. Os mundos possíveis armados a partir de procedimentos arquiteturais que instauram o incomum e inesperado são mundos que fazem crescer suas sensações de uma só vez, impregnados pela essência de um relato que se dá pela construção do insólito, como observou Edgar Allan Poe acerca de um conto insólito e horrífico de Hawthorne, “Twice-told tales”. Nesse mesmo universo, o conto fantástico, conforme Julio Cortázar, leva o leitor a mergulhar nas margens de um mundo insólito e a vivenciá-lo em sua amplitude de sentidos. “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião, encena um mundo possível cuja personagem central configura-se, dubiamente, como um cadáver adiado, transitando entre estados de existência. A narrativa ilustra noções de níveis físico e metafísico transbordados pela aparente possibilidade de o morto manter-se vivo, experienciando sensações com seus coadjuvantes, em um mundo nada natural ou ordinário.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião. O pirotécnico Zacarias. Mundos possíveis. Figuração de personagem. Insólito ficcional.

ABSTRACT: The composition processes for characters of uncommon shades do not respect the rational, Aristotelian logic expected in the referential worlds to which the fictionist has access, they rather scratch, crack, fracture, or even break such logic, instituting the unusual and unexpected by increasing tension in beliefs and perceptions. The possible worlds framed through architectural procedures that establish the unusual and unexpected are worlds that grow their sensations in the reader at once, impregnated by the essence of an account based on a construction of the uncommon, as Edgar Allan Poe once noticed about an uncommon, horrifying tale by Hawthorne, “Twice-told tales.” In this same universe, the fantastic tale, according to Julio Cortázar, takes the reader to dive in the margins of an uncommon world and to experience it in its amplitude of senses. “O pirotécnico Zacarias”, by Murilo Rubião, enacts a possible world whose central character configures, dubiously, as a deferred corpse and a usual man, transiting between states of existence. The narrative illustrates notions of physical and metaphysical levels overflowed by the apparent possibility of the dead to remain alive, experiencing sensations with their supporting characters, in an world that is anything but natural or ordinary.

KEYWORDS: Murilo Rubião. O pirotécnico Zacarias. Possible worlds. Character figuration. Fictional uncommon.

* Professor Associado da UERJ, atuando na graduação no PPG Letras, Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Doutorado em Literatura Comparada.

** Iniciou, em maio de 2018, Pós-Doutorado em Letras – Estudos de Literatura – na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Comparada – pela UERJ e Doutora em Letras – Literatura de Língua Portuguesa – pela Universidade de Coimbra, em regime de cotutela (2016).

Quando, na literatura brasileira, fala-se de fantástico, no sentido lato, ou seja, refere-se ao gênero literário ou ao modo discursivo sem aprisionamento à perspectiva teórica defendida por Tzvetan Todorov (1992)¹, que se tornou um paradigma necessário para a crítica coetânea ou posterior a ele², tem-se como inevitável e inequívoca a referência à obra de Murilo Rubião (1917–1991). É importante, contudo, ressaltar, logo de início, que, no caudaloso percurso da crítica ou da historiografia literárias produzidas em torno da diminuta obra do contista³, verificam-se diferentes conceituações que, de um modo geral, poder-se-iam facilmente inscrever sob a abrangente denominação de “insólito ficcional”⁴. Aliás, nesse sentido, Antonio Candido (1918–2017) já observara que, com a publicação do “livro de contos *O ex-mágico* (1947), Murilo Rubião inaugurou no Brasil a ficção do insólito absurdo” (1987, p. 208). Para este crítico e historiador, a predominância do insólito na literatura brasileira, a partir da década de 1970, com José J. Veiga e Roberto Drummond, em que se verifica o “insólito no texto e no contexto [...] [,] teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião seu precursor” (1987, p. 208).

Jorge Schwartz, em trabalho cujo recurso é imprescindível quando se pretende estudar o projeto de construção ficcional de Murilo Rubião, portanto, sua armação de mundos possíveis e, conseqüentemente, os processos de composição de personagens que emprega, ao comentar as estratégias empregadas por Rubião em “A lua”, adverte que “este modo narrativo (invariante na poética do Autor) opõe-se à teoria do fantástico formulada por Tzvetan Todorov, onde a *dúvida* é assumida como condição *sine qua non* para definir o gênero narrativo em questão”

¹ Para Todorov, “A expressão ‘literatura fantástica’ refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário” (1992, p. 7). Ele entende que “os gêneros existem a diferentes níveis de generalidade e que o conteúdo dessa noção se define pelo ponto de vista escolhido” (1992, p. 9). Assim, “Toda descrição de um texto, pelo próprio fato de ser com a ajuda das palavras, é uma descrição de gênero” (1992, p. 11). O crítico búlgaro adverte que os gêneros correspondem a um “sistema de categorias” que os fundamenta e do qual eles dependem para se constituírem (1992, p. 12), e “uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero” (1992, p. 26). Daí que seja bastante plausível desaprisionar-se da restritiva definição do fantástico por ele proposta (1992, p. 29-46) e admitir a ampla noção de modo sugerida por Filipe Furtado, aproximando-se de Rosemary Jackson (1981), ao defender que “o modo fantástico abrange [...] a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objetivo” (2017). Para este estudioso, a concepção modal “Recobre [...] uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*” (2017).

² Na opinião de Furtado, “é com *Introduction à littérature fantastique* de Tzvetan Todorov [, publicado em 1970,] que a crítica do gênero atinge de certo modo a mioridade” (1980, p. 14).

³ Quantitativamente, a obra autorizada pelo autor é consideravelmente pequena, restrita a contos, dos quais, apenas 33 foram publicados. “O escritor mineiro deixou uma obra bastante singular, composta de 32 narrativas curtas já publicadas, uma ainda inédita e numerosos tetos em fase de produção – rabiscados, rascunhados, inacabados” (GARCÍA, 2013, p. 11).

⁴ A propósito, veja-se GARCÍA, 2012.

(1987, p. 67-68 – grifo do autor)⁵. Assim, torna-se nítido que Schwartz opta por vincular o fantástico rubiano à concepção modal, não à genológica como Todorov a circunscreve.

Procurando delimitar “o universo fantástico” (SCHWARTZ, 1987, p. 54-82) sob a perspectiva da linguagem, Schwartz destaca a transgressão, a partir da “norma extra-textual definida pela tradição cultural” (1987, p. 54), como procedimento básico dessa vertente ficcional. Para sustentar sua hipótese, ele elenca três categorias constitutivas. Primeiramente, “o *sólito*, que sói acontecer, e que representa a vigência da norma” (1987, p. 54 – grifo do autor). A seguir, “o *insólito*, que não sói acontecer, opondo-se assim à norma, apontando para o estranho” (1987, p. 54 – grifo do autor). Por fim, “o *sobrenatural* propriamente dito, que não tem possibilidade alguma de acontecer no universo real, apontando na ficção para o ‘fantástico’ e o ‘maravilhoso’” (1987, p. 54 – grifo do autor).

É muito clara a correlação que Schwartz estabelece entre o mundo possível armado pelo ficcionista e o mundo referencial de base a que este recorre para ordenar sua proposta de compreensão da poética rubiana no nível da linguagem. Dessa forma, pode-se entender que ele considere que Rubião se “recusa [a] atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objetivo” (FURTADO, 2017). Logo, justifica-se sua escolha por aproximar a obra do escritor mineiro não ao fantástico genológico, como circunscrito por Todorov (1992), mas ao fantástico modal, ainda que, em sua argumentação, não chegue a tratar do *fantasy*, distante, ainda, do escopo conceitual atribuído por Furtado ao modo fantástico.

Admitindo-se como possível esse percurso crítico e historiográfico que se vem, desde há muito, desenvolvendo sobre a obra de Murilo Rubião, chega-se, com bastante conforto metodológico, à fundamentação necessária à verificação de como o escritor arma seus mundos possíveis e a que processos de composição de personagens recorre a fim de instaurar cenários insólitos. Pode-se, ainda, para melhor instrumentalizar a leitura de “O pirotécnico Zacarias”, objeto de leitura aqui proposto, valer-se da embrionária sistematização dos “elementos da

⁵ Na visão de Todorov, no fantástico, “A ambiguidade se mantém até o fim da narrativa” (1992, p. 30). Ele postula a premissa de que “‘Cheguei quase a acreditar’ [...] [seja] a fórmula que resume o espírito do fantástico” (1992, p. 36). Para ele, “A *hesitação do leitor* é [...] a primeira condição do fantástico. Mas será necessário que o leitor se identifique com uma personagem particular” (1992, p. 37). E advoga que “o fantástico é um caso particular da categoria mais geral da ‘visão ambígua’” (1992, p. 39). Enfim, em sua ótica, “O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum” (1992, p. 47-48). Logo, caso dissipada a dúvida, a narrativa encaminha-se ou para o maravilhoso, se sua natureza insólita é aceita e admitida, ou para o estanho, caso esta seja explicada racional e logicamente. O fantástico é, na visão desse crítico búlgaro, um gênero sempre evanescente, cuja natureza encontra-se ameaçada por seus domínios contíguos.

discursivização” apresentada pelo semiótico boliviano Renato Prada Oropeza, distribuídos em “temporalização”, “espacialização”, “actorialização” e “níveis de relação ‘pragmática’” (2006, p. 58-60).

Prada Oropeza considera a manifestação do insólito como sendo o elemento central e característico da configuração semiótica do fantástico (2006, p. 56), pois, segundo ele, se há um gênero que, em sua estruturação semionarrativa, propõe o insólito como seu elemento central e característico, este gênero é o fantástico (2006, p. 56). Para ele, os discursos fantásticos elaborados a partir da segunda década do Século XX apresentam, como marca própria e distintiva, o insólito, emergindo em um clima de aparente normalidade (2006, p. 57). Essa emersão se daria pela composição incongruente, em relação à lógica racional e aristotélica, de qualquer das categorias básicas da narrativa – personagens (actorialização), espaço (espacialização) e tempo (temporalização) –, isoladamente ou não, ou, ainda, por procedimentos discursivos que inter-relacionam o objeto texto e os sujeitos autor e leitor (níveis de relação pragmática), em correlações com o mundo acessível, tomado por base referencial pelo ficcionista.

A obra de Rubião, produzida basicamente entre o segundo e o terceiro quartel do Século XX⁶, encontra-se consoante com os “novos discursos fantásticos” como pensados por Prada Oropeza (2006). Nesse enquadramento sugerido pelo semiólogo boliviano, entrariam aquelas narrativas cujo elemento central e caracterizador fosse o insólito, a despeito de haver ou não a tal hesitação apontada por Todorov como essencial ao gênero. As narrativas de Rubião representariam, dessa maneira, aquele outro e novo fantástico prenunciado por Todorov ao aludir à obra de Franz Kafka, em que “o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo” (TODOROV, 1992, p. 181). Aliás, “já [...] em 1947, data da publicação de [...] *O ex-mágico* [...], o crítico Álvaro Lins estabelecia uma proximidade entre o estilo de Rubião e o do escritor tcheco Franz Kafka” (ANDRADE, 1999, p. 275).

⁶ Faz-se mister destacar que, no geral, a obra conhecida de Murilo Rubião foi originalmente produzida entre as décadas de 1940 e 1970, não havendo perfeita isonomia entre o momento da escrita e o da publicação. Fora isso, ao longo dos tempos, muitos de seus textos foram republicados sem alterações ou com modificações desde as mais pontuais até algumas demasiado radicais. Como observou Vera Lúcia Andrade:

Murilo tinha uma maneira muito peculiar de escrever. Além de reelaborar, constantemente, a linguagem de seus contos, ele costumava refazê-los sempre, mesmo após terem sido publicados. Além de modificar parágrafos inteiros, ele alterava o final de suas histórias e até mesmo o título dos textos, como ocorreu com o conto “Bruma”, publicado originalmente sob o título de “A estrela vermelha”. (1999, p. 274)

Os “elementos de discursivização” de que fala Prada Oropeza ao tratar dos procedimentos que levam à instauração do insólito, traço característico e distintivo dos “novos discursos fantásticos”, correspondem, efetivamente, às categorias básicas da narrativa – personagem, espaço e tempo – e à efabulação – processo narrativo que envolve as inter-relações do objeto texto com os sujeitos autor e leitor, implicando a própria enunciação em si. A instauração do insólito nesses elementos se daria, segundo ele, pela manifestação de traços incoerentes na sua composição, tendo em vista a lógica racional e aristotélica que o sistema semionarrativo realista toma por referência de base para sua elaboração. Sempre que, na composição de qualquer desses elementos discursivos, arranha-se, fissura-se, fratura-se ou rompe-se aquela lógica esperável, tem-se, por produto discursivo, o insólito.

Via de regra, ainda que a tal não aluda, Prada Oropeza está, de fato, com essa sua proposta de abordagem do texto, tangenciando a teoria dos mundos possíveis, que são armados intensionalmente, no plano do discurso, com imagens representativas dos referentes extensionalmente acessados nos mundos de base a que o autor do texto recorre, pois,

a intensão textual é resultado da configuração linguística da extensão textual [...]. O referente ou conjunto referencial é parte da realidade exterior ao texto. [...] os elementos correspondentes ao conteúdo do texto estão contidos em um nível cotextual que é semântico-intensional, (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 45 – tradução nossa)

Esses mundos de base correspondem aos mundos objetivos de vivência experienciável pelos seres humanos em seu cotidiano regular, sendo os mundos de cada indivíduo, isoladamente, ou dos coletivos, comunitariamente. De um modo geral, estes mundos se nutrem da noção de real de cada tempo histórico, transmutando-se diacronicamente conforme as modificações naturais por que toda sociedade perpassa, variando ao longo cronotopicamente, já que, “Como objeto linguístico, o texto literário possui uma estrutura profunda que é comunicável graças ao significante textual; dita estrutura profunda do texto literário responde ao referente que é parte da realidade que dito texto expressa” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 45 – tradução nossa).

Os mundos possíveis textuais se constituem pelos seres, estados, processos e ações buscados referencialmente nos mundos objetivos de base que o autor acessa. Esses elementos vêm ao texto balizados por valores lógicos de existência e não existência dos seres, e de verdades e falsidade dos estados, processos e ações. Os valores semânticos desse balizamento estão subordinados a um conjunto de regras que reproduzem a capacidade do receptor do texto

de decodificar as informações nele contidas (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 52). Por isso, todo “texto [...] manifesta e contém um complexo de mundos que está situado no espaço extensional relativo a ele mesmo (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 56 – tradução nossa).

O complexo de mundos que constitui o mundo possível de um texto equivale a conjuntos de submundos macroestruturalmente organizados, formando espaços interseccionais ou não. Os mundos possíveis textuais são, portanto, emaranhados de seções de mundo, de partes de mundo, “com a correspondente indicação de valor lógico” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 56 – tradução nossa). Daí que “A estrutura de conjunto referencial que o texto expressa seja um mundo parcial ou parcela de mundo, que se comunica linguisticamente” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 69 – tradução nossa).

As seções ou parcelas de mundo, submundos que arquiteturalmente se articulam para garantir a unidade do mundo possível textual, estão intimamente coligadas aos indivíduos que participam desse complexo de mundos do texto. “Na estrutura referencial de um texto [...] há um submundo de cada pessoa; [e,] se se trata de um texto literário[,] para cada uma das personagens se constitui um submundo” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 70 – tradução nossa). A vinculação de cada um dos submundos de um texto ao sistema narrativo realista ou ao não realista depende do valor semântico dos seres, estados, processos e ações semiotizados (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 70-74)⁷.

Logo, focalizando mais detidamente a literatura, seara em que inscreve a obra de Murilo Rubião, tem-se que “O texto narrativo é a conjugação e o suporte do mundo ficcional criado pela fantasia do autor e o elemento de projeção estético-comunicativa de dito mundo”

⁷ As tendências majoritárias da teoria e da crítica tendem, no geral, a distinguir entre ficção mimética e ficção não mimética, alocando o fantástico nesta última partição. Todavia, como bem deixa entrever Filipe Furtado, não se trata de a ficção fantástica ser ou não mimética, mas de recursar-se a “atribuir [...] qualquer prioridade a uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objetivo” (2017).

Sem verossimilhança não há como qualquer narrativa ser minimamente compreensível e decodificável, e:

a verossimilhança é uma qualidade inerente à mímeses, de tal forma que toda construção mimética é verossímil, ao menos em sua relação com a realidade, mas não é exclusiva a ela, pois o verossímil não sendo somente semelhante ao verdadeiro, senão que tem aparência de ser verdade, podendo haver verossimilhança nas construções ficcionais não miméticas, como é o caso da literatura de ficção científica e da literatura gótica ou de terror, em que a construção dessa aparência de verdade é imprescindível para que o leitor perceba exatamente o efeito que o autor pretende conseguir (RODRÍGEZ PEQUEÑO, 2008, p. 126-127)

Todorov já havia sinalizado que “não é possível definir o fantástico como oposto à reprodução fiel da realidade” (1992, p. 42). Para ele, “No interior do gênero fantástico, é verossímil a ocorrência de reações ‘fantásticas’” (1992, p. 52).

(ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p. 66 – tradução nossa). O mundo – ou os mundos possíveis – semiotizado no texto narrativo ficcional emana (d) o imaginário de seu produtor, implicando uma intensão imagética interna, em relações de extensionalidade referencial externa. Sua compleição semântica dependerá do que o autor pretenda com seu texto, sempre subordinado aos contornos sócio, histórico e cultural que o envolvem, seja no ato de produção, seja nos diferentes atos de leitura. Dessa forma, “O mundo do texto ficcional é, portanto, um mundo que, mesmo mantendo conexão com o mundo real efetivo, é independente deste enquanto está sustentado pelo texto em que é intensionalizado” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p. 67 – tradução nossa).

A partir dessas observações mais gerais, que tratam dos textos narrativos, ficcionais ou não, achegando-se mais especificamente ao texto literário, há que se considerar, com maior atenção e cuidado, a intensionalidade do autor, que pode tanto pretender a armação de um mundo de matiz realista, quanto a de um mundo não realista. Esse aspecto deve condicionar a leitura do texto, sendo necessária “a distinção entre o modelo de mundo real e o modelo de mundo fantástico, separados pela transgressão” (RODRÍGEZ PEQUEÑO, 2008, p. 128 – tradução nossa). Tal transgressão seria resultado das fissuras, ranhuras, fraturas, rupturas no plano semântico da lógica racional e aristotélica, instaurando incoerências na composição de qualquer das categorias básicas da narrativa ou no seu processo efabulativo.

Para refletir sobre a obra de Murilo Rubião, é valiosa a metodologia operativa da teoria dos mundos possíveis, oferecendo, com nitidez, a separação entre literatura realista e literatura fantástica (RODRÍGEZ PEQUEÑO, 2008, p. 128), a partir das discussões acerca da verossimilhança, da mímeses e da ordenação de tipos de modelo de mundo referencial de base. Não se pode fugir ao fato de que “o fantástico é uma seção da ficção determinada pela infração, pela ruptura, pela transgressão” (RODRÍGEZ PEQUEÑO, 2008, p. 129 – tradução nossa). E o que se percebe, genericamente, nas narrativas de Rubião, é “o tipo de literatura que manifesta uma quebra da coerência do universo, quebra produzida pela irrupção insólita do extranatural no mundo cotidiano” (RODRÍGEZ PEQUEÑO, 2008, p. 131 – tradução nossa).

Nem todos os trinta e três contos de Murilo Rubião conhecidos pelo público em geral⁸ podem, sem reparos, ser inscritos no fantástico genológico ou modal, havendo aqueles que

⁸ Esses trinta e três contos envolvem apenas aqueles que o autor considerou “prontos para publicação”. Há, no entanto, outros que estão em seu espólio. Desses, “As unhas”, datado de 1950, encontra-se publicado à parte pelo *Suplemento Literário de Minas Gerais* em novembro de 1994, durante as comemorações de três anos de morte do escritor. Em 2013, em livro rememorativo de seus vinte anos de morte, publicou-se um ensaio sobre este conto (GARCÍA, 2013) e, ao final do exemplar, uma versão baseada naquela antes divulgada pelo *Suplemento Literário* (RUBIÃO, 2013).

transbordam qualquer das delimitações que se possam aplicar a essa heterogênea vertente literária. Mas o autor é, a despeito disso, apontado como a mais expressível figura representativa do fantástico literário brasileiro. Talvez porque “Para que uma obra seja fantástica não é necessário que [...] apresente todo um mundo fantástico conformado, com todos os seus elementos; não é necessário tampouco que todos os elementos dessa obra pertençam ao modelo de mundo fantástico” (RODRÍGEZ PEQUEÑO, 2008, p. 136 – tradução nossa). Ainda que o fantástico, em sua plenitude, não se encontre reconhecível em todas narrativas de Rubião, “A presença de um elemento estranho, maravilhoso, sobrenatural adscrive [sua] obra ao gênero” (RODRÍGEZ PEQUEÑO, 2008, p. 136 – tradução nossa), já que “a natureza fantástica de uma obra lhe é conferida pela inclusão em sua macroestrutura de alguns elementos da estrutura de conjunto referencial que supõem uma ruptura das regras do mundo real objetivo” (RODRÍGEZ PEQUEÑO, 2008, p. 137 – tradução nossa), e tal se dá na contística rubiana.

Enfim,

o que marca o pertencimento ou não de um texto ao gênero fantástico é a relação de sua estrutura de conjunto referencial com a realidade empírica, mais exatamente se os seres, objetos, ações, estados, processos, ideias... daquela transgridem as leis do mundo real objetivo, porque, inclusive no caso, admissível, de que a irresolúvel falta de nexos entre distintos elementos do real seja a base do fantástico, no sentido de que sem essa zona de indeterminação nunca apareceria o fantástico na mente do leitor, o que faz este leitor, para considerar essa obra fantástica, é incorporar à primitiva estrutura de conjunto referencial seres, objetos, ideias, processos, ações... que a completam, de tal modo que, assim, na nova e mais ampla estrutura de conjunto referencial, exista algum elemento que transgride as leis do mundo real. (RODRÍGEZ PEQUEÑO, 2008, p. 138 – tradução nossa)

A armação de mundos possíveis pode ocorrer pela encenação da ficcionalidade, permitida por um contrato de ficção (REIS; LOPES, 2011, p. 160), tratado por Umberto Eco como “pacto ficcional”, em que “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério” (1994, p. 84). Desse modo, o que é narrado tende a parecer, por meio da verossimilhança, ter realmente acontecido. Nas palavras de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, “o fator primeiro da **ficcionalidade** é a colocação ilocutória do autor e o seu intuito de construir um texto na base de uma atitude de **fingimento**” (2011, p. 160 – grifo do autor).

Nos mundos possíveis ficcionais, construídos pela encenação da ficcionalidade no âmbito narrativo, tem-se a composição de múltiplos traços de configuração, desde dispositivos elaborados para experienciar no texto a vivência quotidiana, promovendo uma tentativa de transposição do mundo possível, dos seres de carne e osso, até a formulação de estratégias

discursivas desencadeadoras da ruptura com a expectativa derivada da experiência em relação ao mundo dos seres de carne e osso.

As rupturas desencadeadas nos mundos possíveis ficcionais podem ser denominadas insólitas, inusitadas, surpreendentes porque geram uma subvertem na sequenciação efabulativa esperada. O insólito pode, portanto, ser produto de “um desdobramento do real ou sua multiplicação em formas que o negam como tal, na lógica do ilógico” (JOSEF, 2006, p. 202). De acordo com Lenira Marques Covizzi, o insólito pode ser caracterizado genericamente “como [...] um fenômeno de inadequação essencial entre as partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua especial significação e o contexto em que se insere” (1978, p. 26). Mas, para Prada Oropeza, o insólito seria, exatamente, o “incoerente” que surge, irrompe, em meio ao universo racional das coisas (2006, p. 58), produzindo certo desequilíbrio na narrativa.

Na construção desse universo de significações múltiplas, em que as certezas podem-se evadir, alguns “efeitos de índole fantástica, lúdica ou bizarra” (REIS, 2006, p. 18) seriam empregados a partir de processos instrucionais contidos em determinadas estratégias narrativas com a finalidade de garantir o efeito da suspeição. Assim, nos mundos possíveis do insólito ficcional, os seres – *figuras* – figurariam como eixos centrais da constituição de um mundo que, em geral, se autoquestiona.

A incerteza presente em narrativas do insólito ficcional “não afeta apenas a personagem, mas também, e principalmente, o leitor, ou, mais exatamente, o narratário” (RODRÍGUEZ PEQUEÑO, 2008, p. 133 – tradução nossa). Tais narrativas são formuladas por uma estrutura de conjunto referencial de elementos fantásticos, mas verossímeis (RODRÍGUEZ PEQUEÑO, 2008, p. 114), que estabelecem uma reafirmação do contrato ficcional. Para Reis, o insólito merece ser estudado em função dos processos de figuração que ele motiva (2014, p. 58), levando, com isso, a percepção acerca dos modelos e estratégias passíveis de serem usados na concepção de uma personagem figurada por traços do insólito.

Como adverte Reis, consonante ao que assinalam Albalejo Mayordomo e Rodríguez Pequeño, bem como outros teóricos dos mundos possíveis, em atitude pós-estruturalista, ultrapassadas as fases mais convencionais da narratologia e assumindo as tendências mais contemporâneas dos estudos narrativos, nos “universos ficcionais, as personagens ocupam lugar de destaque” (2006, p. 17), correspondendo àquela “categoria sem a qual não há relato que se sustente” (REIS, 2014, p. 49-50). Esse posicionamento se justifica uma vez que “cada um dos mundos de indivíduo (submundos) da estrutura de conjunto referencial é suscetível de ser dividido em submundos de acordo com as diferentes atitudes de experiência de ditos

indivíduos em conexão com a temporalidade” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 71 – tradução nossa) e com a espacialidade também. Logo, a macroestrutura de um mundo possível textual comporta tantos submundos quantas sejam as personagens que nele atuem, subdividindo-se, em múltiplos submundos de diversos submundos de cada personagem. Daí que a personagem – *figura* – seja vista com a categoria narrativa que determina os processos de armação dos mundos possíveis textuais, e, “se se trata de um texto literário, para cada uma das personagens se constitui um submundo” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 70 – tradução nossa).

Enfim, “em cada submundo do texto, ou seja, em cada submundo de indivíduo, há, por sua vez, vários submundos, que se estabelecem por meio das atitudes de experiência” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 71 – tradução nossa) de suas personagens. “Essas atitudes de experiência podem ser de diversas classes: conhecimento, fingimento, desejo, temor etc.” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 71-72 – tradução nossa). É por isso que a *figuração*⁹ das personagens, implicada em seus papéis na narrativa, acaba por ser o fator determinante na armação constelar do mundo possível ficcional, e as personagens ocupam, em razão disso, função essencial e predominante no processo efabulativo. Conforme Reis,

Sendo um processo ou um conjunto de processos, a *figuração* é dinâmica, gradual e complexa. Isto significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a *figuração* não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma característica, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. O que [...] leva a realçar o seguinte: a *figuração* não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e conseqüente. (2014, p. 53 – grifo nosso)

Não só as descrições física e psicológica interferem na *figuração*, mas, também, o nome, a alcunha, os predicativos, pois, como comenta Reis, tudo isso “funciona como dispositivo discursivo de *figuração*, às vezes com sugestão comportamental” (2014, p. 60). As ações que as personagens exercem ou sofrem, os espaços e dos tempos da história em que transitam, bem como suas crenças, vontades, seus sonhos, desejos, afetos, ódios, medos contribuem para a

⁹ O termo “*figuração*” tem sido empregado e difundido, amplamente, por Carlos Reis e, segundo ele, “o conceito de *figuração* designa um processo ou 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” (2014, p. 52 – grifo nosso).

figuração. Portanto, são os processos de *figuração* das personagens que determinam os procedimentos da efabulação narrativa, sempre subordinada à *lógica íntima* das personagens (REIS, 2014, p. 49 – grifo do autor). Resumidamente, os processos compositivos da personagem envolvem, em linhas gerais:

a nomeação e ações da personagem, a sua relação com o espaço e o tempo, a forma e a frequência de esta gerir os seus diálogos e monólogos, bem como níveis e tiques de linguagem usados constituem procedimentos que, de forma implícita, caracterizam a personagem. (VIEIRA, 2014, p. 126)

No texto ficcional, em que o mundo possível armado se constitui como imaginário estruturado pelo autor para comunicar sua intenção, “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 – grifo nosso). O universo textual é produto das relações extensionais com os referentes que fornecem elementos para a imagem vislumbrada pelo ficcionista.

É com base nesse legado que, por exemplo, as pausas descritivas, para caracterização alargada em regime omnisciente, são operadores discursivos da *figuração*, às vezes construindo retratos de personagem com apreciável potencial mimético (no sentido de Phelan, 1989:2). O mesmo afirmamos acerca dos movimentos temporais que reiteram traços físicos, culturais e temperamentais, como se vê na chamada personagem-tipo, dotada de acentuada feição temática e social (cf. Phelan, 1989:2-3), como se observa sobretudo na ficção realista do século XIX. (REIS, 2014, p. 56 – grifo nosso).

Como destaca Jens Eder, “as personagens nem são signos ‘no texto’ nem representações mentais subjetivas ‘na cabeça’ mas construtos intersubjetivos” (2014, p. 74 – tradução nossa), portanto, fruto da subjetividade criativa e receptiva. Sob essa perspectiva, Reis observa que a personagem bem caracterizada e inserida numa hierarquia estruturada, revela, em certo sentido, coerência e previsibilidade, com “pouca margem para o inusitado. A não ser, é claro, que esse inusitado esteja desde logo inscrito (e, portanto, previsto) no código genético da figura em desenvolvimento” (2015, p. 80).

No caso do conto de Murilo Rubião, “O pirotécnico Zacarias”, em que a *figura* central aparece referida no título, com sua nomeação – Zacarias – e um predicativo que lhe atribui certo mister laboral – pirotécnico –, é incontestável que:

a figuração não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante [...] a figuração não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e consequente. (REIS, 2014, p. 53)

Um pirotécnico é alguém que “trabalha em fogos-de-artifício ou de guerra” (<<https://www.priberam.pt/dlpo/pirotécnico>>, acessado em 3 set. 2017). Zacarias significa “lembrado por Deus”, nomeando “vários personagens bíblicos, destacando-se entre eles o que é mencionado no Antigo Testamento como um dos doze profetas, autor do livro ‘Zacarias’, e o pai de João Batista, que ficou mudo até escolher o nome do seu filho e aparece no Novo Testamento” (<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/zacarias/>, acessado em 3 set. 2017). Poder-se-ia, em outro estudo, correlacionar esses elementos intervenientes na *figuração* da personagem protagonista do – nome e predicação – com muitas das epígrafes utilizadas por Rubião em seus contos, que remetem a textos sagrados de uma maneira geral.

A armação de mundos e submundos de personagens na literatura de Murilo Rubião constrói-se de modo singular e, particularmente, antecipador de uma ideia de produção crítica e profundamente irônica que só viria a ser percebida em seus múltiplos matizes mais tarde. O autor, como observa David Arrigucci Júnior, teria uma posição de precursor, pois há uma quase completa ausência de antecedentes brasileiros para o tipo de sondagem construída pelo mineiro (1993, p. 6-7). Em um arguto percurso pelo humano, o escritor confronta em suas narrativas a fragilidade do homem, tensionando os limites do imaginário, dando possibilidade aos seres ficcionais de transitarem entre o mundo dos mortos e dos vivos – “Petúnia” (RUBIÃO, 1974, p. 13-23) –; permitindo-lhes metamorfosearem-se em vários seres, inclusive em um ser humano – “Teleco, o coelhinho” (1993, p. 21-27); ou, ainda, deixando-os definhar em meio aos seus iguais, desafiado a não se tornarem autômatos diante da replicação do cotidiano – “Os Comensais” (RUBIÃO, 1974, p. 57-71).

O escritor traz à cena a magia, rompendo com a fixidez das certezas, principalmente ao produzir mundos possíveis ficcionais acessíveis, comuns, para corrompê-los por meio de uma verossimilhança alicerçadora na exceção. O exagero presente em algumas de suas personagens leva-as a questionar sua própria condição de existência antes de serem transformadas pela irrupção do insólito em seu cotidiano. Nessa construção marcada pela centralização no sujeito, Rubião transborda o aparente limite físico imposto ao conto, elaborando seres textuais tão complexos e, por vezes, ironicamente, adensados pelos vazios discursivos.

Os processos de figuração de personagens são armados desde a definição do título dado a determinada narrativa, conforme se percebe a partir de Reis. Algumas personagens são elaboradas por conjuntos de marcas, quer físicas, quer não, bebidas nas entrelinhas narrativas, pois, sem uma apresentação formal, vão sendo geradas pelas lacunas de seu renascimento. Caso, por exemplo, da figuração em “O Pirotécnico Zacarias” (RUBIÃO, 1993, p. 11-19). Zacarias, o pirotécnico, ou seja, aquele que trabalho com fogos de artifício, provavelmente levando alegria aos outros, é o sujeito central do conto, tendo seu nome e profissão, ou ocupação, enunciado já no título.

O título de uma narrativa pode ser considerado, ele mesmo, um texto (REIS; LOPES, 2011, p. 416 – grifo dos autor), por vezes condensado, mas capaz de evocar sentidos para o que o seguirá. É, portanto, o título o primeiro contato do leitor com um texto. De acordo com Reis e Lopes, “a relação do **título** com a narrativa estabelece-se muitas vezes em função da possibilidade que ele possui de realçar, pela denominação atribuída ao relato, uma certa **categoria** narrativa, assim desde logo colocada em destaque” (2011, p. 416 – grifo dos autor). Na narrativa de Rubião é exatamente a categoria personagem que ganha destaque, sugerindo, em certo sentido, nesse micro-texto – o título –, que se tratará da história de Zacarias.

Os mundos possíveis ficcionais que constituem a personagem são formulados pela exceção, principalmente pelo lapso temporal claramente identificável já no início da narrativa. A personagem inicia sua atuação questionando sua própria existência diante da interpretação das conversas de amigos, e diz: “raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?” (RUBIÃO, 1993, p. 13). É, então, por meio dessa configuração que o discurso da própria personagem já se torna questionável, pois como pode um morto falar? A condição *post-mortem* não o impediria, por exemplo, de trocar experiências com amigos, portanto.

Na sequência, a personagem comenta:

a esse respeito as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo — o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado. (RUBIÃO, 1993, p. 13)

A ideia de um mundo possível ficcional, em que um morto é capaz de atribuir valores para os julgamentos em torno de sua própria morte, configura-se pela suspeição do discurso da própria

personagem – narrador autodiético –, completamente envolvida com os acontecimentos que narra. A personagem de Rubião é, por conseguinte, o morto, mas vivo, que convive com as posições divergentes de pessoas de suas relações, nesse sentido, um alguém não excluído socialmente, apesar de talvez ser “uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano”.

Os processos de figuração dessa personagem vão, então, sendo traçados pelos muitos elementos que se constroem sob o olhar atento dela. Zacarias, o pirotécnico Zacarias, ou mesmo aquele que não tem mais nome, é capaz de vivenciar o cotidiano de seus amigos, conhecidos, trocando, inclusive, informações sobre sua vida ou vida de morte. Seria, com isso, um ser construído a partir de sua própria sobrevida, constituída, aparentemente, após uma morte prematura. O morto-vivo ou vivo-morto é, assim, formulado como ser de entre-lugar, afinal, não é comum alguém passar os dias a tratar das informações sobre sua própria morte.

O discurso narrativizado – “onde as palavras da personagem aparecem como um **evento diegético** entre outros” (REIS; LOPES, 2011, p. 318-319 – grifo dos autor) – constrói-se pela naturalidade da personagem ao tratar de sua morte. A narrativa, paulatinamente, vai adensando os sentidos dessa insólita vida, principalmente ao torná-lo o único capaz de revelar detalhes sobre como morreu. E ele questiona:

uma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado. A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente. Quando apanhados de surpresa, ficam estarecidos e não conseguem articular uma palavra. Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente. (RUBIÃO, 1993, p. 14)

A morte confronta, em certo sentido, a articulação da personagem que se coloca como mais ativo e, talvez, feliz que antes da morte. Fato é que Zacarias, como diz, morreu, porém é um morto mais vivo que antes da morte. E, assim, em “uma noite escura. Melhor, negra” (RUBIÃO, 1993, p. 15), o Simplício Santana de Alvarenga retorna à chamada escolar e lembra-se de lições da infância ao sentir chegar à luz branca. O mundo de Zacarias mudara em uma noite escura. A personagem transita, então, por cores e sem enxergar os faróis e nem ouvir a buzina do automóvel passa a cadáver.

Na “Estrada do Acaba Mundo” (RUBIÃO, 1993, p. 15), a narrativa constrói-se pela transição da vida à morte. A figuração é elaborada por um processo dinâmico, gradual e

complexo (REIS, 2014, p. 53), dotando a personagem de uma capacidade de perceber o tempo e o espaço em seu entorno. O mundo possível habitado pelos muitos mundos que compõem a personagem é formulado por traços insólitos e, poder-se-ia dizer, pertencentes ao plano do horror e do terror. A descrição da estrada, por exemplo, com seu nome incomum, curvas e “mais sombras que silêncio” (RUBIÃO, 1993, p. 15) denuncia a composição de um espaço estranho, por que claramente formulado para transparecer o choque entre o branco da morte e a escuridão da noite, reiterado pela personagem: “quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou” (RUBIÃO, 1993, p. 14); e depois: “simplesmente porque não seria naquela noite que o branco desceria até a terra” (RUBIÃO, 1993, p. 15).

As multicores visualizadas pela personagem são indícios da experiência pré-morte relatada por ela, principalmente por cessarem antes do derradeiro branco, o qual talvez o levasse ao fim. Ao contrário do esperado, ao enxergar os faróis do carro e cair sob a terra, o possível cadáver mune-se de sua confiança na faculdade de convencer seus adversários (RUBIÃO, 1993, p. 17) e põe-se em contato direto com os atropeladores para garantir a manutenção de sua sobrevivência. A renovação do cadáver diante da discussão acerca de seu futuro próximo garante-lhe nova disposição que, como o próprio destaca, teria adquirido após o atropelamento (RUBIÃO, 1993, p. 14).

A personagem-narrador, um “cadáver ensanguentado” (RUBIÃO, 1993, p. 16), conta passo a passo os desdobramentos pós-acidente, mencionando, inclusive, a solução, para si, mais inconveniente, que seria ser lançado ao precipício. Como diz,

discutiram em seguida outras soluções e, por fim, consideraram que me lançar ao precipício, um fundo precipício, que margeava a estrada, limpar o chão manchado de sangue, lavar cuidadosamente o carro, quando chegassem a casa, seria o alvitre mais adequado ao caso e o que melhor conviria a passíveis complicações com a polícia, sempre ávida de achar mistério onde nada existe de misterioso. (RUBIÃO, 1993, p. 17)

As demais personagens teriam por meta livrar-se do flagrante e, por conseguinte, da prova, o morto. Contudo, a construção insólita da personagem, nesse momento, já está consolidada, pois o atropelado, ensanguentado, e consciente de sua condição pós-vida, posiciona-se e afirma: “– Alto lá! Também quero ser ouvido” (RUBIÃO, 1993, p. 17). Era, portanto, o cadáver o mais preocupado, já que não teria sua morte estampada nem nas manchetes de jornal ou, ao menos, “no necrológio no principal matutino da cidade” (RUBIÃO, 1993, p. 17). Importava-lhe, então, mais a fama e a assunção de seu nome, mesmo que morto, que a continuação de sua vida.

É, como se pode notar, uma personagem caracterizada não por um conjunto de elementos delimitadores de sua condição física e ou psíquica, e sim uma entidade ficcional elaborada para criticar a rigidez dos regulamentos para a vida e para a morte. Suas marcas vão, paulatinamente, sendo denunciadas por atitudes diante dos problemas decorrentes de seu atropelamento. Trata-se de um ser vaidoso e comum que, ao transpor da condição de vivo para defunto, vê sua percepção do mundo ser modificada, já que sente mais vivas as cores e os mundos em que se insere, antes e depois de sua transição. Criticamente, Rubião constrói uma personagem, incluída como morto entre os humanos agonizantes, porém excluída de sua antiga condição de pirotécnico, portanto, um cadáver que desfruta da vida, mas a partir de uma condição diferenciada, principalmente por sua não aceitação pelos conhecidos.

Depreende-se, assim, que a personagem rejeita a ideia de morrer tendo apenas um “improvisado túmulo” (RUBIÃO, 1993, p. 17), sem jamais ser descoberto. Seria um defunto que, como destaca, “não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos” (RUBIÃO, 1993, p. 17), e, também, por sua capacidade argumentativa, dotado de uma imensa vaidade. Se não bastasse a vitalidade presente no morto, este se integra ao grupo que o atropelara, ocupando a vaga de um dos companheiros, deixando o estatuto de morto para trocar de roupa com Jorginho (RUBIÃO, 1993, p. 18), o frágil colega desmaiado.

Rubião, em sua narrativa, traça fios de mundos e submundos emaranhados para compor um ser convivente entre dos planos divisórios de mundos, o dos mortos e o dos vivos, fazendo dialogar a física e a metafísica, ao possibilitar um corpo cadavérico poder caminhar, falar, emitir opiniões e, por fim, flertar com uma das moças. Como é comum ao percurso arquitetônico de armação de mundos rubianos, o homem ou o morto, a personagem, deseja e impulsiona-se pela possibilidade de realização.

Nessa continuidade, o defunto, agora um membro do grupo, exulta diante das mudanças permitidas por sua prematura morte e observa:

a bebida que antes da minha morte pouco me afetava, teve sobre o meu corpo defunto uma ação surpreendente. Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmutado em longo braço metálico. (RUBIÃO, 1993, p. 18)

O vaidoso cadáver percebe as mudanças geradas pela experiência do atropelamento, confrontando seu próprio saber acerca da morte. A personagem desperta de sua semiletargia, almeja saltar no cemitério, e é impedido pelo horário de funcionamento. Mais uma vez a

burocracia é evidenciada em narrativas de Murilo, pondo em relevo, de certo modo, as imposições sociais existentes. A impossibilidade de ficar até mesmo no cemitério coloca a personagem mais uma vez no entre-lugar, pois qual seria, de fato, a morada do atropelado? A semiletargia cede espaço para o desequilíbrio presente no defunto, que sentia medo pela morte ter penetrado em seu corpo (RUBIÃO, 1993, p. 19), ao mesmo tempo em que buscava elucidar o mistério que cercava seu falecimento (RUBIÃO, 1993, p. 19).

A personagem-narrador relata seu intenso sofrimento por frustrar-se ante a dificuldade de “convencer os amigos que [o] Zacarias que anda pelas ruas da cidade é o mesmo artista pirotécnico de outros tempos, com a diferença que aquele era vivo e este, um defunto” (RUBIÃO, 1993, p. 19). O que mais incomoda a personagem não é refletir sobre os motivos de sua morte ou sobre sua condição como vivo, ao contrário, a perturbação que acaba por prejudicar a compreensão da personagem é a não aceitação dos outros, ou seja, não ter enquanto morto o reconhecimento que tinha como vivo. A vida, segundo a personagem, ganha novas cores, contudo, não há como voltar para sua antiga existência, pois seus amigos já não o reconhecem como o pirotécnico Zacarias.

Os mundos e submundos armados por Rubião encaixam-se como um quebra-cabeça, permitindo a percepção de um mundo verossímil e, em certo sentido, com traços incontestáveis do mundo possível dos seres de carne e osso. A estrada escura, o mistério em torno da chegada do automóvel e, ainda, a falta de atitude do atropelado diante da impossibilidade de fugir da frente do carro deixam transparecer marcas essenciais da fragilidade humana. Sem poder impedir o inesperado choque, o atropelado, na noite escura, é a testemunha de sua própria transcendência.

Há, na narrativa do pirotécnico Zacarias, a construção de mundos que se entrecruzam, formando a exceção, visto que não se conhecem os limites entre vida e morte presentes no texto. No mundo possível ficcional elaborado, Zacarias cruzou a linha entre morte e vida, sendo o cadáver, o defunto, adiado ao sobreviver e ganhar uma existência mais colorida. Nesse sentido, o mundo sombrio, silencioso e misterioso de sua pré-morte é substituído pela variedade de cores de sua vida. No entanto, o defunto, capaz de caminhar entre os vivos, não pode voltar a seu ofício, uma vez que se tornou outro.

As muitas nuances da personagem, construídas por um percurso reiteradamente colocado em xeque, tornam sua história suspeita. Assim, os muitos elementos que compõem a personagem ganham novas proporções, gestando um ser ficcional não humano, marcado por extrapolar os sentidos comuns, corriqueiros. O cadáver, diferente e amigável, sente-se o mesmo,

ainda que não seja percebido ou perceba o mundo à sua volta da mesma maneira. De acordo com a personagem:

Só um pensamento me oprime: **que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante?** E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (RUBIÃO, 1993, p. 19 – grifo nosso)

A angústia externada pelo ente ficcional ressignifica sua existência, questionando a ideia da monstruosidade que cerca o cadáver que anda e fala. No decorrer do tempo, a divisão entre morte e vida foi definindo que a inércia presente na morte e a palidez associada à falta de vida seriam componentes irrevogáveis da composição do monstro maléfico, o vampiro ou o cadáver comedor de cérebros, principalmente por trazer em si a conjugação do corpo onde já não existe mais ânimo ou *anima*. Entretanto, o defunto rubiano não é construído pela condição do ser cadavérico ou mesmo em decomposição, ao contrário, o mundo vivido pelo morto é menos agonizante e com um sol que pode nascer claro, “brilhando como nunca brilhou” (RUBIÃO, 1993, p. 19).

Na construção rubiana, a personagem compreende-se como à margem da vida, mas ainda vivo, pois imbuído de ternura. Dessa forma, o homem outrora comum capacita-se a vivenciar uma nova maneira de estar no mundo. A personagem, nessa narrativa, seria constituída pela possível superação do humano, gestando uma condição supra-real, em que sua existência pós-morte condiciona a arquitetura de um mundo de sensações mais vibrantes. Nessa perspectiva, as muitas composições dessa entidade ficcional deixam transparecer os muitos possíveis que subjazem sua natureza.

Trata-se, portanto, de uma personagem figurada por muitos traços humanizados, como o medo, o sofrimento, a angústia etc., mas supra-humano por transcender a fragilidade presente no ser humano, já que capaz de reviver após o acidente. A percepção de que a morte o tocou seria, ainda, mais um traço dessa não humanização de Zacarias que, por sua vez, torna-se outro em meio aos seus iguais, sentindo de modo diferente e, mesmo, não sendo mais reconhecido pelos companheiros. É uma personagem de múltiplas significações e marcada pelo olhar crítico e irônico para o mundo que a cerca, principalmente por perpetuar sua sobrevivência por meio de um talento resguardado de sua humanidade, ou seja, o poder da argumentação.

A literatura de Murilo Rubião, apesar de inaugural, no que tange à construção do fantástico e em seu tom irônico, permaneceu por anos nas sombras, vivendo à margem de um

cânone da literatura brasileira, seja por não ser uma produção que transite por vários gêneros, seja por sua ruptura com os modelos instituídos. Fato é que a contística de Murilo Rubião, nos últimos anos, mais que antes, ganhou nova expressão e receptividade, sendo reconhecida, principalmente, por seu caráter inaugural. Há, inclusive, a valorização da obra, também, pela necessidade de reescrita do autor.

Os mundos possíveis do insólito ficcional, território em que há a busca pela não fugacidade da experiência do inesperado, seriam os mundos em que se constituem, em geral, as histórias contadas por Rubião. Mundos estes formulados por um conjunto de estratégias capazes de inaugurar a experiência do não humano no cotidiano de uma simples personagem. A passagem do comum para o incomum instaura uma nova percepção de vida, hábil a explicitar traços da composição dos mundos e submundos possíveis existentes na configuração da personagem principal do conto rubiano.

A assunção após a queda, a construção da “divindade” depois da prematura morte, convida à reflexão sobre as estratégias imbricadas nos processos de figuração utilizados por Murilo Rubião. Em mundos possíveis ficcionais verossímeis e completamente comuns, as personagens têm suas vidas dedilhadas por uma contínua presença das angústias e da produção de conflitos.

Não há descrições físicas e/ou psicológicas na narrativa, mas nomes, alcunhas, predicativos, ou seja, “dispositivos discursivos de *figuração*” (REIS, 2014, p. 60), que, em certo sentido, funcionam como sugestão comportamental. Cada elemento narrativo, como escolhas, diálogos, capacidade argumentativa etc., interfere na figuração da personagem. Zacarias, que empresta seu nome ao conto, com seus medos, angústias, sua capacidade argumentativa, é composto por um conjunto de elementos que desencadeiam o efeito do insólito. É, portanto, uma figura que transgride o espaço do humano ao não se autorreconhecer como igual aos companheiros, transgredindo a normalidade estabelecida no próprio conto. Assim, os mundos possíveis do insólito ficcional são construídos em Rubião pelas estratégias engendradas na produção de uma personagem tão insólita como os efeitos que produz.

Desde a epígrafe bíblica, Rubião, ao escrever: “e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d’alva (Jó, XI, 17)” (RUBIÃO, 1993, p. 13), produz um efeito de leitura, visto que a consumação do corpo pela prematura morte levam a personagem experimentar outros sentidos e, assim, transitar de um plano a outro. Ao finalizar o conto, o autor, extrapolando ainda mais a possibilidade de assunção humana, permite à sua personagem a mudança quando essa diz: “a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos” (RUBIÃO, 1993, p. 19). Seria, talvez,

a aproximação da “estrela d’alva” ou a completa subida do ente caído, pertinente a leitura e interpretação bíblica? São muitas as questões que se colocam diante da leitura de uma narrativa como “O pirotécnico Zacarias” (RUBIÃO, 1993, p. 11-19).

Referências

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. **Semántica de la narración: la ficción realista**. Madrid: Taurus Universitaria, 1992.

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. **Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa**. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

ANDRADE, V. L. As metamorfoses de Rubião. In: RUBIÃO, M. **Contos reunidos**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 273-276.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo, 1993. p. 6-7.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.

COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDER, J. “Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique”. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, n. 4, p. 69, 2014.

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

FURTADO, F. Fantástico (modo). In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. <<http://edtl.fesh.unl.pt/>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

GARCÍA, F. Aspectos dos discursos fantásticos contemporâneos, pegados “às unhas”, em um conto “não pronto para a publicação” de Murilo Rubião. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C. (Org.). **Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 11-31.

GARCÍA, F. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C. (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.

JACKSON, R. **Fantasy: The Literature of Subversion**. London: Routledge, 1981.

JOZEF, B. O espaço da representação. In: JOSEF, B. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. p. 166

PHELAN, J. **Reading People, Reading Plots. Character, Progesion, and the Interpretation of Narrative.** Chicago and London: The Universit of Chicago Press, 1989.

PRADA OROPEZA, R. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. **Semiosis**, v. II, n. 3, p. 53-76, enero-junio de 2006.

REIS, C. Narratologia(s) e teoria da personagem. In: REIS, C. (Coord.). **Figuras da ficção.** Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006. p. 9-23.

REIS, C. **Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

REIS, C. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, n. 4, p. 43-68, 2014.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia.** 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. **Géneros literarios y mundos posibles.** Madrid: Eneida, 2008.

RUBIÃO, M. As unhas. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C. (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito.** Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 125-130.

RUBIÃO, M. O pirotécnico Zacarias. In: _____. **O pirotécnico Zacarias.** São Paulo, 1993. p. 11-19.

RUBIÃO, M. Os Comensais. In: _____. **O convidado.** São Paulo: Quíron, 1974. p. 57-71.

RUBIÃO, M. Petúnia. In: _____. **O convidado.** São Paulo: Quíron, 1974. p. 13-23.

RUBIÃO, M. Teleco, o coelhinho. In: _____. **O pirotécnico Zacarias.** São Paulo, 1993. p. 21-27.

SCHWARTZ, J. Obra muriliana do fantástico como máscara. In: _____. **O convidado.** São Paulo: Quíron, 1974. p. XIII- XXII.

SCHWARTZ, J. **Murilo Rubião: a poética do uroboro.** São Paulo: Ática, 1981.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VIEIRA, C. Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, n. 4, p. 123-171, 2014.

Artigo recebido em: 10.09.2017

Artigo aprovado em: 17.02.2018