

FIGURAÇÃO INSÓLITA DE PERSONAGENS: EXEMPLOS NOS CASOS DO BECO DAS SARDINHEIRAS, DE MÁRIO DE CARVALHO

FLAVIO GARCÍA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

flavgarc@gmail.com

Recibido: 06-07-2015

Aceptado: 10-10-2015

Aceptado: 06-05-2015



RESUMO

O escritor português Mário de Carvalho, ainda que, tanto através de seus seres de papel, nomeadamente em *Casos do Beco das Sardinheiras*, quanto de respostas em entrevistas que deu, referindo, por vezes, às vertentes do realismo mágico latino-americano, que estiveram em voga no início da segunda metade do Século XX, e à sua necessidade de abandonar o território da «literatura menor», em que se via, tenha anunciado seu afastamento da literatura fantástica, ele, de fato, nunca conseguiu fazê-lo. Com idas e vindas, passagens ao largo, tangenciamentos, disfarçatez e fingimentos, o escritor acaba por vir produzindo uma obra ficcional que se pode dizer representante dos novos discursos fantásticos, aqueles que se manifestam nas vertentes do fantástico moderno ou contemporâneo. Em *Casos do Beco das Sardinheiras* (1ª edição, 1982), Mário de Carvalho elabora mundos possíveis imersos no insólito ficcional, com espaços, tempos, personagens e ações incoerentes com os padrões arquitetônicos do sistema semio-narrativo-literário real-naturalista, fissurando, fraturando, rompendo com os paradigmas do senso comum instituído e estatuído. De suas estratégias de construção narrativa que colaboram para a irrupção do insólito nesse conjunto orgânico de contos, destacar-se-á, para a presente leitura, a figuração – fabricação das personagens – como protocolo exemplar de sua poética fantástica, iluminado os procedimentos de fabricação de duas personagens: Zé Metade e Andrade, antes da Mula, depois da Lua.

PALAVRAS-CHAVE: Mundos Possíveis, Insólito Ficcional, Novos Discursos Fantásticos, Figuras, Figuração.

ABSTRACT

The Portuguese writer Mario de Carvalho, through both his textual beings—particularly in his *Casos do Beco das Sardinheiras*— as well as in responses in interviews he gave, refers sometimes to the dimensions of Latin American magical realism which were in vogue at the beginning of the second half of the twentieth century, and to his need to leave the territory of «minor literature», thus announcing a retirement from fantasy literature that he was in fact never able to achieve. With comings and goings, lengthy passages, tangents, shamelessness and pretenses, the writer ends up producing a fictional work that can be said to be representative of the new fantastic discourses, those that manifest themselves in aspects of the modern or contemporary fantastic. In *Casos do Beco das sardinheiras* (1st edition, 1982), Mario de Carvalho constructs possible worlds immersed in the Fictional Uncommon with space, time, characters, and actions inconsistent with the architecture of semionarrative-literary real-naturalistic literary standards, cracking, fracturing, and breaking with the paradigms of established and institutionalized common sense. This reading shall highlight, among the narrative building strategies that contribute to the outbreak of the fantastic in this unusual organic collection of short stories, figuration – the fabrication of characters – as an exemplary protocol of its fantastic poetics, shedding light on the process of fabrication of two characters: Zé Metade and Andrade before Mula, after Moon.

KEYWORDS: Possible Worlds, Fictional Uncommon, New Fantastic Discourses, Characters, Figuration.



Antes de avançar em direção ao *Beco das Sardinheiras* e, em meio aos *casos* que nele acontecem, perscrutar a fabricação de algumas de suas personagens, demonstrando como sua figuração se apoia em estratégias de construção narrativa próprias da ficção do insólito, faz-se mister esclarecer as premissas teórico-conceituais que sustentam o que aqui se pretende apresentar. Nesse sentido, recorrer à introdução de um breve artigo de Renato Prada Oropeza é bastante ilustrativo. Ao tratar dos «novos discursos fantásticos», que ele chama de fantástico contemporâneo, assim se expressou o semiólogo boliviano:

Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: en el cuento fantástico (...) se hace evidente la *tensión* semántica que se establece entre la codificación «realista» – no olvidemos que el realismo, luego de su triunfo sobre el romanticismo, es el

subgénero narrativo más amplio en la literatura occidental y es el primer «contexto» que, como sistema narrativo, se presenta respecto al discurso fantástico—, decimos que en la *narración fantástica* se hace evidente una «ruptura» en la codificación realista que el mismo «lo extraño», lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélica-racionalista. De este modo, en el *seno mismo del universo racional* de las cosas surge lo «incoherente» con ese reino, lo que llamamos lo *insólito* (2006: 56-57; grifos do autor).

Prada Oropeza distingue, opositivamente, dois sistemas semio-narrativo-literários. Um, de «codificação realista», predominante na literatura ocidental, cujo apogeu se teria dado em meio às estéticas do Século XIX, de matriz real-naturalista, abarcando a maior fatia da poética romântica; outro, promotor de «tensões semânticas» nos mundos possíveis dessa mesma ficção realista, em que se manifestariam «incoerências» com esse «primeiro contexto», a partir de «rupturas» com a «lógica aristotélica-racionalista» que o governaria. Portanto, em contraste com o sistema semio-narrativo-literário real-naturalista, haveria um sistema em que o insólito:

Emerge[ría] en un «clima», por así decirlo, de aparente «normalidad», sin configuraciones o codificaciones que sobresalten al lector con espacializaciones explícitamente extrañas (castillos, lugares tenebrosos, bosques lúgubres), actorializaciones sobre o extra humanas (hombres muertos que regresan físicamente de la tumba, monstruos...), temporalizaciones alejadas del dominio cotidiano (tiempos inmemoriales) y papeles actanciales inusitados (un hombre que vive del cerebro o la sangre de sus «semejantes», un esposo que descuartiza sistemática y placenteramente a sus mujeres) (Prada Oropeza, 2006: 57).

Segundo o semiólogo, a instauração dessas incoerências, frente à racionalidade imanente no sistema semio-narrativo-literário real-naturalista, conduzindo determinado texto ao universo da literatura fantástica moderna ou contemporânea, uma das vertentes da ficção do insólito, seria produto «de procedimientos, mecanismos y factores que articulan una narración literaria gracias a la codificación que los externa, que los hace manifiestos» (2006: 58), presentes nos «elementos de la discursivización» (2006: 58), conforme define:

1. La *temporalización*, en cuanto: I. a su configuración: cómo se describe el *tempo* de la acción; II. su relación con las acciones y sus espacios (si una acción rompe la interrelación o correspondencia con el tiempo de su desarrollo...); III. sus parámetros que la convención narrativa realista ha impuesto (incluso con la ruptura convencional de los mismos: las *analepsis* y *prolepsis*): un pasado o un

futuro, que no es del eje temporal en el que se realizan las acciones «reales», sino que corresponde a otro eje de acciones que se confunde o entrecruza y no establece una distinción precisa entre ambos.

2. La *espacialización*, en cuanto a cómo se configura: describe o presenta El *topos* de la acción (sin caer en la configuración propia al relato gótico y de fantasmas): la incoherencia con una previa presentación; II. su relación con las acciones (el espacio de la preparación del cambio [paratópico], el espacio del cambio [utópico]) o el «mundo» del personaje (traslado a otro mundo por el cambio de espacio); III. el entrecruzamiento de espacios diferentes gracias al traspaso de una puerta, de un espejo u otro elemento.

3. La *actorialización*, en cuanto: I. la «naturaleza» del personaje (un ser que se antepone al «real»: que cruce murallas, por ejemplo para citar uno de los personajes célebres de Aymé); II. su configuración que niega las convenciones del realismo; III. una doble o indefinida identidad que le instaura como sujeto de dos niveles del relato: sujeto de la enunciación (que se establece como un eje narrativo y del enunciado con su propio eje), pues no se trata de un personaje como los instaurados en algunos de sus relatos y novelas por Pirandello que no gozan de la identidad unívoca, pero sólo en un nivel o eje diegético; incluso cuando los personajes interpelan a su autor no lo trasladan a su mundo.

4. Los niveles de relación «pragmática»: I. en cuanto el nivel de la enunciación (la acción) se entrecruza con el del enunciado; II. la alteración de la diferencia entre los elementos de la «comunicación»: un «yo» que es un «él» o un «tú» (la célebre novela de Dostoievski, *El doble*: una de las narraciones precursoras de la literatura del siglo xx); III. la ruptura de los factores: autor, relato, lector (Prada Oropeza, 2006: 59).

Desses quatro «elementos de la discursivización», enumerados por Prada Oropeza, interessa, neste momento, o terceiro deles, que se refere, especificamente, à fabricação da personagem. A «actorialización», termo de nítida inspiração greimasiana, recobriria a natureza da personagem quanto às ações que empreende ou sofre, sua composição física e sua identidade de caráter. Enfim, relativizando-se as premissas actanciais de Greimas, pode-se dizer, recorrendo a Carlos Reis, que a «actorialización» corresponde, «Em termos gerais, [a]o conceito de *figuração* [que] designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo a individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem» (2014a: 52; grifos do autor).

Reis observou que,

sendo um processo ou conjunto de processos, a *figuração* é dinâmica, gradual e complexa. Isso 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 caracterização, 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 consequente (2014a: 53).

Para ele, «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» (2014a: 56).

Prada Oropeza, de maneira análoga a Reis, entende «que la instancia explicativa (a la que corresponde una teoría, un análisis de un discurso estético) debe atender a uno de los cuatro vertimientos posibles en los códigos y tratar de comprender el sentido de la simbolización que se instaura por esos mecanismos y procedimientos» (2006: 59-60). No caso do sistema semio-narrativo-literário real-naturalista, ter-se-ia a semiotização de parâmetros comprometidos com a lógica racionalista do senso comum vigente, evitando-se surpresas que ferissem as expectativas de reconhecimento do público leitor. Já no caso do sistema insólito, verificar-se-ia exatamente o oposto, com a semiotização de elementos desestruturadores da ordem, a partir de fissuras, fraturas, rupturas com a expectativa quotidiana do público leitor, instaurando não a desordem no plano da verosimilhança narrativa interna, mas uma ordem do caos em relação à realidade experienciável no dia a dia do ser humano.

Como destacou Reis, a «*personagem* (...) [é a] categoria sem a qual não há relato que se sustente» (2014a: 49-50; grifos do autor), trata-se, mesmo, de «figura que nenhuma narrativa dispensa, porque nela, como magistralmente explicou Paul Ricoeur, está inscrita uma temporalidade humana que é co-natural à própria temporalidade narrativa» (2014a: 51). Imbricada com as ações exercidas ou sofridas, que se desenrolam em espaços e tempos necessários, a personagem se presta exemplarmente à instauração do insólito ficcional, manifestado nos diversos processos de sua figuração. É pensando dessa maneira que estas reflexões se mantêm «No roteiro que foi traçado, [pel]o projeto [Figuras da Ficção, que] fixou como [seu] propósito central o estudo da personagem ficcional, entendida como categoria fundamental do discurso literário e especificamente dos textos narrativos ficcionais» (Reis, 2014: 10).

O ficcionista Mário de Carvalho, em livro pretensamente ensaístico, no qual se dirige a um leitor-modelo –conforme Umberto Eco (1994)– caracteri-

zado como escritor em formação, explícita e reiteradamente evocado ao longo do texto, adverte que «a personagem vem sendo tradicionalmente um dos elementos nucleares da narrativa» (2014: 161). Em sua opinião, «A personagem não tem de ser humana. Pode ser um extraterrestre. Podem ser entes abstratos e geométricos como os cronópios, as famas e as esperanças do escritor argentino Julio Cortázar» (2014: 156). Ainda segundo ele, «O desafio (...) é criar personagens que sejam, a um tempo, únicas, para serem lembradas; e universais, para serem reconhecidas; que falem por si próprias e que defendam a sua própria causa e razão de existência; que sejam contraditórias, feitas de várias peças, e incompletas, porque, na verdade, nenhum homem é completo. Que respirem verdade e autenticidade (sim, verdade e autenticidade *fabricadas*) » (2014: 189; grifo nosso).

O ficcionista tem plena consciência do processo de construção narrativa necessário à produção de um texto literário, uma vez que, dirigindo-se ao seu leitor-modelo, enuncia as seguintes perguntas a respeito dos eventos narráveis: «Como organizar os diversos elementos, como combiná-los? O que se apresenta, o que se omite? O que se valoriza, o que se secundariza? Por onde começar? E terminar como?» (2014: 107). Ele reconhece que produzir ficção implica semiotizar mundos possíveis, a partir de mundos conhecidos na realidade quotidiana do público leitor, porque «O senso comum confirma, não interroga; acata, não discute; conforma-se, não se rebela; repete, não indaga» (2014: 31). Daí que, «Dentro dos limites e das leis do novo mundo que a ficção desvenda –a descobrir a cada momento–, podemos nós [os ficcionistas, diz ele,] conceber as derivações que bem entendermos» (2014: 47).

Mário de Carvalho observa que «o terreno da literatura (e da arte, de uma forma geral) (...) [,] Ainda que parta de bases convencionais ou reconhecíveis, joga sempre na ambiguidade, na contradição, no paradoxo, no desafio, na inquietação, na intranquilidade, no arbatamento, no mistério, na surpresa» (2014: 32). Portanto, como assevera, «A verosimilhança corresponde, por parte do autor, à vontade de persuadir um leitor minimamente exigente. (...) Não diz respeito a uma relação com o real, mas antes a uma relação com uma opinião e com um género (Todorov). E, podemos [, nós, escritores, diz ele,] acrescentar, com uma expectativa» (2014: 125). Mas, como salienta, «Partimos sempre da suposição de que entre nós e o nosso leitor há um ponto de contacto. Não apenas que ele nos percebe e reelabora, mas que partilha o mesmo campo referencial» (2014: 158).

A obra ficcional desse escritor inaugura-se, com *Contos da Sétima Esfera* (1981), volume no qual muitas narrativas perpassam variantes da literatura do

insólito, espraçando-se pelo sobrenatural –gênero que, segundo Todorov, equivale, na contemporaneidade, ao maravilhoso (2003: 164)–, pelo realismo-maravilhoso –conforme Flavio García alargou o conceito para além das literaturas latino-americanas, ao estudar «Do Deus Memória e Notícia», uma das narrativas desse conjunto de *Contos da Sétima Esfera* (1999)–, e a outras mais vertentes do fantástico modal –especialmente se admitida a perspectiva de Filipe Furtado (2011). A essa primeira publicação, seguem-se *Casos do Beco das Sardinheiras* (1982), exemplo paradigmático dos novos discursos fantásticos –conforme Prada Oropeza circunscreveu o gênero (ou subgênero) no universo da literatura contemporânea–, em que o *Beco* é um cenário de mundos possíveis, nos quais personagens, espaços, tempos e ações são configurados em subversão da ordem lógico-racional da arquitetura real-naturalista; *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* (1982), destoante na estruturação por ser um romance, mas cuja dinâmica narrativa se mantém nas bordas do insólito; *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983), que reúne relatos igualmente insólitos, em que o escritor mescla muitas das técnicas antes utilizadas em suas publicações, correspondendo a um exemplar perfeito do fantástico modal ou contemporâneo; *Fabulário* (1984), que, por sua forma própria –agora, mais proximamente, repaginado pelo autor–, ocupa um entre-lugar, carecendo ainda de ser repensado pela crítica acadêmica com maior cuidado; *Contos Soltos* (1986), uma espécie de coletânea de dispersos e esparsos que andavam por aí aguardando serem reunidos, dentre os quais há muito de insólito, sob qualquer dos aspectos que se possa abordar as narrativas que nele se contêm...

Em entrevista dada à Revista *Ler*, em 1996, ainda que não negasse sua incursão pelo fantástico, em especial com os seus *Casos do Beco das Sardinheiras*, Mário de Carvalho afirmou que, «uma vez as coisas feitas, há que passar adiante» (1996: 43), admitindo que, «Em dado momento, havia o gosto pelo realismo mágico latino-americano» (1996: 43), e «talvez isso (...) [o] tivesse levado a ir por aí» (1996: 43). Já no «Epílogo» de *Casos do Beco das Sardinheiras* (2013: 81-85), a personagem-narrador-autor, em agastado diálogo com três de suas personagens, que vão à sua casa reclamar a continuidade da contação dos *casos* – Chico Estivador, Zeca da Carris e Zé Metade –, sustém que não mais escreverá sobre o *Beco*, porque o vão «chamar um escritor menor» (2013: 83), e diz estar «farto deste populismo-fantástico-humorístico-coiso...» (2013: 83). Em resposta à sua irredutível negativa, Zeca da Carris, personagem presente em onze dos treze capítulos do livro, replica: «– Então temos muita pena, mas vamos procurar um outro escritor. Um daqueles que não se importam que lhe chamem escritor menor» (2013: 84).

O ficcionista, contudo, apesar do que declarou na entrevista e antes fizera ecoar através da voz de sua personagem-narrador-autor, não conseguiu se afastar totalmente da literatura do insólito, tangenciando-a seja pela veia da carnavalização – no sentido bakhtiano, quando o russo tratou da sátira menipeia –, seja pela da metaficção historiográfica – como revisão desconstrutora da história, em distinção ao tradicional romance histórico –, recorrendo a estratégias de construção caras a vertentes da narrativa fantástica, especialmente em suas manifestações a partir do início do Século XX – há, sobre esses aspectos, farta bibliografia recente, resultado de crítica desenvolvida tanto nas Américas, quanto na Europa. *Quatrocentos Mil Sestércios* seguido de *O Conde Jano* (1991), *Contos Vagabundos* (2000), *A arte de morrer longe* (2010), *O Homem do Turbante Verde* (2011) e *A Liberdade de Pátio* (2013) são volumes em que o autor retoma, de diferentes maneiras, com sutileza, dissimulação, ou não, os passos iniciais que dera pela ficção do fantástico contemporâneo. Naquela entrevista concedida em 1996, Mário de Carvalho disse que é «muito pronto para as facilidades em quase tudo, excepto na literatura» (1996: 43). Tinha razão, pois não lhe tem sido fácil escapar dos discursos da ficção do insólito, a que tem voltado inevitavelmente.

Fato é que, a despeito de o escritor nunca se haver afastado absolutamente dos novos discursos fantásticos, e sua obra, em geral, prestar-se à crítica do género, *Casos do Beco das Sardinheiras* é, de seus livros, aquele em que o insólito, de modo mais exemplar e diversificado, se manifesta em seus mundos possíveis, diversos de *caso a caso*. No cenário do *Beco das Sardinheiras*, «um beco como outro qualquer, encafuado na parte velha de Lisboa» (2013: 11), cuja «gente que [o] habita (...) é como as demais, nem boa, nem má» (2013: 11), «o que acontece (...) não difere do que se passa noutra qualquer, desde Benfica à Ajuda» (2013: 14). E a personagem-narrador-autor, que lá estava, mas não se lembra «da idade que então tinha e já na altura não (...) [se] lembrava» (2013: 15), sabe contar tudo o que aconteceu, pois, para fazê-lo, «A questão é estar-se atento, abrir-se bem os olhos...» (2013: 14).

Assim, «Uma ocasião» (2013: 15)..., e vai-se, a começar pelo «Prólogo» (2013: 11-14), logo ali no «limiar do livro» (Carvalho, 2014: 78), apropriadamente nomeado de «Intróito» na primeira edição (1982: 11-13), percorrendo onze diferentes *casos*, até chegar ao «Epílogo» (2013: 81-85), cuja designação coincide com a dada pelo autor na primeira edição (1982: 99-104). «Prólogo» – ou «Intróito» – cumpre sua função de «elemento do ficcional, para lograr precisamente o contrário daquilo que [nele] se declara» (Carvalho, 2014: 79), de «soltar a mola da curiosidade bisbillhoteira» (Carvalho, 2014: 79).

Vinte e um anos após o lançamento de *Casos do Beco das Sardinheiras*, seu primeiro *caso*, «O tombo da Lua», viria a ser publicado em separado, em formato quadrangular, medindo aproximadamente 27,4 cm, capa dura, letras em tamanho de corpo bem maior do que habitual, parágrafo único ou apenas parte de parágrafo por página, com ilustrações de Pierre de Pratt, destinado ao público leitor «a partir dos 8 anos» – como se lê na quarta capa –, intitulando-se *O homem que engoliu a Lua* (Carvalho, 2003).

As ilustrações de Pratt suprem as informações que a personagem-narrador-autor oferece no «Prólogo», ou «Intróito», da edição de *Casos do Beco das Sardinheiras*, cumprindo, sob o ponto de vista intersemiótico, uma função propriamente narrativa, pois, como bem observa Rui de Oliveira, «a ilustração é um gênero das artes visuais narrativas» (2008: 80), e «está sempre associada a um texto» (2008: 44), já que «Ilustrar é a arte de sugerir narrativas» (2008: 114). Mas, Pratt também consegue caracterizar insolitamente as personagens do *Beco* a partir da narrativa verbal de Mário de Carvalho. A nova edição, composta por um diálogo entre linguagem verbal – a narrativa de Mário de Carvalho – e não verbal – as ilustrações de Pierre de Pratt –, corresponde a um novo texto, de caráter sincrético, no qual se pode ler a pervivência de personagens que migram de um – o primeiro – a outro – o segundo – texto.

A edição de «O tombo da Lua», em volume único, renomeado de *O homem que engoliu a Lua* e destinada ao público leitor «a partir dos 8 anos», respeitando integralmente seu texto verbal originário, reitera a possibilidade – assumida por Mário de Carvalho – de que se leia *Casos do Beco das Sardinheiras* no universo da ficção do insólito, seja como manifestação dos «novos discursos fantásticos», representando uma vertente do «fantástico contemporâneo», seja como apropriação do realismo mágico ou maravilhoso da Latino-América.

Observar a figuração insólita de personagens em *Casos do Beco das Sardinheiras*, justifica-se tanto por ser este livro, no conjunto da obra de Mário de Carvalho, aquele que mais representa suas incursões pelos novos discursos fantásticos, uma vez que nele se verificam manifestações diversas do insólito ficcional, presente na estruturação incoerente de diferentes categorias da narrativa, permitindo, exatamente por isso, inscrevê-lo no fantástico contemporâneo, quanto, porque se está:

a entender a personagem como signo, o que corresponde 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 enun-

cia, etc., o que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas (Reis, 2001: 361).

Além dessas questões, a edição de *O homem que engoliu a Lua*, ressignificando semioticamente o *caso* de abertura do volume de contos, favorece, de modo especial, com suas ilustrações de Pratt, a observação dos processos de fabricação – figuração – de duas de suas mais representativas personagens: Zé Metade e Andrade da Mula ou da Lua (alteração de nome que se dá no oitavo *caso*, «A algaravia» (2014: 49-54).

Mário de Carvalho, em seu texto ensaístico, procura explicar ao seu leitor-modelo, espécie de aprendiz de ficcionista, o processo de figuração – fabricação de personagem – que este deve empreender em seu labor. Diz ele:

A seguir à nomeação, no «perfil da personagem» enumeram-se, habitualmente, os aspectos físicos (descrição); a gestualidade (brusca, suave, lenta, rápida, desenvolta, acanhada); os traços de aparência (vestuário, penteado); os sociais (classe social, família, relações de trabalho, círculo de amigos, hábitos); os psicológicos (terno, bondoso, pérfido, etc., etc.); a história ou *background* (infância e por aí fora, até ao início da acção) e mesmo particularidades como tiques (...); peculiaridades de ornamentação (...); tatuagens (...); ou jeitos (esfregar obsessivamente as mãos, por exemplo) (Carvalho, 2014: 164).

E serão, precisamente, alguns desses procedimentos autorais que aqui se vão destacar, com o apoio dos textos verbal e não verbal, recorrendo-se às duas edições antes referidas, a fim de apontar a figuração insólita na fabricação das personagens Zé Metade e Andrade da Mula ou da Lua.

Reis chama atenção para o fato de que «Os nomes e as personagens são o primeiro desafio à curiosidade de quem lê» (2014a: 48), e, no que se refere a essas duas personagens – Zé Metade e Andrade, antes, da Mula e, adiante, da Lua –, pode-se afirmar que seus nomes são, como designativos anunciadores da figura que identificam, o primeiro desafio de interpretação, pois, como anuncia o mesmo Reis, «as personagens têm uma *lógica íntima*» (2014a: 49; grifos do autor), a qual, neste caso, se revela mais propriamente na segunda parte compositiva da nomeação, que não corresponde a um nome de família, senão que a algum aspecto relacionado à estruturação de caracteres da figura, envolvendo aspecto físico, psicológico ou ação exercida ou sofrida, já que, conforme Reis observa, «normalmente as personagens têm um nome próprio que funciona como dispositivo de figuração, às vezes com sugestão compor-

tamental» (2014a: 60). Zé Metade e Andrade acabam por carregar em seu nome a causa ou o produto de ações por eles exercidas ou sofridas.

Veja-se, então, como o texto verbal da narrativa de Mário de Carvalho – em «O tombo da Lua» ou em *O homem que engoliu a Lua* –, apoiado – porque não completado, que, no contexto intersemiótico da edição destinada ao público leitor «a partir dos 8 anos», a ilustração não completa, senão que apoia a composição de sentidos – pelo texto não verbal das ilustrações de Pierre de Pratt – em *O homem que engoliu a Lua* –, permitem observar os processos de fabricação – figuração – daquelas duas personagens.

Começando por Zé Metade, tem-se que ele:

é assim chamado desde que lhe aconteceu aquela infelicidade: quis 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 saias. Ambos usavam grandes navalhas sevilhanas e o Zé cai-lhes mesmo a meio dos volteios. Ali ficou cortado em dois, sem concerto, busto para um lado, o resto para outro (2013: 15).



(Carvalho, 2003: 10)

Portanto, sua designação nominativa – com função de predicativo – refere-se ao estado em que a personagem se encontra, fisicamente, após seu envolvimento em determinada ação, que lhe cinde o corpo em duas partes – tronco e pernas –, e a caracterização que disso decorre, visível na ilustração de Pratt, é insólita, uma vez que não corresponde às expectativas de representação – termo que, em sentido frouxo, pode aqui assimilar aspectos da mimeses – lógica e racional ancorada no senso comum, experienciável pelo público leitor, estando incoerente com o sistema semio-narrativo-literário real-natura-

lista. Como resultado, «Daí para a frente ficou conhecido por Zé Metade, arrasta-se num caixote de madeira com rodinhas» (2013: 15).



(Carvalho, 2003: 19)

E, com base na narração desse episódio em que Zé Metade se envolveu, Mário de Carvalho, no texto verbal, ao longo desse e demais *casos* em que a personagem atua no *Beco das Sardinheiras*, e Pierre de Pratt, no texto não verbal de *O homem que engoliu*, configuram aspectos físicos, traços de aparência, hábitos sociais e comportamentais da figura em questão.

Passando agora ao Andrade, que, como já se disse, ao longo dos *casos*, vai deixar de se chamar «da Mula» para se tornar «da Lua», verifica-se um episódio acional em que ele se envolve, ocorrido no conto «O tomo da Lua», caso de abertura de *Casos do Beco das Sardinheiras*, e que justifica essa nova designação. A mudança de nome se dá, aliás, sem nenhum alerta, no decorrer do sétimo caso, «A algaravia». Semelhantemente ao processo de que resultou a figuração de Zé Metade, a renomeação de Andrade também será de função predicativa, e, diferentemente do que ocorre com Zé Metade, ela nunca é explicada ao longo dos *casos* nem pela personagem-narrador-autor, nem por qualquer das demais personagens, mas, como se pode observar nas ilustrações de Pratt, corresponde a um dos processos, senão o mais absolutamente essencial, de figuração dessa personagem, como se pode depreender do que segue:

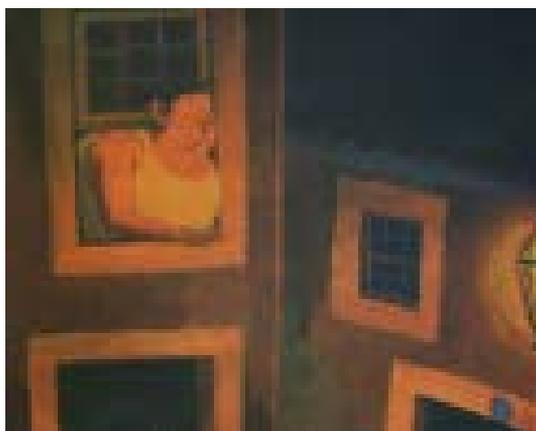
Andrade da Mula se chegou à janela e disse: «lá a calari...» e depois remirou em volta a ver se alguém lhe ligava, o que não aconteceu.

Após, olhou para o céu e bocejou um desses 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 (2013: 15).



(Carvalho, 2003: 15)

Um traço físico na descrição de Andrade favorece o acontecido com ele, pois, como destacou a personagem-narrador-autor, ele teria uma boca muito grande, «considerada uma das mais competitivas da zona oriental», insinuando um apetite exagerado, hábito de comer demais, sem limites. Assim, com a predisposição a abrir bem a «bocarra» e com um estômago e uma barriga acostumados a receber grandes quantidades de alimento, a Lua «Deslocou-se um bocadinho, assim como quem se desequilibrou, entrou a descer devagar, ressaltou numa ponta de nuvem que por ali pairava feito parva, e foi enfiar-se inteirinha na boca do Andrade, que só fez «gulp» e esbugalhou os olhos muito» (2013: 15).



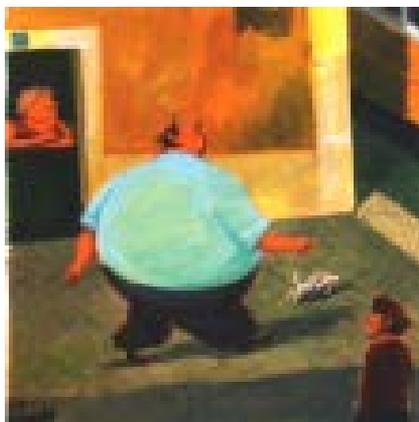
(Carvalho, 2003: 17)

Bastou ao Andrade fechar a boca e engolir. Pronto, a Lua já se lhe entrava estômago adentro e iria avantajá-lhe a barriga. Resultado, «[...] Andrade, [...] sentado numa cadeira, pernas muito afastadas, pedindo muita água e queixando-se de que sentia a barriga um bocado pesada» (2013: 16).



(Carvalho, 2003: 20-21)

Por fim, «Era com orgulho que a população do Beco via passar o Andrade. Sempre gaiteiro, apenas um pouco mais gordo» (2014: 18).



(Carvalho, 2003: 33)

Desse modo, como indicava Mário Carvalho, em seu livro pretensamente ensaístico, ao seu leitor-modelo, aprendiz de escritor, no «perfil da personagem» Andrade, valendo-se do episódio narrado, apresentam-se traços

físicos, gestualidade, traços da aparência, hábitos sociais e comportamentais, bem como aspectos correlacionados ao seu quotidiano, destacando-se a peculiaridade de comer demais e, muito provavelmente, abrir e encher a boca de maneira desproporcional. Andrade da Lua, porque engoliu-a e a manteve dentro de si, tornando-se «um pouco mais gordo» do que antes era, é fabricado a partir desse evento narrativo, e sua composição depende desse procedimento, conforme se dera, igualmente, com Zé Metade.

A figuração de Andrade é, do mesmo modo que a de Zé Metade, insólita, porque incoerente com o padrão de composição da personagem no sistema semio-narrativo-literário real-naturalista. Um ser humano, conforme a experiência do público leitor, ancorada na lógica racionalista-aristotélica, não pode engolir a Lua, muito menos viver com ela dentro de si. Também não se aceita, segundo essa mesma vivência sociocultural, que um ser humano perca toda a parte de baixo do corpo, abaixo do quadril, cortada por lâminas de «navalhas sevilhanas» e permaneça vivendo. Ao longo dos *casos do Beco*, ainda há outras mais aventuras insólitas em que Zé Metade e Andrade da Lua se envolvem, como há outras personagens que, de modo semelhante a essas duas, têm seu processo básico de figuração apoiado na narração de um episódio acional em que se envolvem. Mas essas outras personagens ficam a esperar «uma ocasião» para que se fale delas. Afinal, «as personagens não só sobrevivem à sua origem e primeira vida ficcional» (Reis, 2014a: 59), como também não é incomum demonstrarem a «consciência de que essa [sua] sobrevivência é uma possibilidade e até um direito» (Reis, 2014a: 59), conforme cobram da personagem-narrador-autor no «Epílogo» de *Casos do Beco das Sardinheiras*.

BIBLIOGRAFIA

- CARVALHO, Mário de (2014): *Quem disser o contrário é porque tem razão*, Porto, Porto.
- ____ (2013): *Casos do Beco das Sardinheiras*, Porto, Porto.
- ____ (2003): *O homem que engoliu a Lua*, Ilustrações e capa de Pierre de Pratt, Âmbar, Porto.
- ____ (1996): «Alguma coisa me perturba», *Ler*, núm. 34, pp. 39-49.
- ____ (1982): *Casos do Beco das Sardinheiras*, Contra-Regra, Lisboa.
- Eco, Umberto (1994): *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Companhia das Letras, São Paulo.
- FURTADO, Filipe (2011): «Fantástico (modo)», E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>, acessado em 26-07-2011.

- GARCÍA, Flavio (1999): *O Realismo-Maravilhoso na Ibéria Atlântica: a narrativa curta de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín*, Tese de Doutoramento, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- OLIVEIRA, Rui de (2008): *Pelos Jardins Boboli. Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- PRADA OROPEZA, Renato (2006): «El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético», *Semiosis*, II [México], núm. 3, pp. 53-76.
- REIS, Carlos (2014): «Introdução», *Revista de Estudos Literários* [Revista do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra], núm. 4, pp. 7-12.
- ____ (2014a): «Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem», *Revista de Estudos Literários* [Revista do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra], núm. 4, pp. 43-68.
- ____ (2001): *O conhecimento da literatura*. Introdução aos Estudos Literários, 2ª ed., Almedina, Coimbra.
- TODOROV, Tzvetan (2003): «A narrativa fantástica», *As estruturas narrativas*, 4ª ed., Perspectiva, São Paulo, pp. 147-166.