



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



ELTON JÔNATHAS GOMES DE ARAÚJO

O QUE A PENUMBRA PERMITE VER:
uma leitura da coletânea de contos *João Urso*, de Breno Accioly

São Cristóvão - SE

2021

ELTON JÔNATHAS GOMES DE ARAÚJO

O QUE A PENUMBRA PERMITE VER:

Uma leitura da coletânea de contos *João Urso*, de Breno Accioly

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

São Cristóvão - SE

2021

ELTON JÔNATHAS GOMES DE ARAÚJO

O QUE A PENUMBRA PERMITE VER:

Uma leitura da coletânea de contos *João Urso*, de Breno Accioly

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: ____ de _____ de 2021.

Orientador: Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro

1º Avaliador: Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero

2º Avaliador: Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva

São Cristóvão - SE

2021

A todos que vivem e pesquisam na penumbra deste nosso tempo doloroso, porém passageiro, e sabem que a literatura é luz permanente.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por enxergarem comigo que a educação sempre foi o melhor caminho. À minha irmã, que me mostrou um lado da vida cuja descoberta jamais teria feito sozinho.

A minha namorada, pela compreensão, carinho, amor e todo incentivo para seguir estudando, e a nosso filho que abrilhanta os nossos dias.

Aos amigos e colegas, desde a graduação até aqui, por todo apoio nos momentos em que mais precisei. Obrigado, especialmente, a todos que estiveram a meu lado no primeiro ano do Mestrado, e que, de algum modo, me tornaram um pesquisador melhor, com seus conselhos, dúvidas e apontamentos. Muito obrigado por partilharem comigo o aprendizado de suas vidas.

A Márcio Ferreira da Silva, que sempre me encorajou a seguir este trajeto e acreditou totalmente nessa possibilidade.

A Afonso Henrique Fávero, pelas inestimáveis sugestões e indicações de leitura.

A meu orientador, Valter Cesar Pinheiro, pelo acolhimento desde meu ingresso no Mestrado, pela sabedoria e pela paciência, buscando sempre o melhor para esta pesquisa e para meu futuro como pesquisador.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), pelos ensinamentos, pelo encorajamento e, principalmente, pelo lado verdadeiramente humano que revelaram em muitos momentos, e que me servirão de inspiração por toda a vida.

À CAPES, pela bolsa que contribuiu de forma significativa para esta pesquisa.

“Mas, o que a penumbra permite ver não
são os detalhes, sim a forma, o conjunto
de todos os ângulos.”
(Breno Accioly)

RESUMO

Breno Accioly (Santana do Ipanema/AL, 1921 — Rio de Janeiro/RJ, 1966) estreou no cenário literário brasileiro no final de 1944 com a coletânea de contos *João Urso*. A obra, muito bem acolhida pela crítica, recebeu diversos elogios em periódicos da época. Nomes como Mário de Andrade, José Lins do Rego, Lúcio Cardoso, Sérgio Milliet e Roger Bastide comentaram sobre a escrita do contista. Além disso, o volume foi laureado com os prêmios Graça Aranha, da Fundação Graça Aranha, e Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras. O alagoano, que se cercava de amigos renomados, como Graciliano Ramos, Lêdo Ivo, Mauro Mota e Gilberto Freyre, caiu no esquecimento com o passar das décadas. Ele lançou ainda mais quatro livros, *Cogumelos* (1949, contos), *Maria Pudim* (1955, contos), *Dunas* (1955, romance) e *Os Cata-ventos* (1962, contos), mas nenhum deles obteve tanto sucesso quanto a obra de estreia. É sobre *João Urso* (1944) que se debruça esta pesquisa. Compreendendo a importância da obra e de seu escritor na literatura nacional, investigam-se neste estudo as dez narrativas que compõem o volume. Faz-se necessário, no entanto, apresentar preliminarmente o perfil biobibliográfico do escritor, cuja notoriedade escapa ao leitor atual, e examinar, apoiando-se na tipologia estabelecida por Genette (2018), as quatro edições — e todo o aparato paratextual (capas, prefácio, dedicatórias e epígrafes) — que a obra ganhou até o presente. Para a análise das vozes narrativas, trabalho que constitui o segundo capítulo desta dissertação, recorre-se aos estudos de Friedman (2002), Leite (1987), Carvalho (2012) e Dal Farra (1978). Intenta-se, por fim, investigar, no conto “João Urso”, a focalização do espaço a partir do qual o narrador vê e apresenta o protagonista da narrativa. Esta leitura ampara-se nos estudos de Brandão (2013), Lins (1976), Blanchot (2011) e Gomes (2008).

Palavras-chave: Breno Accioly; Literatura Alagoana; Estudos Paratextuais; Espaço Literário.

ABSTRACT

Breno Accioly (Santana do Ipanema/Alagoas, 1921 – Rio de Janeiro/Rio de Janeiro, 1966) entered the Brazilian literary scene in late 1944 with the short-story collection *João Urso*. Very well received by the critics, this work was highly praised in periodicals of the time. Authors like Mário de Andrade, José Lins do Rego, Lúcio Cardoso, Sérgio Milliet and Roger Bastide commented on Accioly's writing. In addition, the volume won the Graça Aranha award, from the Graça Aranha Foundation, and the Afonso Arinos award, from the Brazilian Academy of Letters. The writer, who had surrounded himself with renowned friends, such as Graciliano Ramos, Lêdo Ivo, Mauro Mota and Gilberto Freyre, was forgotten over the years. He published four other books, *Cogumelos* (1949, short stories), *Maria Pudim* (1955, short stories), *Dunas* (1955, novel) and *Os Cata-ventos* (1962, short stories), but none of them was as successful as his debut work. The present research focuses on *João Urso* (1944). In order to understand the importance of the said work and its writer to Brazilian literature, this study investigates the ten narratives that make up the volume. It is necessary, however, to present first the bio-bibliographical profile of the writer, whose notoriety escapes the contemporary reader, and, based on the typology established by Genette (2018), examine the four editions — and the entire paratextual elements (covers, preface, dedications and epigraphs) — that the work has won to the present date. For the analysis of narrative voices, the main topic of the second chapter of this dissertation, the foundation lies in the studies of Friedman (2002), Leite (1987), Carvalho (2012) and Dal Farra (1978). Finally, another goal is to investigate, in the short story “João Urso”, the characterization of the space from which the narrator sees and presents the main character of the narrative. This approach is supported by the studies of Brandão (2013), Lins (1976), Blanchot (2011) and Gomes (2008).

Keywords: Breno Accioly; Literature from Alagoas; Paratextual Studies; Literary Space.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da primeira edição de <i>João Urso</i>	25
Figura 2 - Quarta capa da primeira edição de <i>João Urso</i>	26
Figura 3 - Capa da segunda edição de <i>João Urso</i>	28
Figura 4 - Capa da terceira edição de <i>João Urso</i>	31
Figura 5 - Capa da quarta edição de <i>João Urso</i>	33
Figura 6 - Quarta capa da edição mais recente de <i>João Urso</i>	34

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Síntese dos elementos paratextuais presentes nas capas.....	35
Quadro 2 - Síntese dos demais paratextos das edições de <i>João Urso</i>	46

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. BRENO ACCIOLY E AS EDIÇÕES DE <i>JOÃO URSO</i>	15
1.1 BRENO ACCIOLY, O CONTISTA E SUA OBRA	15
1.2 <i>JOÃO URSO</i> EM QUATRO EDIÇÕES.....	20
1.3 AS CAPAS DAS EDIÇÕES DE <i>JOÃO URSO</i>	23
1.4 OUTROS PARATEXTOS: PREFÁCIO, DEDICATÓRIAS E EPÍGRAFES	36
2. QUE A PENUMBRA PERMITE VER: UMA LEITURA DA COLETÂNEA DE CONTOS <i>JOÃO URSO</i>, DE BRENO ACCIOLY	48
2.1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR: A TIPOLOGIA DE NORMAN FRIEDMAN.....	48
2.2 QUATRO VOZES EM BUSCA DE SENTIDO: UMA LEITURA DAS NARRATIVAS EM PRIMEIRA PESSOA	52
2.2.1 Paridades e disparidades	60
2.3 PROTAGONISTAS DESFIGURADOS: O FOCO NARRATIVO NOS CONTOS EM TERCEIRA PESSOA	64
2.3.1 Entre avessos: a construção narrativa em Breno Accioly.....	78
3. A FOCALIZAÇÃO DO ESPAÇO: UMA ANÁLISE DO CONTO <i>JOÃO URSO</i>	81
3.1 O ESPAÇO: ALGUMAS ACEPÇÕES E ABORDAGENS.....	81
3.2 A JANELA, A CASA E A CIDADE: UMA LEITURA DOS ESPAÇOS EM <i>JOÃO URSO</i>	86
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100
ANEXOS	105

INTRODUÇÃO

Há escritores cujas obras, continuamente lidas ou não, são amplamente conhecidas do público leitor. Tais obras, muitas vezes, adquirem vida própria, e seu sucesso independe da noção que de seus autores tem o público. Outros, ainda que tenham tido algum tipo de reconhecimento no período em que viveram, veem seu nome e seus escritos caírem no esquecimento. A leitura de suas obras requer, ao menos para os leitores mais exigentes, alguma apresentação. Esse é o caso do autor cujo título de estreia é o objeto deste estudo, Breno Accioly (doravante BA), que, a despeito do sucesso alcançado na década de 1940, viu seu espaço no cenário literário brasileiro diminuir ao longo dos anos.

BA, médico de formação, escreveu para jornais e revistas e publicou em volume contos e um romance. Esquizofrênico, morreu aos 44 anos, vítima de infarto. A loucura, experienciada na cidade em que nasceu, Santana do Ipanema (AL), é um dos temas mais recorrentes de sua ficção, em grande parte ambientada nas cidades em que o escritor residiu — Maceió, Recife, Rio de Janeiro e sua terra natal. Estimado pela criatividade e imaginação que a composição de suas histórias revela, obteve, se não o reconhecimento pela ousadia de sua obra ficcional, ao menos a indicação de que buscava o diferente, o invulgar, o insólito. Quanto a *João Urso*, coletânea de dez contos com a qual o autor inaugura, em 1944, sua carreira literária, sabe-se, pelos elogios que lhe foram dedicados em inúmeros rodapés publicados em periódicos, que causou uma boa impressão nos críticos mais renomados do período, como Sérgio Milliet e Mário de Andrade.

Havia, até a realização deste trabalho, apenas um estudo de fôlego sobre a obra de BA, a tese intitulada *Razão mutilada: ficção e loucura em Breno Accioly*, de Edilma Acioli Bomfim¹. Nesse trabalho, no qual se analisa a loucura nos contos acciolyanos, a pesquisadora assegura que o desvario dos personagens é a “resposta poético-existencial” encontrada pelo autor — ou uma espécie de saída perversa — para representar os dramas existenciais e psicológicos desses personagens.

¹ Edilma Acioli Bomfim é estudiosa da obra de Breno Accioly. Doutora em Letras pela Universidade Federal de Alagoas — UFAL, foi professora da Faculdade de Letras, FALE, daquela universidade. Sua tese foi publicada pela Editora da Universidade Federal de Alagoas em 2005.

É no gênero conto que o santanense melhor explora a linguagem verbal para atender às exigências da narrativa. Mediante uma escrita repleta de metáforas, a realidade representada na ficção de BA mescla o real e a fantasia. Esse caráter faz com que sua obra se encaixe nas concepções contemporâneas do gênero, definido, segundo Bosi (1977), por sua plasticidade. As narrativas acciolyanas mostram-se transitórias, ora dramas da vida urbana conturbada, ora fantasias folclóricas, moldadas em uma linguagem poética que expressa a angústia e a degradação humanas.

De difícil definição crítica, o conto é, antes de tudo, uma narrativa inventada de extensão curta. Os teóricos têm-se debruçado sobre este gênero há séculos e não chegaram a um consenso sobre o que ele seria de fato. Casares (*apud* Gotlib 1990), ao se referir ao estudo de Cortázar sobre Poe, diz que existem três acepções acerca do conto: 1) relato de um acontecimento; 2) narração (oral ou não) de acontecimento falsificado; 3) fábula. Tais histórias seriam de interesse humano e organizar-se-iam dentro de sucessões de ações dos personagens.

Para Gotlib (1990), o conto não se refere nem totalmente ao acontecido nem totalmente ao fictício. O que ocorre é que o real e o ficcional não têm limites definidos. Segundo a autora, “[...] não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo” (GOTLIB, 1990, p. 12, grifos da autora).

Quanto à linguagem, toda palavra ou frase tem sua função no conto, nada deve estar ali por acaso. De acordo com Moisés (2006, p. 53), a linguagem deve ser “objetiva, plástica e de metáforas de curto espectro”. O contista deve ter em vista, portanto, algo que seja direto, curto e de boa apreensão pelo leitor.

Sabe-se que neste gênero predomina a situação, o recorte de um momento intenso, explorado por meio da linguagem. Nas histórias escritas por BA, é possível observar a extrema tensão a que são submetidos os personagens, de que servem de exemplo Salustiano, protagonista do conto “Medo”, que se atormenta, após a demissão de um companheiro de trabalho, com a ideia de matar o chefe, e Bioléu, do conto “Na rua dos lampiões apagados”, que se reprime violentamente diante da iminência de ter sua primeira relação sexual.

Como já atestara Bomfim (2005), é notório que a questão da loucura é o ponto central da obra de BA, porém o autor não abandona outras perspectivas e

temas em suas histórias. A urbanidade e o campo — por meio dos elementos da natureza — marcam presença nas ficções. Os espaços, corriqueiramente estreitos, criam uma atmosfera de reclusão, abandono e descaso. As vozes narrativas, em primeira ou terceira pessoas, assemelham-se. Tais vozes valem-se de recursos que acionam os sentidos do leitor. Em relação aos personagens, destacam-se os protagonistas excêntricos presentes em quase todas as narrativas. As mulheres, conquanto coadjuvantes, revelam-se igualmente marcantes. Assinala-se, por fim, que, no nível da linguagem, BA revela-se amiúde bastante conservador, notadamente pelo emprego de uma sintaxe oitocentista, distante das lições modernistas que se consagraram décadas antes do lançamento de *João Urso*.

Neste estudo, buscou-se primeiramente tratar da trajetória de BA, a fim de melhor compreender o meio cultural em que se inseriu o autor e no qual foi publicada a obra escolhida para análise. Acentua-se, todavia, que não se tenciona com isso estabelecer uma explicação de sua obra por sua vida, mas desprender o escritor do esquecimento em que se encontra, apresentando-o por meio de traços de seu percurso que nos parecem importantes. Adianta-se, porém, que muitos episódios de sua vida — sobretudo os ocorridos na infância e na adolescência — ressurgiram, reconfigurados ou não, em suas narrativas. Embora os contos não sejam propriamente autobiográficos, destacam-se no conjunto alguns elementos de cunho memorialista.

Nosso principal objetivo é analisar os contos da obra de estreia de BA a partir do exame das vozes narrativas e do espaço (visto pelo olhar dos narradores). De que perspectiva essas vozes narram as histórias? Quais tipos de personagens essas vozes observam e como os descrevem? Por quais espaços as vozes e personagens transitam? Eis, em linhas gerais, algumas das perguntas que nortearam esta pesquisa.

No primeiro capítulo, reconstruem-se o perfil biobibliográfico do autor e o percurso da coletânea *João Urso* em suas quatro edições, com especial atenção aos paratextos — prefácio, epígrafe, dedicatórias — e às capas, ilustradas por artistas plásticos de renome.

No segundo, após uma breve apresentação da tipologia de narradores estabelecida por Norman Friedman (2002), procede-se à leitura dos contos,

divididos em dois grupos: os narrados em primeira pessoa (quatro ao total) e os narrados em terceira pessoa (seis). Todo o conjunto, portanto, é passado em revista.

O terceiro capítulo tem por objeto o conto que dá título à obra, “João Urso”, de que se analisam os espaços literários pela vertente da *focalização do espaço*. Com isso, intenta-se, amparado nos estudos de Brandão (2013), Dimas (1987), Blanchot (2011) e Gomes (2008), observar como o narrador vê e descreve os espaços em que a história se desenrola.

1. BRENO ACCIOLY E AS EDIÇÕES DE *JOÃO URSO*

1.1 BRENO ACCIOLY, O CONTISTA E SUA OBRA

Em 22 de março de 1921, na cidade sertaneja de Santana do Ipanema, Alagoas, nasceu Breno Rocha Accioly, filho do juiz de direito da comarca, Dr. Manuel Xavier Accioly, e de D. Maria de Lourdes², que tinha estudado em Aracaju com as irmãs Judith e Miriam no Colégio Santana. De classe socioeconomicamente privilegiada, a família gozava de prestígio. Dentre os parentes, sobressaía a figura do avô materno, que BA não chegou a conhecer, o “coronel” Manoel Rodrigues, descendente de João Rodrigues Cardoso, fundador do município pernambucano de Águas Belas. A família Rocha morava em um sobrado que costumava receber nomes importantes, como o governador Costa Rêgo, o industrial Lionel Iona e o pioneiro Delmiro Gouveia, além de hospedar clérigos e homens de negócios.

Com efeito, BA cresceu em um ambiente do alto escalão social de Alagoas. Segundo Tadeu Rocha³, “foi entre as paredes desse sobrado que Breno Accioly viveu os seus primeiros sete anos, num ambiente de misticismo religioso, transações comerciais e formalismo jurídico” (2014, p. 95). É em Santana do Ipanema que “o pequeno Accioly” tem contato com a cidade, a loucura e os traços que marcarão seus contos.

[...] na praça fronteira ele completou sua experiência de menino, entrando em contato com a cidade: no outro lado da praça, ficava a Matriz da Paróquia, dirigida pelo seu padrinho, o vigário José Bulhões (que veio a falecer no dia 17 de outubro de 1952); no lado esquerdo do logradouro, ainda não ajardinado, via-se do sobrado a escola pública da professora Zefinha (D. Josefa Lima), sua madrinha de São João, que lhe ensinou as primeiras letras, juntamente com a devoção obrigatória a São José; nas duas casas à direita do sobrado residiam a avó e os pais de Agissé, Poni e Berenice Feitosa, cuja insanidade lhe inspirou as figuras de João Urso, Poni e Cíntia; e na segunda casa à esquerda morava o insuperável Hermídio Firmo (falecido em meados de 1951), que não saía nunca de casa. (ROCHA, 2014, p. 95)

² D. Maria de Lourdes lia e escrevia em francês, era apaixonada por teatro clássico, tocava piano e foi a figura mais influente na formação de BA (BOMFIM, 2005).

³ Tadeu Rocha (1916–1994) foi jornalista, professor, escritor, ensaísta, pesquisador e historiador. Tio materno de Breno Accioly, Rocha conheceu bem a sociedade alagoana de sua época. Escreveu um livro sobre a literatura em Alagoas e Pernambuco, reconstituindo o período de 1920 a 1964, intitulado *Modernismo & regionalismo*, lançado pela editora EDUFAL (2014) como parte da “Coleção Nordestina”. Sobre o sobrinho, escreveu o ensaio “Roteiro de Condado de Green”, texto em que esboça um trajeto biográfico do contista.

Essa vizinhança marcou de tal modo a infância de Accioly a ponto de vir a ser revivificada, ainda que ficcionalmente, nas narrativas que viriam a compor seu primeiro livro de contos, *João Urso* (1944). Agissé⁴ transformou-se em um personagem que, como o rapaz da vida real, não parava de gargalhar. No conto “As agulhas”, o protagonista, Sebastião Moreira dos Santos, assume o apodo de Poni, uma figura amargurada que passa a ter problemas mentais quando a esposa, Alda, é roubada por Samuel, padrasto dela. Berenice Feitosa transmuta-se em Cíntia, personagem do “Condado de Green”, constantemente evocada no conto pelo narrador-protagonista.

Compõem a memória ficcional do autor a atmosfera de todo o sobrado, casarão em que ecoa pelos espaços vazios a gargalhada de João Urso, e a superfície da cidade⁵, que se contamina, na ficção, de ruas escuras, onde ora os personagens figurantes se refugiam com medo das loucuras dos protagonistas, ora os próprios protagonistas se espreitam nas sombras, como ocorre com Poni, que, a caminho de encarar seu inimigo e recuperar a esposa, percorre uma rua escurecida.

A proximidade com a cidade amplia-se quando BA e seus pais mudam de casa. No novo endereço, o garoto teve pela primeira vez contato com o circo (que também aparece no conto “João Urso”).

Aos nove anos, devido a uma promoção do pai, BA mudou-se para Maceió⁶. Residiu nos bairros da Pajuçara, Jaraguá e Farol, retomados nos contos cujas histórias se desenrolam em cenários praianos, como o supramencionado “Condado de Green”. Teve seus primeiros contatos com as rodas literárias locais na escola em

⁴ No capítulo 4, “A ordem gramatical”, de *Modernismo & Regionalismo*, Rocha (2014, p. 36-37) assegura que em Santana do Ipanema o povo vivia em um tempo ultrapassado, em que os homens ainda discutiam as regras da gramática. Nesse lugar, evidenciava-se o singular comportamento de Agissé: “Somente uma pessoa, em toda a população urbana e suburbana, fugia impunemente às contingências de tempo e espaço, reinantes na localidade sertaneja: o jovem louco Agissé Feitosa, que alguns anos depois o escritor Breno Accioly meteu na pele de João Urso”.

⁵ Sobre a cidade e o tal sobrado, afirma Rocha (2014, p. 37): “É certo que em Santana do Ipanema se falava muito em ‘antes da guerra’, inclusive na grande sala de visitas do sobrado em que residia minha família. Mas só para contrastar os novos preços do comércio com as antigas cotações das fazendas, calçados e chapéus. Aquela sala, que somente se abria para receber as visitas e para as orações da família defronte do quarto dos Santos, permanecia como se nada de grave tivesse acontecido no mundo: o enorme quadro do Coração de Jesus, o piano Pleyel, o gramofone inglês e o belo espelho oval *biseauté* (que o ‘coronel’ Manoel Rodrigues cobria nas noites de trovoadas, por causa dos raios) completavam o aspecto ‘fim do Império’ do amplo compartimento de portas envidraçadas, onde se espalhava uma pesada mobília e pendiam das paredes retratos de homens bigodudos e senhoras de peitilho”.

⁶ Rocha (2014) lembra-nos de que naquele tempo moravam na capital alagoana escritores da envergadura de Jorge de Lima, Aurélio Buarque de Holanda, Aloísio Branco e José Lins do Rego. A cidade era um forte centro cultural e literário, a ponto de Mário de Andrade escrever a Jorge de Lima almejando o “acaso deslumbre de morar em Maceió”.

que estudou, o Colégio Diocesano. Pouco depois de ter concluído o secundário, em 1937, BA publicou contos no diário católico *O semeador* (ROCHA, 2014), periódico que igualmente contava com a colaboração de sua mãe. Ao lado de senhoras como Lilly Lages, Linda Mascarenhas (dama do teatro alagoano) e outras mulheres, a mãe de BA integrava o grupo feminista “Federação para o progresso feminino” (BOMFIM, 2005).

Em 1938, aos 17 anos de idade, BA muda-se para Recife para dar início a seus estudos universitários. A permanência na capital pernambucana torna-se crucial para sua formação de escritor. Bonfim (2005) revela que BA se tornou amigo de autores como João Cabral de Melo Neto, Gilberto Freyre, Otávio de Freitas Júnior, Mauro Mota e Esmaragdo Marroquim. Durante aproximadamente cinco anos, BA ficou entre Recife e Maceió, sempre em meios literários. Nesse período, trocou correspondência com Mário de Andrade, que, de acordo com Rocha (2014, p. 97), “[...] sempre animou o jovem contista alagoano a prosseguir sua obra literária, em que logo percebeu uma grande força criadora”. A inserção de BA no meio literário ocorre por meio de Mauro Mota, que, tempos depois, faz o mesmo processo com outro escritor e amigo de Accioly: Lêdo Ivo.

No ano de 1943, BA fixou residência no Rio de Janeiro. Em 1944, lançou seu primeiro livro de contos pela Ed. Pan-Americana S.A. — EPASA. No ano de 1946, concluiu o curso de Medicina na Faculdade de Ciências Médicas. Bomfim relata que o contista era médico leprólogo, tendo ouvido de Hélio Pólvora o desagradável comentário: “era o emprego que convinha à sua inadaptação para a vida” (BOMFIM, 2005, p. 149). De fato, o santanense teve por toda sua vida dificuldade em relacionar-se socialmente. Em depoimento para Bomfim, o Dr. Hélio Cabral, primo de BA, diz que

[BA] era considerado um homem agressivo, de natureza intempestiva e, conseqüentemente, de poucos amigos; é comum justificarem esse temperamento de Breno com o fato de ter um traço de esquizofrenia, doença que constitui, sem dúvida, o grande drama da sua vida, a ponto de afastá-lo do convívio familiar [...] Em Pernambuco, dá-se seu primeiro internamento em hospital psiquiátrico e, com a maior frequência, acentua-se o que seus contemporâneos chamam de “as esquisitices de Breno”. (BOMFIM, 2005, p. 149)

BA vivia sempre rodeado de escritores, frequentava cafés e livrarias, entregava originais a outros autores e publicava contos inéditos em jornais e revistas

do Rio de Janeiro. Entretanto, não se furtava a gerar atritos nesses ambientes, pois sempre foi controvertido. Certa vez, entrou em uma livraria e lá avistou Graciliano Ramos, que participava de uma animada conversa com outro escritor, negro e comunista. Para BA, aquilo era uma afronta: racista e anticomunista, ele não podia tolerar tal situação. Contra os gritos preconceituosos de BA Graciliano reagiu prontamente. O contista, envergonhado, calou-se e foi embora do local. À noite, ainda ressentido, ele, com um bisturi nas mãos, bateu à porta de Graciliano. Vendo a situação e sabedor das “loucuras” de seu conterrâneo, Graciliano tratou de dizer-lhe: “Não banque o doido comigo. Eu só acredito que você é louco se fizer três coisas: rasgar dinheiro, pular deste andar lá embaixo ou me desfeitear. Entendeu, seu filho da puta?”. BA caiu em choro como uma criança mimada, dizendo entre lágrimas que Graciliano era seu pai, o que negou peremptoriamente Graciliano. Não obstante, BA falou barbaridades de seu pai biológico e, “confuso e desconexo”, pôs a mãe em pedestal de santa. Ao recompor-se, jurou amizade eterna a Graciliano e partiu deixando o bisturi (RAMOS, 2011, p. 119-120).

A imagem de louco sempre acompanhou BA, mesmo depois de tornar-se escritor reconhecido⁷. Nunca soube resolver dissensões familiares ou estabelecer laços amorosos duradouros com nenhuma mulher.

Lançou, além de *João Urso*, mais quatro obras: *Cogumelos* (1949, contos), lançado pela editora A Noite; *Maria Pudim* (1955, contos), pela editora José Olympio; *Dunas* (1955, romance), pela editora O Cruzeiro; e *Os Cata-ventos* (1962, contos), novamente pela José Olympio. Embora tenha conseguido lançar vários títulos, inclusive pela renomada José Olympio, hoje selo da editora Record, sua obra mais conhecida permanece sendo seu livro de estreia.

⁷ Em “A orelha de Van Gogh”, artigo publicado em 01/04/2007 no caderno “Ilustrada” da *Folha de S. Paulo*, Ferreira Gullar evoca lembranças de BA. Ambos trabalhavam na revista do IAPC. BA, afirma Gullar (2007), “andava sempre de chapéu e capa de chuva, chovesse ou não”. O fato mais curioso, porém, envolve o jornalista Otto Lara Resende, que então dirigia o suplemento literário “Letras & Artes” do jornal carioca *A manhã*. BA teria pedido a Otto que publicasse seus contos no periódico. Otto publicou apenas um deles. BA, enfurecido, ameaçou-o com um revólver. Nas palavras de Gullar (2007): “Ao assinar o livro de ponto, percebi que [BA] estava armado e ele, mastigando o charuto que sempre trazia na boca, falou:

— Isso é para ensinar uma lição a um cabra safado.

Breno era alagoano. Soube que, dias depois, ao cruzar a avenida Rio Branco, ao lado do Teatro Municipal, deparou com Otto, que vinha em sentido contrário.

— Otto Lara Resende, verme da terra!, gritou ele, sacando da arma. Otto saiu correndo em disparada”.

O alagoano ainda escreveu, segundo o sítio historiadealagoas.com.br, no suplemento literário do *Jornal de Alagoas*, na década de 1950, dirigido por Arnaldo Jambo, e participou do grupo da *Revista Branca*, fundada por Saldanha Coelho. Essa revista lançou contos de escritores brasileiros em outros idiomas. BA foi traduzido para o italiano, por Gian Passeri, como parte de uma coletânea de que faziam parte nomes como Lygia Fagundes Teles e Murilo Rubião⁸.

Em 1958, BA respondeu, para o jornal *O Seminário* (RJ), edição 95, ao famoso “Questionário Proust”. Em suas respostas o alagoano revelou seu pintor favorito, Georges Braque, além dos prosadores que mais admirava, Maupassant, Flaubert, Dostoiévski e Tchekhov⁹. Na pergunta sobre “um traço marcante de seu caráter”, respondeu “franqueza”, e sobre seu “principal defeito”, escreveu “intransigência”. Esses pontos são mais importantes do que os anteriores para quem quer compreender a figura de Accioly. No mais, deixou de responder a algumas perguntas, dentre as quais a que lhe indagava sobre o que mais apreciava nos amigos.

Breno Accioly morreu em 13 de março de 1966, vítima de infarto, aos 44 anos. Controverso, passou os últimos anos de sua vida ao lado de uma mulher, Maria dos Anjos¹⁰, a quem dedicara seu último livro. Seu enterro foi narrado por Lêdo Ivo (2004) em *Confissões de um Poeta*, publicado originalmente em 1979:

No instante em que deveríamos segurar as alças do caixão em que jazia o corpo de Breno Accioly, descobrimos, talvez com espanto, que éramos apenas quatro: João Condé, Valdemar Cavalcanti, Tadeu Rocha e eu. E seis mãos eram necessárias para carregar os despojos do autor de *João Urso*, até o *gavetão* que o esperava, no alto do cemitério [...] atrás de nós vinha uma gorda e humilde sombra feminina. (IVO, 2004, p. 151, grifos do autor)

Precisou-se da ajuda de dois coveiros para carregar o caixão. O enterro ficou a cargo — e por acaso — de Tadeu Rocha, que estava de passagem pelo Rio de

⁸ V. anexo: 1. Jornais.

⁹ Sérgio Milliet, em nota publicada no posfácio da quarta edição de *João Urso* (1995, p. 161-162), diz que há na escrita de BA “uma clara percepção da relatividade das fronteiras entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo”, e que é essa percepção “que dá a seus contos essa atmosfera de verdade profunda, somente encontrável nos escritores russos ou em alguns norte-americanos modernos”.

¹⁰ Há apenas duas informações encontradas sobre Maria dos Anjos: a primeira, em nota escrita por Heliônia Ceres; a segunda, em definição dada pelo próprio BA, que se referia à companheira como “minha mulher, minha santa”. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/breno-accioly.html>. Acesso em: 12 jan. 2020.

Janeiro e resolvera visitar o sobrinho¹¹. Tadeu soube da morte por telefone, ao ser surpreendido por uma voz feminina que lhe informara do óbito e da falta de providências para o enterro.

Onde estão os amigos de Breno Accioly?, parecia perguntar João Condé. Mas nós todos sabíamos que, além da mentira piedosa (“Ele morreu num domingo” / “Não saiu em jornal algum” / “Ninguém sabe ainda”), tropeçávamos na verdade incômoda: Breno Accioly não tinha amigos. (IVO, 2004, p. 152)

O contista foi enterrado melancolicamente, sem que ninguém soubesse de sua partida¹².

BA é o patrono das cadeiras nº 19 da Academia Arapiraquense de Letras e Artes, ACALA, e nº 137 da Academia de Letras e Artes do Nordeste, ALANE. Uma rua lhe foi dedicada na cidade de Americana/SP, e uma biblioteca municipal ganhou o seu nome em sua cidade natal. Sua irmã, Eudora Rocha Accioly, ficou com um romance não editado, além de uma pasta com quase 200 contos inéditos, que depois foram subtraídos de sua residência. Após sua morte, o escritor foi publicado apenas em reedições, como a organizada por Ricardo Ramos, *Os melhores contos de Breno Accioly*, lançada pela Global Editora (1984), e as *Obras reunidas* (1999), editada pela Escrituras. Somam-se a essas publicações os *Onze contos inéditos de Breno Accioly* (1989), livro organizado por Rommel Accioly e impresso pela Ediculte, e, mais recentemente, a coletânea intitulada *João Urso e outros contos incríveis*, da Imprensa Oficial Graciliano Ramos (2015). Breno Accioly deixou inéditos — e nunca publicados — três romances: *Siracusa*, *Pedras* e *Isabela*¹³.

1.2 JOÃO URSO EM QUATRO EDIÇÕES

João Urso (1944) ganhou considerável destaque em uma década que trouxe obras de autores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa para o cenário literário. Laureado com o prêmio Graça Aranha, da Fundação Graça Aranha, e com o prêmio

¹¹ Segundo Lêdo Ivo, Breno Accioly e Tadeu Rocha eram primos.

¹² O *Correio da manhã* (RJ) noticiou o sepultamento no cemitério S. João Batista na edição de 15 de março, ressaltando detalhes do enterro e da carreira do contista, suas obras e o conto “O caso do guarda-chuva amarelo”, pouco conhecido (conquanto tenha sido publicado em 27/03/1943 em *O Jornal*). Na edição de 19 de março, o mesmo jornal homenageou BA com a publicação de um outro conto, “Dois enterros”, extraído do segundo livro de BA, *Cogumelos* (1949).

¹³ Este último é classificado, na supracitada nota publicada no *Correio da manhã* (RJ) em 19/03/1943, como “volume de histórias curtas”.

Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras, a obra foi bem recebida pela crítica, que via naquelas ficções uma poética de estranhamento, como apontou Tristão de Athayde, em crítica publicada em 24/12/1944, no periódico *O Jornal* (RJ), ao dizer que,

de uma qualidade muito mais estranha são os contos do Sr. Breno Accioly [...] de uma estreia notável, embora de uma espécie literária que desagrade profundamente ao público que procura, na literatura, emoções superficiais, moralizantes ou eróticas... Pode dizer-se mesmo que nunca vimos, até hoje, no Brasil, tão bem expresso literariamente, esse terrível campo de transição entre a luz da consciência e a outra luz da insanidade, como nestes contos por vezes repugnantes. (ATHAYDE, 1944)

Antes do lançamento, a obra circulava em notícias do jornal *A manhã* (RJ). No dia 8 de junho de 1944, o jornal anuncia a entrega dos originais à EPASA em uma nota de pouco mais de três linhas, abaixo da coluna “Livros do dia”, seção para a qual, aliás, BA escreveu várias críticas. No dia 23 de julho, anuncia-se o lançamento de *João Urso* para o mês de setembro, o que não vem a ocorrer. Entre os dias 3 de agosto e 5 de outubro, houve mais quatro anúncios relativos à publicação do livro, que será, no entanto, lançado apenas no dia 28 de novembro. Na nota publicada no jornal¹⁴, também são destacados o prefácio de José Lins do Rego e a capa de Santa Rosa¹⁵.

O texto que serve de prefácio à obra, “Um livro de contos”, de Lins do Rego, já havia sido publicado no jornal *A manhã*, em 10/10/1944. No ano anterior, BA havia publicado nesse mesmo jornal o conto “João Urso”, dedicando-o ao escritor paraibano.

¹⁴ “Com grande expectativa, quase fechando o movimento literário do ano, acaba de sair o livro de estreia de Breno Accioly. Anunciado, esse livro — que se intitula ‘João Urso’ — de logo chamou a atenção da crítica. Tratava-se de um autor moço, não tendo ainda publicado nenhum livro, mas já conhecido pelos inúmeros contos que publicara nos jornais e revistas. ‘João Urso’ é um livro de contos. Escrito com força tão rara, dotado de surpreendente interesse humano, em consequência do equilíbrio de todas as suas páginas, colocará facilmente seu autor ao lado dos melhores autores brasileiros modernos. O volume traz um prefácio de José Lins do Rego. A capa é de Santa Rosa” (*A manhã*, 1944, p. 3).

¹⁵ Esta não é a primeira ilustração que Santa Rosa faz para BA. Em 28/11/1943, o contista publica o conto “As três toucas brancas” no periódico carioca *O Jornal* (v. anexo 2). No ano seguinte, publica os contos “O medo”, em 09/01/1944 (v. anexo 3), e “Os olhos”, dedicado a Vinícius de Moraes, em 16/04/1944, igualmente ilustrados por SR (v. anexo 4). Esse último conto foi republicado na semana seguinte no *Diário de Pernambuco* (23/04/1944). Em ambas as ilustrações, o capista assinou seu nome por inteiro, fato raro, visto que ele normalmente subscrevia seus trabalhos apenas com suas iniciais. Posteriormente, Santa Rosa ainda fará a ilustração do conto “Os cogumelos”, em 1946.

Despontam igualmente na obra as dedicatórias que haviam aparecido quando da publicação dos contos em periódicos. Nomes de elevado reconhecimento no meio literário tornaram-se dedicatários de contos de BA, como Graciliano Ramos, Vinicius de Moraes, Aurélio Buarque de Holanda e Lúcio Cardoso. Há ainda os dedicatários da obra, dentre os quais os pais, alguns amigos e Mário de Andrade, e uma epígrafe, assinada por Augusto Frederico Schmidt. Adiante esses elementos paratextuais serão retomados.

No caso desta primeira edição, excertos de crítica assinados por autores e críticos reconhecidos ocupam a quarta capa, dentre os quais sobressaem Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, Antônio Rangel Bandeira, Mário de Andrade e Vinicius de Moraes. Do exemplar original foram tiradas 50 cópias — em papel e formato especial — numeradas e rubricadas pelo autor.

Uma segunda edição de *João Urso* só sairia nove anos depois, pelas Edições O Cruzeiro¹⁶. Dessa nova impressão, revista pelo autor e ilustrada por Páez Torres, foram suprimidos os nomes de dois dedicatários — Aurélio Buarque de Holanda e Lúcio Cardoso — e alterados textos e títulos de alguns contos.

É pela Editora Civilização Brasileira — como parte da Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 56 — que ocorre o lançamento da terceira edição de *João Urso*, igualmente revista, em 1963. A capa ganhou uma nova ilustração, assinada por Eugênio Hirsh. Se o prefácio permaneceu inalterado, modificou-se a epígrafe original.

Foi necessário aguardar mais de 30 anos para rever *João Urso* nas prateleiras de lançamentos: só em 1995 saiu uma nova edição da obra (a quarta — e até o presente, última — no geral, a primeira póstuma). Publicado pela Editora Civilização Brasileira, o volume mantém-se fiel à edição anterior, excetuando-se a ilustração de capa: no lugar do desenho rubricado por Eugênio Hirsch, entra uma xilogravura de Cândido Portinari¹⁷.

Cabe investigar os elementos paratextuais por serem de grande valia para a compreensão do trajeto de recepção da obra. O espaço paratextual corresponde à área que se encontra sob os cuidados diretos da edição. Analisar os paratextos implica, por conseguinte, examinar as edições propostas ao público sob uma ou

¹⁶ Neste intervalo de quase uma década, BA lançou seu segundo livro, *Cogumelos* (1949), pela Editora A noite, com ilustração de Oswaldo Goeldi.

¹⁷ Esta é a edição que se tomou para o presente estudo.

mais variações do objeto (GENETTE, 2018). Assim, são passíveis de análise a capa, o prefácio, as dedicatórias e as notas críticas.

1.3 AS CAPAS DAS EDIÇÕES DE *JOÃO URSO*

As capas das edições que *João Urso* teve até o presente dialogam — em maior ou menor grau — com alguns dos contos do livro, e seu exame auxilia, por conseguinte, a descortinar o percurso — e a recepção — da obra.

Segundo Genette (2018), foi no início do século XIX que surgiram as capas impressas em papel ou papelão, que se tornaram, por seus múltiplos recursos, mais um aspecto do objeto livro a ser explorado pelas editoras. Para o crítico francês, há aproximadamente 20 elementos diferentes que podem figurar na capa¹⁸. Ele diz, no entanto, que esses itens não são utilizados simultaneamente. Os que têm presença praticamente assegurada nas capas são o nome do autor, o título da obra e o selo do editor.

As editoras brasileiras serviram-se igualmente dessas possibilidades na criação das capas dos livros de seus catálogos, valendo-se de ilustrações, de formatos e tamanhos distintos de fontes e de uma gama extensa de cores para passar o que lhes parecia ser o conteúdo do livro.

A década de 1930 é, na literatura brasileira, marcada pela geração regionalista, de forte tendência para o gênero romance. É neste período que Santa Rosa (doravante SR) ficou conhecido por criar tipos de capas até então pouco explorados. No simpósio “Graciliano Ramos — 75 anos de *Angústia*”, o crítico literário Antonio Candido (2011) afirmou ter se interessado pelo primeiro livro de Graciliano devido à capa, o que evidencia a importância do trabalho realizado por SR para a editora José Olympio.

[...] eu me lembro perfeitamente da primeira vez que eu vi *Caetés*, porque não só havia essa livraria, que se chamava Vida Social, mas havia outra, livraria Tupi. Eu passei na livraria Tupi e vi exposto... numa espécie de... escarapate [sic] assim... aquela capa diferente, capa de *Caetés*. Eu não comprei, mas ficou... aí começou o movimento das capas novas, as capas feitas por Santa Rosa [...] essas capas foram muito importantes porque familiarizaram o povo com a arte moderna. Então eram capas cubistas, capas surrealistas que havia. Então através da capa o modernismo de 20 foi difundido também em 30 [...]. (CANDIDO, 2011)

¹⁸ V. Genette, 2018, p. 27-28.

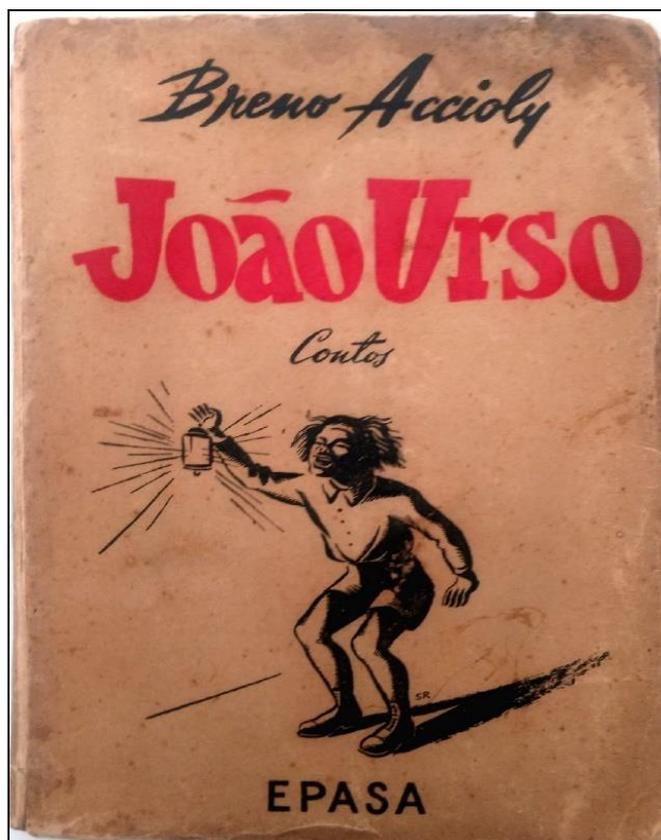
Candido ficou com a capa de SR em sua mente. Decerto impressionado com o fato de que o ilustrador tivesse usado elementos inusuais, sentiu a ruptura que SR provocara com os novos modelos de capas. Foi a partir daquela época que as ilustrações ganharam novos espaços, enlaçando público e texto por meio da arte visual.

Bueno (2015) afirma que a capa da primeira edição de *João Urso* seguiu o padrão de leiaute que SR adotava em suas capas para a editora José Olympio: sob os nomes do autor e da obra e o gênero do livro, aparecia uma figura, normalmente relacionada ao tema da obra. É o que se verifica nessa edição (Figura 1): num livro que mede aproximadamente 13x19 cm, vê-se o nome do autor na parte superior da capa, um “lugar canônico”, segundo Genette (2018, p. 40), grafado em cor preta. O título da obra — que aparece nos quatro locais que lhe são comumente destinados: a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a página de anterrosto — foi composto em vermelho e tem dimensões maiores do que as do nome do autor. Na sequência, tem-se a indicação do estatuto genérico, “contos”, igualmente traçada em preto. Por fim, sob o desenho de um garoto, aparece o nome da editora, EPASA, em caixa alta e na cor preta.

O vermelho e o preto sobressaem sobre um fundo pardo. Segundo Bueno (2015, p. 29), esse estilo, que caracteriza como *art déco*, é muito empregado em capas nos anos 1930-1940. O uso de cores era restrito (muito provavelmente por questões de custo), mas SR soube, segundo o estudioso, fazer um brilhante uso dessa limitação.

SR tinha grande sensibilidade para captar momentos precisos e representá-los nas capas. Vê-se, aqui, um garoto com o corpo inclinado, relativamente bem vestido — o que pode indicar seu pertencimento a uma classe social mais favorecida — e que carrega em seu braço direito, erguido à altura do rosto, uma lanterna que lhe ilumina o rosto e o largo sorriso. A mão esquerda, estirada para trás, e os joelhos inclinados dão-lhe o aspecto de quem está se esforçando para enxergar algo.

Figura 1 - Capa da primeira edição de *João Urso*



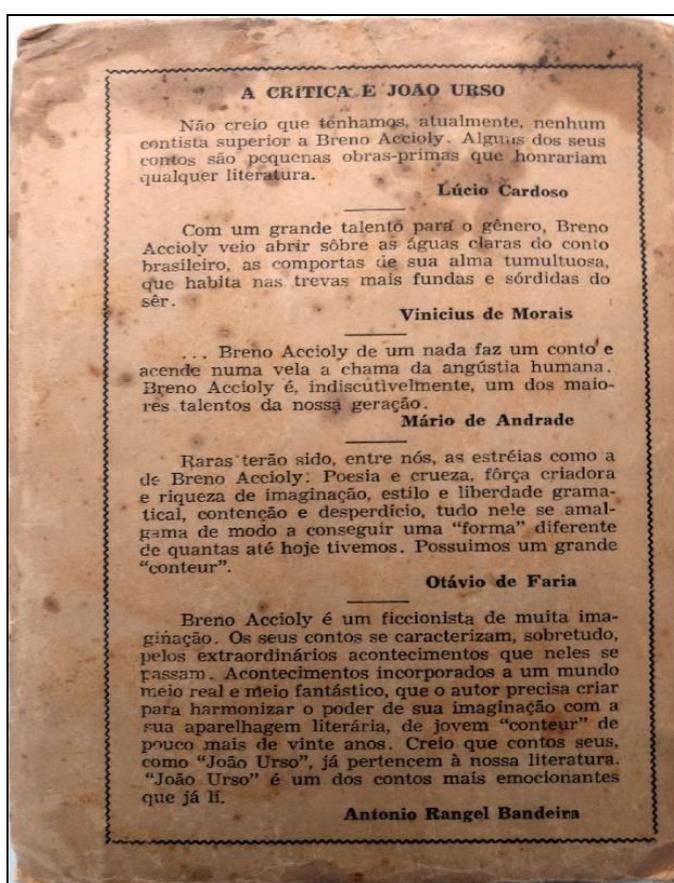
A ideia da imagem foi indubitavelmente extraída do conto inaugural, “João Urso”, que narra a vida de um menino que ri de tudo e a todo instante, inclusive em ocasiões inoportunas, fato que entristece sua mãe e assusta a população da cidade, que foge de sua presença e zomba de sua gargalhada na sua ausência. Em uma passagem, o narrador afirma ter o protagonista o desejo de pegar uma lanterna durante uma procissão, mas é impedido pelo padre de fazê-lo. Mais tarde, num de seus acessos de loucura João Urso termina por roubar uma lanterna, e, com ela em punho, assusta os fiéis e interrompe o séquito. Para Bueno,

a intervenção que Santa Rosa faz, um tipo de “infidelidade interpretativa” ao que se descreve no conto, é a de colocar João Urso sozinho, como se não houvesse procissão, e com isso, além da cena em si, ele dá concretude à condição de isolamento do personagem. (BUENO, 2015, p. 70)

O isolamento de João Urso na capa não é senão a representação física de sua solidão. Sua sombra, um borrão desfigurado, igualmente reflete um ser degradado, à margem, excluído de seu meio.

A quarta capa apresenta excertos de rodapés destinados à obra, reunidos sob o título “A crítica e João Urso” (Figura 2). Esses fragmentos tratam de modo geral do talento de BA para o gênero: Lúcio Cardoso diz que não há naquele período nenhum contista superior ao alagoano; Vinicius de Moraes, que as ficções do contista são como um mergulho na alma humana; Mário de Andrade, que o autor é capaz de transformar algo insignificante em uma boa história; e Otávio de Faria e Antonio Rangel Bandeira, que o escritor revela ter poder de imaginação.

Figura 2 - Quarta capa da primeira edição de *João Urso*



A nota de Cardoso, aliás, reverberou de tal modo no meio literário que fez com que o escritor mineiro voltasse à questão em outro rodapé. No novo texto, publicado no jornal *A manhã* do dia 23/01/1944¹⁹, ele afirma:

Depois de ter escrito sobre o sr. Breno Accioly uma frase destinada à publicidade, várias pessoas vieram indagar se realmente eu acreditava no que afirmara. Respondi naturalmente que sim, desejando ter em mãos o

¹⁹ V. anexo 5.

livro completo, já que fizera a minha declaração baseado, apenas, em contos publicados em suplementos e revistas. (CARDOSO, 1944, p. 4)

Desse modo, o crítico confessa dois pontos importantes: 1) A nota original publicada na quarta capa do livro foi muito provavelmente escrita “por encomenda”; 2) A contestação que lhe fizeram — que põe em xeque não apenas a qualidade da obra, mas também o juízo crítico de Cardoso — incomodaram-no e levaram-no a fazer a “emenda”, na qual indica não ter lido o livro integralmente ao escrever a primeira nota.

A impressão causada pela primeira leitura foi ratificada na segunda: “[...] agora, com o volume diante de mim, verifico que os contos do jovem alagoano resistem à segunda leitura [...]”. No entanto, abre uma ressalva logo em seguida: “[...] alguns [contos], lidos apressadamente em cafés ou em originais emprestados pelo autor, ganham no total do livro, como certas flores que se fazem valer mais no meio de outras” (*Ibidem*, grifo nosso). Desse modo, Cardoso, embora elogioso, deixa solto que provavelmente alguns contos perdem, fora do volume, alguma beleza (qualidade técnica?). Depois prossegue sua crítica ressaltando aspectos que considera valorosos na obra do jovem alagoano.

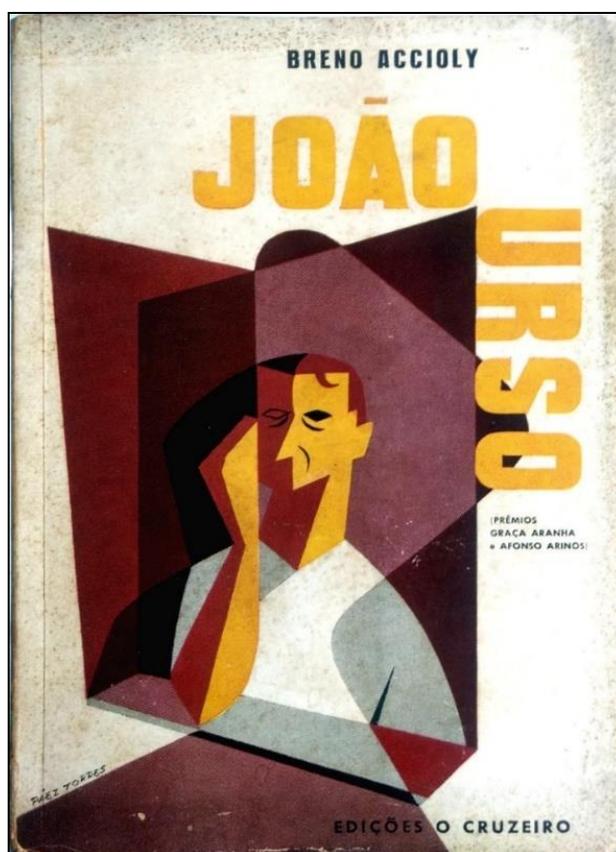
Ainda em relação ao aparato paratextual, ressalta-se o texto não assinado que ocupa o espaço das orelhas do livro. Nessa pequena nota crítica, BA é comparado a outros escritores. Por sua “expressão bruta”, o autor anônimo o compara a Faulkner; e, no plano das histórias, ao hoje pouco conhecido Marcel Jouhandeau: “O plano, não o clima. Em Jouhandeau, como se sabe, o clima é metafísico, quase ontológico [...]. No entanto, quando sentimos ou lemos os contos de *Astaroth*, recuando o livro para encontrar os contos de Breno Accioly, estabelecemos então a identidade de planos”. Diz ainda: “O cenário da vida humana, sempre interior, em desordem. Igual desconhecimento de tempo e memória. Mãos que tateiam no vazio como se as coisas do mundo escapassem e fugissem”.

Aproximações e afastamentos quando comparado a autores célebres, elogios à escrita, à imaginação e à sensibilidade e alusões à sua juventude são os traços de BA a que a primeira edição dá destaque para aquele que tem o livro em mãos e ainda não leu suas primeiras páginas.

Lançada pelas Edições O Cruzeiro²⁰ nove anos depois da original, a segunda edição de *João Urso*, de formato ligeiramente maior que a anterior (14x22 cm)²¹, traz na capa uma ilustração feita por Páez Torres²² (Figura 3).

A menção aos dois prêmios recebidos — Graça Aranha e Afonso Arinos — estampada na capa expõe o intuito da editora de destacar que se trata de uma obra de valor literário assegurado.

Figura 3 - Capa da segunda edição de *João Urso*



²⁰ A editora fazia parte do grupo que publicou entre os anos de 1928-1975 a famosa revista homônima fundada por Assis Chateaubriand.

²¹ Essas dimensões podem indicar uma obra de maior prestígio, segundo Genette (2018, p. 23): “A dimensão de nossas edições correntes normalizou-se ou banalizou-se em torno dos formatos médios do século XIX, com variações de acordo com os editores ou as coleções que quase já não têm pertinência em si mesmas, a não ser o costume seguido, há duas ou três décadas, de editar em formato relativamente maior (por volta de 16 x 24 cm) os presumidos best-sellers [...]”.

²² Armando Páez Torres nasceu na Argentina. Foi um artista autodidata. Ilustrador e designer, chegou a morar no Brasil de 1937 a 1947 e de 1952 a 1955. De seus trabalhos, destacam-se as ilustrações feitas para as Edições O Cruzeiro (RJ). Produziu ainda capas para a Hachette e para a revista infantil *Bolita*, de Buenos Aires. Foi vencedor de alguns prêmios, como o “Festival del Libro Americano”, concurso de pôsteres das Nações Unidas.

O leiaute não foge ao padrão usual: no alto, vê-se o nome do autor e o título do livro. Se, na primeira edição, o nome do contista fora composto em dimensões similares às do título, nessa nova versão Breno Accioly “encolhe”, abrindo espaço — tanto horizontal quanto verticalmente — para o protagonista da narrativa mais famosa da coletânea (e que dá nome à obra): João Urso. O amarelo aparece no nome do livro e se reflete no rosto e no braço da figura debruçada à janela (que igualmente se assemelha a um livro entreaberto). Na parte inferior, vê-se a assinatura do ilustrador e o nome da editora.

A figura de um homem à janela é recorrente na obra de BA (assim como o são os temas da loucura, da solidão e da morte). No conto “Na rua dos lampiões apagados”, por exemplo, lê-se: “Debruçado numa janela do refeitório, Bioléu sente o frio da manhã” (ACCIOLY, 1953, p. 139). No jogo de claro/escuro que sobressai na ilustração, não é possível distinguir nitidamente na figura uma expressão de sentimento. A linha das pálpebras sugere, talvez, um ar contemplativo, reflexivo, de um homem que está absorto em seus pensamentos, isolado do mundo.

As notas que, na primeira edição, figuravam na quarta capa passaram, na segunda, para as orelhas. Na última capa dessa edição, anunciam-se outros títulos da editora, escritos por Adonias Filho, Lucio Cardoso, Herberto Sales, Cornélio Penna e José Condé.

Das primeiras notas, foram mantidas apenas as assinadas por Lúcio Cardoso, Vinicius de Moraes, Mário de Andrade e Otávio de Faria, às quais foram acrescentados apontamentos (extraídos de rodapés de jornal) que não estavam na edição inaugural, de autoria de Tristão de Athayde, Sérgio Milliet, Alcântara Silveira e Roger Bastide.

A nota de Athayde saiu originalmente em rodapé publicado no dia 24/12/1944 n’*O Jornal* (RJ). Nela, o crítico elogia a obra e frisa o que lhe parece ser seu aspecto mais importante: o viés psicológico. “Pode-se dizer mesmo que nunca vimos, até hoje, no Brasil, tão bem expresso literariamente, esse terrível campo de transição entre a luz da consciência e a outra luz da insanidade, como nestes contos por vezes repugnantes”.

Milliet publicou sua crítica no periódico *A manhã* (RJ), em 07/01/1945²³. Como Athayde, Milliet realça nas narrativas de BA as relações entre os mundos objetivo e subjetivo e aponta o realismo doloroso e agudo que marca a forma poética do conto que dá nome ao livro.

Silveira também valoriza a atmosfera acciolyana, em que se contrapõem razão e loucura, e Bastide, por fim, em crítica publicada n' *O jornal* (RJ) em 24/03/1945²⁴, assinala o caráter poético do livro, tomando por exemplo um de seus contos, "Condado de Green".

O intervalo entre a terceira e a segunda edições é aproximadamente o mesmo daquele entre esta e a primeira: dez anos. Igualmente revista pelo autor, a terceira edição, ilustrada na capa por Eugênio Hirsch²⁵, saiu pela Editora Civilização Brasileira em 1963 (Figura 4).

O leiaute da capa distingue-se do das edições anteriores: os nomes do autor e da obra são postos no mesmo plano, um à esquerda e outro à direita, abrindo espaço para a ilustração. As dimensões do volume seguem o padrão mais usual, 14x21 cm.

De cor vermelha — com múltiplas variações de tonalidade —, a capa igualmente remete ao teor dos contos. Essa cor é recorrente nas narrativas de BA, seja nas metáforas, seja em imagens diretas (em que há presença de sangue, sobretudo). Das quatro edições que o livro já teve, essa é a que tem a capa de aspecto mais "agressivo".

Uma mulher, aparentemente seminua, mergulha no fundo avermelhado. As mãos abertas, dirigidas para lados opostos, e o movimento desordenado da cabeça sugerem desespero. A figura parece ter sido inspirada de uma personagem do conto "Açougue", Ângela: "os cabelos se derramando numa túnica esgarçada de ombros abaixo, a mão direita no abandono, a esquerda pendendo do leito tão

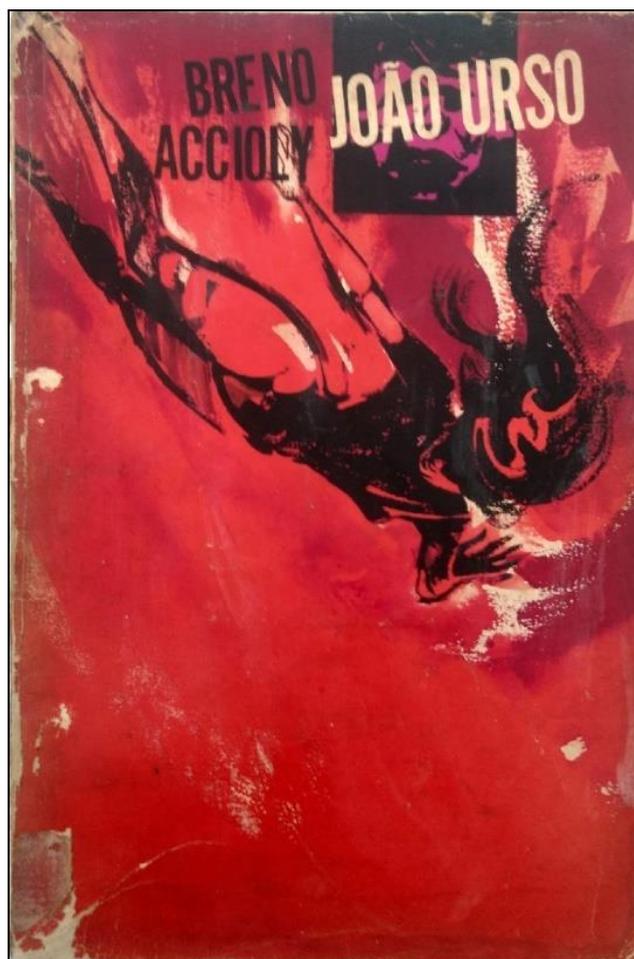
²³ V. anexo 6.

²⁴ V. anexo 7.

²⁵ Eugen Aloisius Hirsch (Viena, Áustria, 1923 – Rio de Janeiro, 2001) foi designer gráfico, ilustrador, pintor e aprendiz do expressionista vienense Oskar Kokoschka. Hirsch é considerado um dos responsáveis por revolucionar as capas dos livros no Brasil na década de 1960. Trabalhou principalmente para a Editora Civilização Brasileira. Suas ilustrações revelam versatilidade na linguagem gráfica e demonstram o quão atento estava o artista à cultura visual do seu tempo.

expressivamente como se estivesse a engaiolar um passarinho, a reter um apressado adeus” (ACCIOLY, 1963, p. 99). Assim como na narrativa, a figura insinua uma mulher que despenca, que parece procurar uma liberdade inalcançável, daí os braços que se estendem e se abandonam, procurando algo em que se agarrar, como se a figura tivesse sido arrancada de si mesma.

Figura 4 - Capa da terceira edição de *João Urso*



Sob o título há contornos de um rosto de homem, talvez remetendo ao personagem do conto supracitado, Frederico: “É uma face embaciada e vencida que o espelho devolve com todas as suas rugas, com todo seu olhar pesaroso” (*Idem*, p. 97).

A quarta capa assemelha-se à da primeira edição, com a repetição do título do livro e a transcrição de algumas notas críticas (sem indicação de autoria). As orelhas trazem uma nota em que o autor, não identificado, faz menção à crítica

elogiosa recebida pela obra por Tristão de Athayde quando do lançamento do livro em 1944.

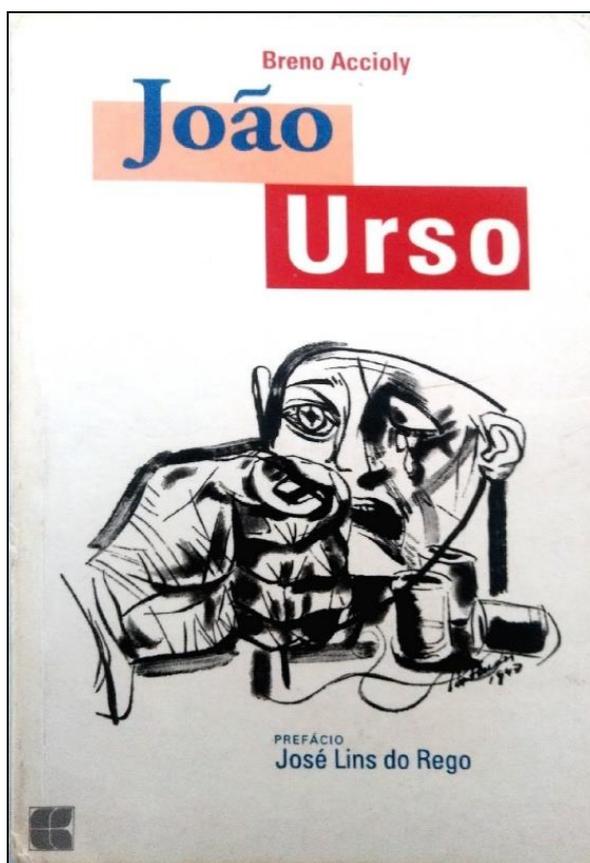
Após 32 anos, *João Urso* ganhou sua quarta — e última — edição em 1995. Novamente, é a Editora Civilização Brasileira que relança a obra, que traz como novidade um posfácio²⁶ assinado por José Paulo Paes (1995), “Breno Accioly / Onze contos inéditos”, em que o poeta e tradutor examina as qualidades ficcionais do alagoano e o compara ao escritor Julien Green, autor de *Leviatã*, e ao gravurista Osvaldo Goeldi. A primeira comparação se dá porque, para Paes, o conto “Condado de Green” é uma homenagem ao romancista. A segunda ocorre visto que o contista e o gravurista “operam pela mesma sombria linha de expressão” (PAES, 1995, p. 159). Paes comenta ainda as impressões que teve ao conhecer BA por intermédio de Graciliano Ramos, em 1947, na livraria José Olympio:

Lembro-me ainda hoje da aparência física de Breno. O cabelo curto cortado à escovinha, o rosto cheio, os olhos de uma fixidez perturbadora. Impressionou-me, sobretudo, o seu jeito esquivo, de quem estivesse fugindo de alguém e dos seus próprios fantasmas, que deixaram uma marca indelével na ficção brasileira, abrindo-lhe novos e insuspeitados caminhos. (PAES, 1995, p. 161)

A capa, dessa feita, leva a assinatura de Candido Portinari (Figura 5).

²⁶ Ao que tudo indica, não se trata de um posfácio original. Ao final do texto de Paes há uma sequência de fragmentos críticos (que já despontaram em edições anteriores) a respeito de BA. Intitulou-se esta fortuna crítica de “Críticos e colegas escritores saúdam Breno Accioly”.

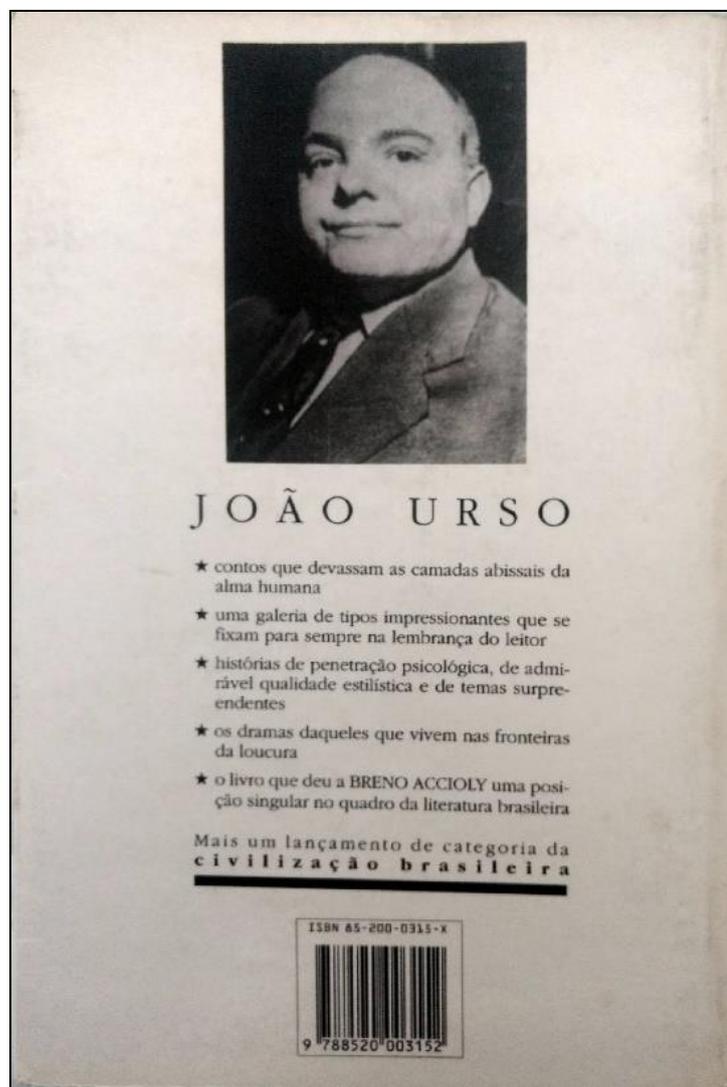
Figura 5 - Capa da quarta edição de *João Urso*



Num fundo branco, o nome de BA aparece no alto, em letras vermelhas. Pela primeira vez, figura na capa — em caracteres maiores do que aqueles reservados ao autor — o nome do prefaciador, José Lins do Rego. O título também se destaca, com cores e fontes diferentes. O desenho de Portinari é acompanhado de assinatura e data — 1947. Os carretéis que envolvem a rubrica e a imagem tétrica de um homem agredido por um soco aludem verossimilmente ao conto “As agulhas”, cujo protagonista, Poni, ao procurar um instrumento afiado para atacar o homem que lhe havia roubado a esposa, encontra em uma gaveta agulhas e bobinas de linhas: “E naquela fúria, uma gaveta caiu soltando carretéis que rolavam secamente. Os carretéis começaram a rolar pelo assoalho e Poni, pisando sobre um deles, estendeu-se.” (ACCIOLY, 1995, p. 45-46). A imagem traz a essência do protagonista, assustado, covarde, que se encoraja apenas na ausência do outro, pois na presença deste sente-se ferido como quem é agredido fisicamente, e essa emoção é sentida de modo tão violento que ele se apequena, abdicando do desejo de reaver a amada.

Retoma-se nesta edição a quarta capa da edição anterior, à qual se insere, no terço superior, uma foto do autor (Figura 6).

Figura 6 - Quarta capa da edição mais recente de *João Urso*



Sobre as editoras pelas quais BA lançou *João Urso*, cabem ainda algumas considerações. A Editora Pan-Americana S/A — EPASA tinha sede no Rio de Janeiro, no nº 25 da Avenida Rio Branco. Sendo o edifício demolido no ano de lançamento de *João Urso*, a sede da editora transferiu-se para o Edifício Minerva (rua México, 98), também situado na então capital federal. É provável que a editora tenha tido renome nos anos 1940, porque suas publicações do período (atualmente de rara circulação) incluíam títulos como *A montanha mágica*, de Thomas Mann

(1943) e *A Comédia Humana*, de William Saroyan (1943). A EPASA arriscava-se não apenas no campo literário, tendo igualmente publicado obras filosóficas, sociológicas ou que tivessem alguma relevância sociocultural, como *Sinais do tempo*, de Lindolfo Collor (1942), compilação de artigos escritos em Paris antes da eclosão da Segunda Guerra.

As Edições O Cruzeiro, pelas quais saiu a segunda edição de *João Urso*, tampouco subsistiram. De seu catálogo, constavam títulos como *Drácula*, de Bram Stoker (1943), *O fauno de mármore*, de Nathaniel Hawthorne (1956), a segunda edição de *Dois mundos*, de Aurélio Buarque de Holanda (1956), e a edição póstuma de *O vulcão e a fonte*, de José Lins do Rego (1958, com apresentação de Lêdo Ivo). A fama da editora vinha da revista homônima, *O Cruzeiro*, fundada por Assis Chateaubriand em 1928. A revista foi extinta em 1975.

A Editora Civilização Brasileira é, das que publicaram *João Urso*, a de maior peso no cenário nacional. Fundada em 1932, editou obras clássicas da literatura brasileira e universal. Atualmente, o selo integra o grupo editorial Record.

Observa-se, portanto, que a obra de estreia de Breno Accioly logrou, ao longo dos anos, ser publicada por editoras de grande porte, o que atesta não somente sua qualidade, mas a presença evidente do autor no sistema literário nacional.

Eis, portanto, uma síntese dos elementos paratextuais que aparecem nas capas das quatro edições de *João Urso*, de que sobressaem as notas críticas elogiosas — algumas rubricadas por críticos e escritores consagrados — e as ilustrações realizadas por artistas renomados (Quadro 1).

Quadro 1 - Síntese dos elementos paratextuais presentes nas capas das edições de João Urso (Continua)

<i>João Urso</i>	1ª Edição	2ª Edição	3ª Edição	4ª Edição
Ano de publicação	1944	1953	1963	1995
Editora	EPASA	Edições O Cruzeiro	Civilização Brasileira	Civilização Brasileira
Formato	13x19 cm	14x22 cm	14x21 cm	14x21 cm
Ilustração da capa	Santa Rosa	Páez Torres	Eugênio Hirsch	Candido Portinari
Contos ilustrados nas capas	“João Urso”	“Na rua dos lampiões apagados”; “João Urso”	“Açougue”	“As agulhas”

Quadro 1 - Síntese dos elementos paratextuais presentes nas capas (Conclusão) das edições de João Urso

<i>João Urso</i>	1ª Edição	2ª Edição	3ª Edição	4ª Edição
Informações extras	Não	Indicação de obra premiada	Não	Indicação de prefácio
Orelhas	Texto crítico sem identificação autoral	Notas críticas	Texto crítico sem identificação autoral	Texto crítico sem identificação autoral
Quarta capa	Notas críticas	Anúncios de obras da editora	Recortes críticos sobre a obra	Recortes críticos sobre a obra e foto de Breno Accioly

1.4 OUTROS PARATEXTOS: PREFÁCIO, DEDICATÓRIAS E EPÍGRAFES

Examinados os elementos que compõem o “exterior” do objeto livro, passa-se, neste subcapítulo, aos textos que circundam as narrativas (com as quais, por sua posição no livro — ou por sua simples presença nele — eles se inter-relacionam): o prefácio, as epígrafes e as dedicatórias. Seguir-se-á a ordem de publicação das quatro edições, acompanhando os acréscimos de elementos e as suas eventuais supressões.

O prefácio de Lins do Rego — original, posto que impresso na primeira tiragem da obra — está presente em todas as reedições de *João Urso* e intitula-se “Um livro de contos”. Nos termos de Genette (2018, p. 176), o prefácio original “tem por função principal garantir ao texto uma boa leitura”, papel redefinido adiante em outros termos:

Essa fórmula simplista é mais complexa do que pode parecer, porque compreende duas ações, a primeira das quais condiciona, sem de modo algum garanti-la, a segunda como uma condição necessária e não suficiente: 1. *obter uma leitura* e 2. *conseguir que essa leitura seja boa*. (*Ibidem*, grifos do autor)

Conquanto o paraibano não tenha tido a *intenção* de redigir uma nota prefacial (posto que sua crítica foi publicada primeiramente em jornal), seu propósito não se distingue daqueles apontados por Genette, uma vez que o texto visa a uma boa leitura dos contos por parte do público.

Com efeito, o prefaciador diz que quando BA lhe deu o livro de contos²⁷, ele já conhecia parte deles — anteriormente publicada em jornais e revistas —, e ressalva: “[mas] foi como se os lesse pela primeira vez, de tanta força criadora, de tão esquisita fartura, de tão intensa emoção são eles possuídos” (REGO, 1944, p. 5). Confessa ainda ter conhecido o contista quando este ainda era criança em Santana do Ipanema e distingue imagens daquele período nas narrativas ficcionais do autor.

Atento aos movimentos literários da época, Lins do Rego afirma haver uma nova geração de escritores preocupada com a condição do homem e diz que BA faz parte desse grupo. Aponta que as narrativas se alteraram, pois se anteriormente havia “uma mistificação que se elaborava com demagogia”, agora “se passa para outra mistificação, que se processa com as deformações da personalidade, com uma desesperada procura pelo raro” (*idem*, p. 5). A perspectiva do louco é mote para Accioly, e seus personagens ora são deformados pela própria insanidade, ora por aspectos físicos que dilatam não apenas suas personalidades, mas também descortinam as relações socioculturais que os cercam, dando às ficções a procura pelo raro, citada pelo prefaciador. Lins do Rego, no entanto, não fez apenas elogios à obra. Dentre suas ressalvas, destaca-se a carência de refinamento técnico do escritor: “pode um crítico severo descobrir defeitos na sua composição que se desenvolve às tontas, aos arrancos, com sustos e quedas de quem muito corre” (*idem*, p. 7).

Duas epígrafes estão à frente das dez narrativas, sendo, portanto, o que Genette define como “epígrafes de obra”. Nos termos do crítico, epígrafe é

uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início de obra ou de parte de obra: ‘em exergo’ significa literalmente *fora* da obra, o que é uma coisa exagerada: no caso, o exergo é mais uma *borda* da obra, geralmente mais perto do texto, portanto depois da dedicatória, se houver uma”. (GENETTE, 2018, p. 131, grifos do autor)

²⁷ Provavelmente refere-se aos originais, entregues à EPASA em 08/06/1944, quatro meses antes da publicação do texto de Lins do Rego em jornal (10/10/1944). Ressalta-se que o livro foi lançado em 28 de novembro. Parece, portanto, que não houve a encomenda de um prefácio, mas o reemprego, com essa função, de um artigo publicado em periódico. É possível, igualmente, que BA tenha enviado a Lins do Rego uma cópia do original que estava no prelo.

O primeiro fragmento citado em epígrafe são versos de Augusto Frederico Schmidt²⁸: “Josefina gentil, morta e perdida / Mergulhará na treva o corpo branco. / O corpo matinal, tão puro e casto”²⁹.

Schmidt é, como BA, um autor de que pouco se fala nos dias de hoje. O abandono, aliás, era um dos receios do poeta, segundo Mello (2005, p. 13): “o que Augusto Frederico Schmidt mais temia era ser esquecido. Mesmo no auge de sua popularidade, em meados do século passado, o poeta chegou a confidenciar a alguns amigos e a jornalistas o seu temor”. Epigrafador e epigrafado viriam, que ironia!, a conhecer destinos semelhantes.

Havia na lírica do escritor carioca traços de intensidade. Tratava-se de um poeta que escrevia rapidamente — quase por impulso —, não afeito à reescritura. Em um ensaio intitulado “Schmidt, poeta e economista”, Manuel Bandeira (1986, *apud* MELLO, 2005, p. 14) destaca que “há que aceitá-lo com a sua massa, às vezes um pouco turva, de sentimentos, de ideias e imagens”. Alguns dos aspectos elencados por Bandeira sobre Schmidt poderiam facilmente ser endereçados a BA.

Os versos escolhidos como epígrafe para *João Urso* aproximam-se das temáticas das narrativas. De acordo com Genette (2018, p. 141), “epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor”. A leitura da epígrafe — e a compreensão de sua correlação com a(s) narrativa(s) — faz-se em um caminho de mão dupla: se pode ser vista como chave interpretativa dos contos que lhe sucedem, a epígrafe (e, por extensão, todo o texto do qual ela foi extraída) pode ser por elas igualmente ressignificada.

A mulher casta que tantas vezes aparece nos contos de BA é prenunciada na epígrafe de Schmidt: Ângela, de “Açougue”, e Virgínia, de “As três toucas brancas”, são algumas das personagens femininas que se assemelham à Josefina de Schmidt. A primeira delas surge estirada sobre uma cama em um quarto escuro, morta pelo marido, Frederico; a segunda é casada com Sigismundo, personagem-narrador, que a vê como “a coisa mais pura deste mundo”. O caráter descritivo do

²⁸ Schmidt foi poeta e lançou seu primeiro livro em 1928, *Canto do brasileiro*, obra bem recebida pela crítica. Tornou-se figura importante no ramo editorial, sendo responsável pela Editora Schmidt, que lançou *Caetés*, de Graciliano Ramos, *Caminho para a distância*, de Vinicius de Moraes, *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, e *Maleita*, de Lúcio Cardoso. Após a falência da editora, Schmidt envolveu-se com política, tendo sido homem forte no governo de Juscelino Kubitschek. Morreu em 1965, vítima de infarto. Dentre os livros que publicou, destacam-se *Navio perdido* (1929), *Pássaro cego* (1930), *Canto da noite* (1934), *Estrela solitária* (1940), *Mar desconhecido* (1942), *Fonte invisível* (1949) e *Aurora lívida* (1958).

²⁹ Versos não localizados.

excerto escolhido como epígrafe contribui, por conseguinte, para a constituição do perfil de diversas personagens do livro.

Essa epígrafe, no entanto, é suprimida da segunda edição do livro. Na terceira, Schmidt reaparece, mas com outros versos, extraídos do poema “Por que chorar?³⁰”, do livro *Canto da noite* (1934). Os versos citados na edição de 1963 são os seguintes:

Feliz como as velhas bailarinas aplaudidas de repente.
Feliz como um prisioneiro dormindo. Por que chorar?

O que predomina nesse poema é uma forte relação paradoxal, alinhada a alguns elementos antitéticos — felicidade e tristeza, riso e choro, dentre outras — que reverberam em diversas passagens da obra de BA, dentre as quais aquela em que aparece a figura de uma bailarina, no final de “João Urso”:

Era o fim do equilíbrio da morte. Fez-se um grande silêncio. [...] A bailarina ia saltar para um outro trapézio. [...] João Urso havia-se aproximado, chegando à porta do circo. E no momento do salto, quando os pés da bailarina voaram feito duas asas de lantejoulas [...] João Urso soltou um agudo de um riso estrangulado, cortante, talvez o maior riso de sua vida. E a bailarina pareceu um pássaro ferido, um voo que tombava. (ACCIOLY, 1995, p. 32)

O desequilíbrio súbito da bailarina, ao fazer uma pirueta trágica e desordenada, não representa senão a vida inteira de João Urso e seu sonho não realizado de liberdade: observando os raios e trovões à janela de sua casa, o garoto não sonhara em bailar ao ar livre como um pássaro? Toda a beleza da imagem apresentada desfigura-se num borrão causado pela imensa gargalhada de João Urso. O riso lhe sai como um disparo em direção à mulher, desconcertando-a como se a tivesse atingido. Eram ela e o salto um prenúncio — catártico — de um fim, pois

³⁰ Por que chorar se o céu está róseo / Se as flores estão nas trepadeiras balançando, ao sopro leve do vento? / Por que chorar se há felicidade nos caminhos, / Se há sinos batendo nas aldeias de Portugal? / Por que chorar se os meninos estão nos circos / Se a poesia está rolando nas pedras da serra do nunca mais? / Por que chorar se há clarinetes entardecendo / Se há missas no fundo do Brasil? / Por que chorar se há virgens morrendo / Se há doentes sorrindo / Se há estrelas no céu de junho / Por que chorar? / Por que chorar se há jasmims nos caminhos / E moças de branco namoradas / Por que chorar? / Por que chorar meu Deus, se estou feliz e pobre, / Feliz como os pobres desconhecidos dos hospitais / Feliz como os cegos para quem a luz é mais bela do que a luz / Feliz como os mendigos alimentados / Feliz como os desamados que tiveram um beijo / Feliz como as velhas dançarinas aplaudidas de repente / Feliz como um prisioneiro dormindo / Por que chorar? (SCHMIDT, 2005, p. 71, grifo nosso). Observa-se que a pontuação empregada por BA na citação difere da do poema de Schmidt na edição usada neste trabalho.

ali era o último ato de João Urso, sua maior risada diante dos moradores de sua cidade natal.

O conto encerra-se com o protagonista indo deitar-se, pensando nos rumos que sua vida tomaria depois daquela noite e no voo incerto da bailarina, crendo que certamente o mandariam para bem longe de Santana do Ipanema.

Pode-se ver a figura da bailarina, a imagem do circo e a problematização de questões socioculturais tanto no poema de Schmidt — ao abordar em alguns versos a pobreza, os enfermos e o desespero humano — quanto no conto que intitula o livro, cujo protagonista é vítima, por ser diferente, de isolamento e de desdém.

Há um único caso — e apenas na primeira edição do livro — de epígrafe de conto na obra, em o “Condado de Green”. A citação é a seguinte:

Condado de Green poderia ser uma ilha do mar de Java, uma insignificância do Pacífico³¹, estar no arquipélago de Salomão, mas para se ancorar no Condado de Green sem rota, nem bússola, é que se sente uma grande paz, esse grande alívio de se ficar num lugar — paraíso, sem ninguém supor que tal existe. (ACCIOLY, 1944, p. 187)

Não há indicação de autoria, porém basta ler o conto para encontrar o fragmento citado. O que se tem, portanto, no lugar classicamente reservado à epígrafe é um excerto do próprio conto.

Essa narrativa, assinale-se, havia sido publicada cinco vezes em periódicos: a primeira, em 02/05/1943, em *O Jornal* (RJ); a segunda, no *Jornal do Comercio* (AM) em 16/05/1943; a terceira, na revista *Vamos ler!* (RJ), em 03/02/1944; a quarta, na revista *O Cruzeiro* (RJ), em 26 de fevereiro de 1944, com o título de “Carnaval Praiano”; e a última, n’*O Jornal*, em 11/06/1944. Destas cinco publicações, apenas a última apresenta a autoepígrafe que aparece na primeira edição de *João Urso*.

Pode-se dedicar um livro a uma ou várias pessoas. Pode-se, também, dedicar a alguém apenas uma parte da obra, como um capítulo de romance ou somente um

³¹ Esse trecho reaparece com outra formulação no interior da narrativa: “Condado de Green poderia ser uma ilha do mar de Java, estar no arquipélago de Salomão, ser uma insignificância do Pacífico [...]” (p. 201).

poema. BA dedica sua obra aos pais e amigos e alguns de seus contos a escritores renomados.

Os dedicatários podem, seguindo a tipologia proposta por Genette (2018, p. 120-121), ser separados em dois grupos: privado e público. Do primeiro, faz parte “uma pessoa, conhecida ou não do público, a quem uma obra é dedicada em nome de uma relação pessoal: de amigo, de família ou outra”; do segundo, “uma pessoa mais ou menos conhecida, mas com quem o autor expressa, através de sua dedicatória, uma relação de ordem pública: intelectual, artística, política ou outra.”

Duas páginas de *João Urso* são reservadas aos dedicatários da obra. Na primeira, são mencionados os pais do autor — sem que se designem seus nomes — e uma mulher chamada Maria das Graças³²; na segunda, Mauro Mota, Evaldo Coutinho, José Vieira Coelho, Antônio Accioly Netto e Mário de Andrade. Examinemos essas escolhas.

Houve, na capital pernambucana, o movimento do segundo regionalismo do Nordeste, em fins de 1947³³. Dentre os estudantes de Direito do Recife que contribuíram nos meios culturais — entre as décadas de 1930 e 1940 — e reformaram os suplementos literários, destacava-se Mauro Mota. Sua contribuição, ao lado de Esmaraldo Marroquim, dá, em 1940, “cor local” ao *Diário da manhã* e ao *Jornal do Commercio*, que passaram a ter uma página literária que acolhia trabalhos de estreates e de autores já reconhecidos (ROCHA, 2014).

Mota foi provavelmente quem primeiro ajudou Accioly (quando este se mudou para Recife), inserindo-o nas rodas literárias, estreitando contato com jornalistas e abrindo portas para publicações em periódicos pernambucanos. Não à toa, os dois tornaram-se grandes amigos.

Evaldo Coutinho (1911–2007) era pernambucano. Diplomado em Ciências Jurídicas e Sociais em 1933, foi um dos fundadores dos cursos de Letras e Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco e da Escola de Arquitetura. De sua produção, destacam-se a crítica para cinema publicada no *Jornal do Commercio* e seus escritos filosóficos.

³² Até o momento, não se descobriu a identidade de Maria das Graças. Maria é um nome recorrente na obra de BA: é o nome de sua mãe, de seu terceiro livro (*Maria Pudim*, 1955) e de sua última companheira, Maria dos Anjos.

³³ V. ROCHA, 2014, p. 105.

Salvo coincidência de nomes, José Vieira Coelho foi juiz municipal da 6ª vara cível de Recife e figura muito mencionada em eventos religiosos publicados no *Diário de Pernambuco* entre 1930 e 1939. BA e Coelho apoiaram a realização do “III Congresso Eucarístico Nacional” anunciado no *Diário de Pernambuco* em 19/11/1938.

Antônio Accioly Netto escreveu livros e peças teatrais, além de ter dirigido o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Trabalhou como tradutor para as Edições O Cruzeiro. Dentre suas traduções sobressaem os romances *Vidas sem rumo*, de Jean Malaquias, e *O Último Trem de Berlim*, de Howard K. Smith. Foi, igualmente, diretor da principal revista da editora. Como autor, teve um de seus contos, “A vida não é nossa”, “impressionante” diário de um louco, elogiado por Sérgio Milliet em seu *Diário crítico*³⁴.

O último dos dedicatários de obra é Mário de Andrade, com quem BA trocou cartas. Ao lado do maior missivista da literatura brasileira, BA participaria do I Congresso da Associação de Escritores Brasileiros³⁵, ocorrido em São Paulo em janeiro de 1945 (um mês antes da morte de Mário). Não deviam ser tão próximos, mas, na semana do evento, o escritor paulistano teria, com Alcântara Silveira, Almeida Salles e Dantas Motta, levado BA a uma cantina italiana no Brás (TÉRCIO, 2019, p. 486).

Os contos “João Urso”, “As agulhas”, “O açougue”, “Os olhos”, “Na rua dos lampiões apagados” e “Condado de Green” são dedicados respectivamente a José Lins do Rego, Aurélio Buarque de Holanda, Lúcio Cardoso, Vinicius de Moraes, Graciliano Ramos, Gilberto e Adalberto Belo³⁶.

Como afirmado anteriormente, na publicação dos contos em periódicos o nome dos dedicatários já aparecia. Com efeito, em 03/10/1943 “João Urso” foi

³⁴ MILLIET, 1982, p. 21-23.

³⁵ O I Congresso da Associação de Escritores Brasileiros reuniu parcela significativa de escritores e intelectuais de todo o território nacional. Seu principal objetivo era a aprovação de uma lei que lhes assegurasse os direitos autorais. Ao longo do evento, muito se falou sobre os problemas econômicos, sociais e culturais, e os partícipes não se furtaram a marcar posição contra a ditadura getulista. BA era um dos representantes (“delegados”) do Rio de Janeiro. Coincidentemente ou não, representavam igualmente o então Distrito Federal dois outros dedicatários de *João Urso*: José Lins do Rego e Augusto Frederico Schmidt. Além desses dois, também estiveram em São Paulo Aurélio Buarque de Holanda e Graciliano Ramos, representando Alagoas. Ao todo, entre delegados e convidados, 282 pessoas marcaram presença no evento. (Sobre o Congresso, v. LIMA, 2010).

³⁶ Sobre Gilberto e Adalberto Belo até o momento não se descobriu quem eram e que relação tinham com BA.

publicado n' *O jornal* (RJ)³⁷ com dedicatória a José Lins do Rego; em setembro de 1944, no *Diário de Pernambuco*³⁸, “As agulhas” foi dedicado a Aurélio Buarque de Holanda. No mesmo ano, o conto “Os olhos”, ofertado a Vinicius de Moraes, é lançado nos dois jornais supracitados: em 16/04/1944³⁹ no periódico carioca; em 23/04/1944, no pernambucano. No caso dos dois últimos homenageados, Gilberto e Adalberto Belo, a homenagem saiu apenas em livro. Nas publicações em que “Condado de Green” foi lançado em periódicos, não há menção a nenhum dedicatário.

Em 1944, Lins do Rego já havia publicado seus romances mais conhecidos⁴⁰. Ele se mudara para Maceió em 1926. Na capital alagoana, colaborara com o *Jornal de Alagoas* e integrara um círculo literário do qual faziam parte Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, Aurélio Buarque de Holanda, Jorge de Lima, Valdemar Cavalcanti, Aloísio Branco e Carlos Paurílio. Desse grupo, BA tornar-se-ia amigo de Graciliano, chegando a frequentar sua residência, dedicaria a Aurélio um conto, e conheceria, ainda criança, em Santana do Ipanema, o autor do “Ciclo da cana-de-açúcar”. A partir de 1935, Lins do Rego instala-se no Rio de Janeiro e contribui com críticas literárias em diversos jornais cariocas.

Aurélio Buarque de Holanda tornou-se conhecido ao longo dos anos por seu trabalho de lexicografia, iniciado em 1941. É no ano de 1942 que ele se lança no campo da ficção literária, seu primeiro livro de contos, *Dois mundos*, pela José Olympio. É ao escritor, não ao lexicógrafo, que Accioly dedica seu conto. O autor de *João Urso* chegou, inclusive, a escrever uma crítica intitulada “Breve notícia sobre *Dois mundos*”, publicada em 14 de março de 1943 n' *O jornal* (RJ). Neste texto, BA destaca a infância como tema importante nos escritos de Aurélio. Assinale-se que ambos os escritores são originários do mesmo estado e que Accioly também resgataria memórias de seus primeiros anos de vida em seu livro de estreia. *Dois mundos* evoca, segundo BA, “a magia de todas as infâncias, de um plano sensível, visivelmente musical, modelando formas de montagens otimamente construídas que somente um mestre poderia realizar diante da sutileza exigida” (ACCIOLY, 1943). Os elementos mencionados — sensibilidade, musicalidade, magia — descortinam a

³⁷ V. anexo 8.

³⁸ V. anexo 9.

³⁹ V. anexo 4.

⁴⁰ *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936), *Riacho Doce* (1939) e *Fogo morto* (1943).

visão do Accioly contista e, como veremos adiante, aparecem em algumas de suas narrativas.

Além desses elementos, há outros mencionados por BA que também marcarão presença em seus contos. Quando trata de “Vozes de chegada”, BA exalta a competência com que Aurélio compõe uma história que trata do sentimento dos marinheiros⁴¹, tema que abordará no seu “Condado de Green”.

Assim como Lins do Rego, Aurélio Buarque de Holanda foi também colaborador em jornais e revistas da época, inclusive no Rio de Janeiro, cidade em que passa a residir a partir de 1938.

Homenageado com a narrativa mais sombria da obra, Lúcio Cardoso passou boa parte da vida no Rio. Começou sua carreira literária, como tantos outros, publicando em jornais. Em 1932, conheceu Santa Rosa, com quem fundaria *Sua Revista*, que teve uma única edição. O prédio em que Cardoso trabalhava (para uma companhia de seguros) sediava a editora de Schmidt⁴², que lançaria *Maleita* (1934), de Lúcio Cardoso, e *O caminho para a distância* (1932), de Vinicius de Moraes. Lúcio Cardoso retribuiria a dedicatória ofertando a BA um de seus poemas, “As cartas”⁴³.

A Vinicius de Moraes, assíduo frequentador de reuniões e encontros literários, BA dedicou “Os olhos”. Vinicius havia estreado com a publicação de um poema na revista *A Ordem*, em 1932. No ano seguinte, publicou o supracitado *O caminho para a distância*⁴⁴. Em São Paulo, aproximou-se de Mário de Andrade e de alguns jovens intelectuais, como Antonio Candido, que haviam fundado a revista *Clima*. O poeta carioca também seguiu carreira jornalística, tendo dirigido inclusive *O Jornal* (RJ), em 1944, que publicou textos de BA. Nesse jornal, no ano anterior, BA havia

⁴¹ “O Sr. Aurélio Buarque de Holanda diz, em ‘Vozes de chegada’, dos marujos da ‘Nau Catarineta’ como somente os próprios poderiam dizer. Conta essa história como se eles soubessem contar suas ascensões do dia para a noite, aquelas atitudes transfiguradas que se estampam todo fim de ano na face de homens humildes, quando o navio de âncoras brancas tem seu gajeiro no topo do maior mastro, suplicando a Deus que o vento abrande” (ACCIOLY, 1943). Em “Natal de Seu Hermídio”, o narrador também se refere à Nau Catarineta. Inspirada em poesia popular cantada — a primeira referência à Nau Catarineta data do século XVII, tendo sido possivelmente inspirada em uma travessia real (o naufrágio da Nau Santo Antônio, saída de Pernambuco para Lisboa, 1565) —, é um auto sobre as tormentas de uma viagem marítima, recontada em canto e coreografia.

⁴² “Dois enterros”, conto de *Cogumelos*, é dedicado a Augusto Frederico Schmidt.

⁴³ V. *O riso escuro ou o pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso* (RIBEIRO, 2001, p. 197).

⁴⁴ Nesta obra, a palavra “olhos” aparece aproximadamente 31 vezes. Aparecem também: olhar (16); olhando (10); olhei (6); olho (3); olhou (3); olha (3); olharão (2); olharam (1); olhares (1).

publicado um artigo — “Cinco Elegias e uma observação” — em que exaltava Vinicius como um poeta maior de nossa língua.

De todos os dedicatários, Graciliano Ramos é provavelmente aquele de quem BA era mais próximo. Considerava-o como pai e comparecia amiúde à sua casa. Frequentavam a Livraria José Olympio, eram conterrâneos que residiam no Rio, tinham amigos em comum. Accioly ocupou-se, como crítico, dos escritos de Graciliano. Em texto publicado no *Diário de Pernambuco* em 28/10/1945, Accioly trata de *Infância* como alguém que assistiu à gênese da obra.

Eu que vi capítulos ainda úmidos de tinta, capítulos que sofriam modificações a cada leitura serem afinal, submetidos a uma nossa [*sic*] composição, posso afirmar ser o trabalho deste livro o resultado de um esforço submisso a uma poderosa autocrítica. Há mais de seis anos o romancista vem se debatendo contra uma outra possível e falsa infância, sombra da infância real. Há mais de seis anos que as águas destas histórias são purificadas. (ACCIOLY, 1945, n.p)

Tal comentário sugere que entre ambos havia confiança e troca de informações pessoais e profissionais. Graciliano mostrava-lhe originais e discutia ideias sobre o que estaria escrevendo, como revela Accioly no mesmo texto: “talvez, no próximo ano, tenhamos a leitura de um próximo livro do romancista, mas não causará espanto se daqui a cinco anos esse livro que falará de uma ‘Cadeia’ ainda estiver em composição” (ACCIOLY, 1945, n.p). O livro a que ele se refere é *Memórias do cárcere*, publicado oito anos após o artigo de BA. O crítico e amigo santanense mostra-se conhecedor dos hábitos de escrita de seu conterrâneo e reforça os laços de amizade que os unem com a dedicatória de um de seus contos.

Na segunda edição — e nas subsequentes —, desaparecem do rol de homenageados os nomes de José Vieira Coelho, Aurélio Buarque de Holanda, Lúcio Cardoso, Gilberto e Adalberto Belo. A página de dedicatória à família também é suprimida, mas volta nas edições seguintes sem o nome de Maria das Graças⁴⁵.

BA dedicou *João Urso* — obra e contos — somente a escritores vivos que tinham em comum o fato de escreverem, praticamente todos, para jornais e revistas. Excetuando-se alguns dedicatários de obra familiares, os homenageados são todos

⁴⁵ A dedicatória passa a ser tão somente: “A meu pai e minha mãe, a quem tanto devo”.

homens. Homens de letras. Ao inseri-los em sua obra de estreia, BA organiza uma lista de autores notáveis à qual, sub-repticiamente, seu nome igualmente se associa.

A dedicatória torna pública uma relação nutrida por afeto (íntima) ou admiração (profissional), posto que se vincula “sempre à demonstração, à ostentação, à exibição: mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica, e essa mostra está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário” (GENETTE, 2018, p. 124). De fato, não por acaso, *João Urso* recebeu críticas públicas de Mário de Andrade, José Lins do Rego, Vinicius de Moraes e Lúcio Cardoso. O papel exercido pelos dedicatários, no que tange à recepção da obra, não pode, portanto, ser negligenciado.

O Quadro 2 retoma, de forma sintética, o que foi apresentado nesse capítulo. Os elementos paratextuais não se sobrepõem à obra, todavia ajudam a compreender não apenas a recepção do texto, mas também o lugar e as relações do autor dentro do sistema literário brasileiro na década de 1940.

Quadro 2 - Síntese dos demais paratextos das edições de *João Urso* (Continua)

<i>João Urso</i>	1ª Edição	2ª Edição	3ª Edição	4ª Edição
Dedicatórias da obra	Pai, mãe e Maria das Graças, Mauro Mota, Evaldo Coutinho, José Vieira Coelho, Antônio Accioly Netto e Mário de Andrade	Mauro Mota, Evaldo Coutinho, Antônio Accioly Netto e Mário de Andrade	Pai e mãe, Mauro Mota, Evaldo Coutinho, Antônio Accioly Netto e Mário de Andrade	Pai e mãe, Mauro Mota, Evaldo Coutinho, Antônio Accioly Netto e Mário de Andrade
Dedicatória de contos	“João Urso” para José Lins do Rego; “As agulhas” para Aurélio Buarque de Holanda; “O açougue” para Lúcio Cardoso; “Os olhos” para Vinicius de Moraes; “Na rua dos lampiões apagados” para Graciliano Ramos; e “Condado de Green” para Gilberto e Adalberto Belo	“João Urso” para José Lins do Rego; “Os olhos” para Vinicius de Moraes; “Na rua dos lampiões apagados” para Graciliano Ramos	Mantém as dedicatórias da versão anterior	Mantém as dedicatórias da versão anterior
Epígrafe de obra	Sim	Não	Sim	Sim
Epígrafe de	Sim (“Condado de	Não	Não	Não

Quadro 2 - Síntese dos demais paratextos das edições de *João Urso* (Conclusão)

João Urso	1ª Edição	2ª Edição	3ª Edição	4ª Edição
conto	Green")			
Prefácio	Sim	Sim	Sim	Sim
Notas críticas	Quarta capa: Lúcio Cardoso, Vinícius de Moraes, Mário de Andrade, Otávio de Faria e Antonio Rangel e Bandeira	Orelha: Tristão de Athayde, Vinícius de Moraes, Mário de Andrade, Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Sérgio Milliet, Alcântara Silveira e Roger Bastide	Quarta capa: Contém fragmentos críticos	Logo após o posfácio: Roger Bastide, Sérgio Milliet, Lúcio Cardoso, Mário de Andrade e Vinícius de Moraes
Posfácio	Não	Não	Não	Sim (José Paulo Paes)

Vistos os paratextos — textos que circundam os contos e revestem a obra —, passa-se, agora, às narrativas. Transpõe-se, por conseguinte, o lado de fora do livro e adentra-se o texto literário. O que se propõe no capítulo que segue é um passeio pelos dez contos, tendo por eixo a análise, apoiada na tipologia estabelecida por Friedman (2002), das vozes narrativas.

2. QUE A PENUMBRA PERMITE VER: UMA LEITURA DA COLETÂNEA DE CONTOS *JOÃO URSO*, DE BRENO ACCIOLY

2.1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR: A TIPOLOGIA DE NORMAN FRIEDMAN

O narrador é uma espécie de intermediário entre o autor e o leitor e, como tal, tem voz e identidade próprias. Assim, é fundamental investigá-lo, precisando-se diferenciar se se trata de primeira — protagonista ou não — ou terceira pessoa, e o foco (de cima, no centro ou de longe?) que adota quando narra uma cena⁴⁶. O termo *foco* provém da física e refere-se a pontos que convergem ou divergem. Com efeito, o foco narrativo mostra-se adequado — em comparação a um outro termo, “ponto de vista” — porque “além de sugerir o ponto de partida da visão, indica a inevitável marca que deixa o narrador do material da sua narrativa” (CARVALHO, 2012, p. 3). Leva-se em consideração ainda, quanto à visão do narrador, “o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a ‘não enxergar’” (DAL FARRA, 1978, p. 25).

Adotou-se neste trabalho, dentre tantas teorias sobre os narradores, a classificação de Norman Friedman (2002), porque ela contempla aspectos abrangentes sobre o narrador. Friedman propôs oito categorias para o narrador, assim distribuídas: duas para a terceira pessoa, duas para a primeira e as últimas quatro sem uma presença direta do narrador, na respectiva ordem: onisciente intruso, onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera.

A primeira dessas categorias é a do **Narrador onisciente intruso**⁴⁷: trata-se de um narrador que possui total liberdade para narrar, colocando-se acima dos atos que ocorrem, sendo capaz ainda de ultrapassar o tempo e o espaço ficcionais. Esse narrador tudo conhece, nada lhe escapa do campo de visão. Livre de amarras, ele pode alterar seu posicionamento na cena, narrando da periferia ou mesmo observando de fora ou de dentro as ações. Pode-se dizer que seu traço

⁴⁶ Entende-se que “cena é a narrativa dos fatos numa sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não” (CARVALHO, 2012, p. 47).

⁴⁷ Friedman emprega o termo “**Autor onisciente intruso**”. No entanto, optou-se aqui por substituir o termo “autor” por “narrador”, mesmo que sejam equivalentes (se se considerar o primeiro como uma figura não humana, isto é, como não sendo o autor da obra).

característico é a intromissão em comentários sobre a vida, os costumes e a moral dos personagens (LEITE, 1987).

Na literatura brasileira há muitos exemplos desse tipo de narrador. Lima Barreto utilizou-se do narrador intruso em *Clara dos Anjos*. No gênero conto⁴⁸, toma-se por exemplo o narrador de “Nelson”, de Mário de Andrade:

Na rua andava com muita pressa, apenas hesitante nas esquinas que acabava dobrando sempre, procurando desnopear perseguidores invisíveis. Afinal, seis quarteirões longe, parou brusco. Estava ofegante, suava muito na noite abafada. Olhou em torno e não tinha ninguém. Certificou-se ainda se ninguém o perseguia, mas positivamente não havia pessoa alguma na rua morta, era já bem mais de uma hora da manhã. Enfim tirava a mão esquerda do bolso e enxugava com algum sossego o suor do rosto. A mão era mesmo repugnante de ver, a pele engelhada, muito vermelha e polida. E assim, justamente por ser o polegar que faltava, a mão parecia um garfo, era horrível. (ANDRADE, 1983, p. 103)

Para o **Narrador onisciente neutro** as questões que se referem ao ângulo e à distância são as mesmas utilizadas pelo *onisciente intruso*. Esse tipo refere-se a uma narração em terceira pessoa. Distingue-se do modelo anterior porque, visando à objetividade e neutralidade, não faz comentários intrusos sobre os personagens. Um exemplo clássico desse tipo de narrador é o empregado por Gustave Flaubert em *Madame Bovary*. Na literatura nacional, pode-se ver essa neutralidade no conto “O Arquivo”, de Victor Giudice (2018), cuja voz narrativa se põe a contar a história de um funcionário que pouco a pouco perde seus direitos (trabalhistas e humanos), até chegar ao ponto de não ter mais nenhuma humanidade, transformando-se em um arquivo de metal.

Quanto ao narrador em primeira pessoa, a primeira categoria apresentada é o **"Eu" como testemunha**. Segundo Friedman (2002, p. 175-176), este “é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor em primeira pessoa”, não sendo, portanto, o protagonista dos fatos narrados. Assim, há uma delimitação do foco de que se vale esse narrador para narrar, bem como um limite sobre o que se sabe a respeito do que se passa com alguns personagens. Um exemplo bem conhecido de obra romanesca narrada por esse tipo de voz é a série de Sherlock Holmes, de Sir Arthur Conan Doyle. Dos contos brasileiros, pode-se

⁴⁸ Citam-se com maior recorrência as narrativas curtas porque esse gênero narrativo é o objeto deste estudo.

citar a narrativa “Elisa”, de Murilo Rubião, cujo “eu” se posta como testemunha que conta a chegada de uma estranha — Elisa — em sua casa.

Distinto da supracitada voz, que também é personagem, é o **Narrador-protagonista**. Como o próprio nome revela, o protagonista é o objeto da história contada por ele mesmo, dentro de seu campo de visão, e que normalmente trata de algum fato marcante — trágico, cômico, erótico — de sua própria vida. Este foco tem uma característica confessional.

Uma parte dos romances de José Lins do Rego tem por narrador esse tipo de protagonista que narra seus acontecimentos. Uma boa demonstração está em *Banguê*, narrado por Carlos de Melo. Nos contos, tem-se “O moço do saxofone”, de Lygia Fagundes Telles (1999), e “Fogo de Palha”, da conterrânea de BA, Anilda Leão. Nesse conto, a narradora — após ouvir do noivo que ela é fogo de palha — narra as repressões que sofrera desde muito nova e que a deixaram inibida: “Passei a reprimir dentro dos vestidos apertados os seios que começavam a despontar” (LEÃO, 1980, p. 34).

Há a possibilidade ainda de uma história ser contada por mais de um narrador. Neste caso, tem-se a **Onisciência seletiva múltipla**. O que acontece, nesta categoria, é o desaparecimento do narrador, pois aqui os eventos vêm da mente dos personagens a partir das impressões deixadas sobre os fatos ocorridos. Em tal modelo narrativo, o que predomina é a cena. Sobressai igualmente o uso do discurso indireto livre, além de variados focos narrativos. De acordo com Leite (1987), um bom exemplo dessa categoria seria *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, narrado em terceira pessoa por um narrador que conta a história de uma família de retirantes.

Na **Onisciência seletiva**, a voz narrativa adere à voz de um personagem apenas. Nesse modelo, o foco narrativo costuma centrar-se apenas nos sentimentos, nos pensamentos e nas percepções do protagonista da história. Friedman (2002) exemplifica esse tipo de narrador com o romance *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. Na literatura brasileira, tem-se *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, como exemplo apontado por Leite (1987). Partindo para as narrativas curtas, constata-se essa seletividade no conto “Molambo”, de Aurélio Buarque de Holanda, cuja voz narrativa é onisciente tão somente em relação a Antônio, personagem principal, que tenta desesperadamente

abandonar o vício pela bebida alcoólica, do qual ela descreve impressões e pensamentos. O que dizem os demais personagens nos chega apenas sob forma de discurso direto.

As duas últimas categorias tratadas por Friedman abordam casos em que o narrador desaparece da ficção. A primeira delas é o **Modo dramático**. As ações que ocorrem são contadas sob forma de diálogo entre os personagens. O foco é fixo e frontal. Como exemplo dessa categoria tem-se o conto “Confissão”, de Luiz Vilela (2017).

A última categoria é a denominada **Câmera**, que remete às histórias que envolvem *flashes* da realidade assistidas por uma câmera. Para Leite (1987, p. 63), “o nome dessa categoria parece um tanto impróprio. A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar”. Buscou-se, nessa categoria, a neutralidade. Diante das ambiguidades que essa categoria causa, Carvalho (2012, p. 16) aconselha que tal tipologia seja chamada de *registro casual*. Dessa complexa categoria, aponta-se como exemplo o conto “Sequência”, de Ricardo Ramos. A narrativa é dividida em cinco “cenas”, de que se cita o início da primeira: “O rapaz está sentado no sofá, lixando as unhas. De vez em quando olha a televisão, com um trejeito leve, entediado, dá um pequeno suspiro e volta a cuidar das mãos, que são brancas” (RAMOS, 2012, p. 89).

Sabe-se que não há uma teoria que abarque a completude dos narradores de um texto ficcional, pois ao longo da narrativa o foco adotado no início pode mudar temporariamente, dando origem ao que se pode chamar de “narrador flutuante”. Assim, qualquer classificação é, de certo modo, inexata (DAL FARRA, 1978). O que ocorre então é a recorrência maior de um tipo de narrador sobre outros tipos possíveis, e é sua proeminência que justifica a classificação.

Vistas as tipologias de Friedman (2002), cabe a partir de agora examinar os contos de BA, divididos entre aqueles que são narrados em primeira e os que o são em terceira pessoa, respectivamente. Busca-se, a partir de então, compreender que vozes são essas e sobre o que, como e de que lugar falam.

2.2 QUATRO VOZES EM BUSCA DE SENTIDO: UMA LEITURA DAS NARRATIVAS EM PRIMEIRA PESSOA

Das dez narrativas que compõem *João Urso*, quatro foram escritas em primeira pessoa: “As três toucas brancas”, “Os olhos”, “Natal de seu Hermídio” e “Condado de Green”. Todas têm em comum o fato de serem narradas por protagonistas — homens — que revelam, no momento da enunciação, as angústias e os tormentos que suportam (cuja causa nem sempre é por eles compreendida). Desse sofrimento decorrem os relatos de suas dificuldades econômicas, de suas relações amorosas conturbadas e de seus problemas de saúde, sendo tais histórias entrelaçadas com comentários acerca do meio em que vivem, seus costumes e suas crenças. Estes relatos são, contudo, amiúde vagos: ora as narrativas seguem uma lógica linear e são expostas de modo bem articulado, ora desmantelam-se, e seus narradores, em idas e vindas do passado ao presente (mediante o uso de *flashbacks*), inserem na narrativa personagens ou fragmentos de ação que surgem e desaparecem sem grandes explicações. Os contos de BA são marcados pela constante presença de lacunas⁴⁹. Isso posto, passemos à análise dos contos.

“As três toucas brancas” tem por narrador Sigismundo, médico de formação cujo desejo sempre foi escrever. Esse narrador-protagonista compreende que sua “vida se estraga numa poesia vulgar” (p. 89)⁵⁰ e que ser publicado em jornais lhe traria o almejado reconhecimento nos meios literários e artísticos, além de algum dinheiro, alívio para os problemas econômicos que atravessa. No entanto, aflige-se no momento da enunciação por um duplo tormento: às enormes dificuldades financeiras de que padece soma-se uma incapacidade — efêmera ou não — de lidar com as palavras, que lhe faltam tanto na fala quanto na escrita. É sob o peso dessa angústia que recebe uma proposta singular: em um passeio por uma praia próxima, é interpelado por um pintor desconhecido que avistara ao longe Virgínia (sua esposa) e desejara, propondo em troca um bom pagamento, pintar-lhe os seios em um quadro. A narrativa gira em torno da inquietação que Sigismundo sente em contar ou não à companheira tal projeto. Julga-a “a coisa mais pura”, crendo que ela

⁴⁹ Tal afirmação cabe também às narrativas em terceira pessoa.

⁵⁰ Apresentar-se-á doravante apenas o número da página, pois todos os trechos foram retirados da quarta edição de *João Urso* (1995).

não deveria ou não aceitaria se expor. Indeciso, lembra-se dos conselhos — que nunca seguiu de fato — do amigo, Desembargador Olavo, para que seguisse caminho avesso à literatura e se dedicasse à medicina. A censura (causada pela inibição que o acomete) à sua opção pela literatura — e à sua escrita — inclina-o a aceitar a proposta, que não chega, no entanto, a revelar à mulher, pois, quando iria fazê-lo, descobre, nas toucas tricotadas, que ela espera um bebê.

A matéria-prima desse conto é a vida de Sigismundo. É dela, ao fim e ao cabo, que trata o narrador, posto que é de seu olhar atormentado que se percebe o mundo corroído que o cerca. Busca na escrita a saída para os problemas econômicos, pondo no papel e na palavra a esperança de uma vida social abastada que lhe permita frequentar circuitos de artes e fumar charutos. Sigismundo quer ser grandioso no mundo, não obstante o fato de que, ao tentar escrever, sente “uma inibição nos dedos, na vontade, no cérebro” (p. 89) e, desse modo, se apequena.

É quando há menção aos conselhos do Desembargador Olavo que se percebe o quanto a vida do protagonista é determinada por seus dilemas. No início, ele não sabia se deveria seguir os estudos em medicina ou caminhar as trilhas da literatura. Depois, interroga-se quanto a contar à Virgínia a proposta do pintor ou se deve insistir na tentativa de escrever artigos, e, com isso, vir a solucionar as dificuldades financeiras. Esses fatos mostram o quão hesitante é Sigismundo quando exposto a uma situação que exige uma tomada de decisão. Quando morava em Recife alimentava o sonho de relacionar-se com várias mulheres caso morasse no Rio de Janeiro. Quando a oportunidade de mudar para a capital federal aparece, interessa-se exclusivamente por uma delas, Virgínia, (ou é apenas ela quem se interessa por ele?).

Se o sentido primeiro do nome da esposa de Sigismundo é evidente (embora não se possa, ao menos nas páginas iniciais da narrativa, seguramente vinculá-lo à personagem, isto é, ver em tal significado um traço de sua personalidade), o do narrador, nada óbvio, desponta como um índice — irônico, posto que a voz que fala se nos parece, por seu desalento e sua inépcia, seu avesso etimológico — do que Sigismundo não é: aquele que afortunadamente protege com as mãos. Estas refletem toda a indecisão do narrador que “nem sabe como principiar” suas ações.

O narrador transita sempre reflexivo pelo espaço da casa. Ora se posta diante da janela (varanda), ora se encontra na sala. Nesse sentido, a varanda em que

Sigismundo constantemente se refugia poderia ser vista como um “não-lugar”⁵¹, tal como o é o espaço da praia que percorreu com a esposa. É na praia, quando estava voltando para casa, que o protagonista ouve as “palavras polidas” do pintor ao fazer a proposta: “o [seu] rosto devera ter-se fechado, porque o pintor ainda mais suavizava as palavras. Polindo-as” (p. 90). Na cena, Virgínia está distante e Sigismundo conversa a sós com o artista. O afastamento afetivo do casal é representado pela distância física entre os dois.

Observa-se a preferência desse narrador pelo foco frontal, pois ele vê o rosto de Virgínia “queimado”; detalhista, percebe “uma palidez [que] se esconde” (p. 89) na face; porém, egocêntrico, não busca entender a situação que o cerca. Sua presença ao lado da mulher é apenas física.

Calado, na casa “pesada de silêncio”, ele observa Virgínia tricotar. Na ruptura dessa quietude, Sigismundo descobre que Virgínia está grávida enquanto ela costura a primeira das três toucas brancas (anunciadas no título da narrativa). Entre eles há o espaço vazio, a indecisão, a omissão e também o receio de Sigismundo, que nada diz. Decerto ele não logrou encontrar na literatura aquilo que lhe falta: a palavra. Desencontrado, arruína-se e deixa-se tomar pelo silêncio.

Sigismundo busca e desenha imagens de uma vida fantasiosa que não corresponde à sua realidade porque é incapaz de tomar decisões importantes para conduzir seus próprios planos. A palavra — que tanto o atrai — é traiçoeira e o desanima. Isso o paralisa. A escrita não vem, mas uma criança virá. Ele sabe que precisa comunicar-se, todavia se cala, sente-se “arruinado” e compreende que sua vida se estragou na vulgaridade, contraposta às suas aspirações.

O assunto de “Os olhos” desenvolve-se a partir das memórias fragmentadas do protagonista sobre seu próprio enlouquecimento, cuja lembrança lhe vem de modo impreciso. Casado com Maria, esse narrador — que não se identifica — lê nos olhares da mulher as amarguras de que, por recusar-se a tomar os remédios e tratá-la com distanciamento e desconfiança, é o causador. É ela, porém, quem passa a gerir os negócios da fazenda, pois ele se esquece com facilidade de suas próprias

⁵¹ No sentido proposto por Augé (2012).

ações, tendo sido, por causa disso, afastado do emprego público que tinha. Incapacitado de realizar o que quer (ou tem de) fazer, o personagem central enxerga-se menor diante do mundo à sua volta. Inseguro, incerto quanto a seus afazeres, sequer consegue lembrar que tinha tido relações sexuais com a esposa (que está grávida). Assim, passa a crer que ela tem um amante. Com uma arma em punho — ele cisma de todos, até do pai, que surge severo em uma “fotografia amarelecida” —, ordena que chamem o pedreiro para sepultar o guarda-roupa dentro da parede, porque crê que há um homem lá dentro. A convicção de que está sendo traído é tal que chega a fechar todas as janelas a pregos e a atirar nas lâmpadas. Assustado, o operário acata a ordem e ergue a “parede de tijolos vermelhos”. Tempos depois, sua companheira conta-lhe que toda essa loucura causou um aborto, fato de que ele não se lembra. Desconcertado pelas atitudes tomadas, busca encontrar-se em “caminhos que as geografias desconhecem”, mas, deslocado, consegue apenas retornar, em suas lembranças, para o período em que tinha nove anos de idade e copiava versos que eram cantados no fim das lições da escola sob a batuta de sua antiga professora. Apreende-se, no final (o conto encerra-se nesse refúgio à infância no compasso de uma valsa), que o protagonista não suporta viver sua realidade por ser responsável por tantos infortúnios.

Esse narrador-protagonista é o que se chama de *narrador infiel*, pois apresenta “uma falsa ideia dos fatos que descreve” (CARVALHO, 2012, p. 54). Tudo que ele narra deve ser posto em xeque uma vez que ele sequer se lembra com alguma precisão dos fatos que se põe a contar. Assim, ora seu foco é preciso e próximo, como se vê na parte inicial do conto (“defronte de meus olhos Maria soluça”), ora é distante e indefinido: “a minha doença distancia-me das obrigações” (p. 119). Nesse jogo de aproximação e de afastamento, o que se vê é um narrador que não sabe ao certo o que lhe acontece, como, por exemplo, a gravidez da esposa.

Os espaços pelos quais o protagonista transita são pouco numerosos. De fato, ele circula praticamente apenas em sua casa e prefere passar parte do tempo “afundado na cadeira de lona” ou debruçado à janela. Tenta saber de tudo e ver as ações que ocorrem a seu redor, mas fracassa. Testemunha apenas a respiração ofegante de Maria, contudo opta por não fazer nada a respeito.

Percebe-se que o que mais o afeta é sentir-se fraco: “meus olhos pesados de visões tornam-me inválido” (p. 119). Tal incapacidade vem da ausência de comunicação. O narrador-protagonista enxerga-se limitado pelo espaço em que reside. Aflige-se porque não pode falar sobre o que está fora de sua visão. Isolado, falta-lhe conhecimento e, tomado pelo esquecimento gradual, perde a razão. É unindo os pedaços de suas lembranças, por meio de outras vozes, como mostra o seguinte trecho: “Maria estava abortando — dizia ela aos sussurros” (p. 123), que ele compõe as situações das quais pouco se lembra.

A tentativa de recuperar as lembranças — e, com elas, a responsabilidade pelo aborto sofrido pela mulher — falha. A realidade lhe é turva e desfocada: “Talvez restabeleça-me futuramente, mas por enquanto continuo a viajar por intermináveis caminhos que as geografias desconhecem” (p. 123). Tal imprecisão, semelhante a um borrão, como se percebe no embaralhamento que o narrador comete ao descrever as ações fora de ordem durante quase toda a história, é característica da prosa do século XX. O que ocorre é uma não linearidade. Essa voz do *novecento* busca superar a perspectiva do narrador tradicional, mergulhando na sua própria mente ou tomando para si uma posição que lhe parece menos fictícia do que a tradicional (ROSENFELD, 1996).

Esse narrador-protagonista foge das ações e de suas consequências. Recorre à infância tentando uma reconexão com seu eu primeiro. É da infância que lhe vem a recordação de ter copiado versos. Procura na e pela palavra o ponto de reencontro que perdera. Assim, o narrador reconhece-se por meio de uma consciência enunciativa da loucura⁵² e busca, numa outra espécie de consciência, encontrar a razão, mas malogra. Surge então a imagem final de um narrador-protagonista descompassado no tempo e no espaço, solitário como quem está aprisionado dentro de si mesmo. Emudecido.

“Natal de seu Hermídio” principia com as lembranças do narrador-protagonista de festividades natalinas de seu tempo de criança. Aos nove anos, em Maceió, ao observar uma manjedoura, uma encenação da Nau Catarineta, as

⁵² V. FERRAZ, 2000, p. 223.

bandas musicais e “todas as cores do mar”, pergunta à avó se ali haveria presépio igual ao de Seu Hermídio, que vira no ano anterior, em Santana do Ipanema. Seu Hermídio era um sujeito a que toda a população da cidade, durante quase doze meses, permanecia indiferente. Era no Natal, contudo, que ele se tornava visível. O Natal era-lhe a ocasião em que podia “obumbrar” o prestígio do homem mais importante da localidade, o padre Bulhões, e ser notado. Na véspera de Natal, ele limpava sua residência — que permanecia o ano inteiro largada às teias de aranhas, sapos, lacraias e outros insetos e bichos — para que ali pudesse acolher todos que o visitassem. De Hermídio pouco se sabia (“pessoa alguma sabia precisar em que ano chegara a Santana do Ipanema”, p. 138). Anos depois, o protagonista narra esse período infantil tomado por admiração pela sabedoria do artesão semiletrado que ganhava o sustento com o presépio. Além disso, observa ainda a inocência e os costumes do povo daquele lugar a que igualmente pertencera.

Não se sabe qual é a idade do narrador no momento em que se dá a enunciação e tampouco sua profissão: sabe-se tão somente que narra fatos de que foi testemunha. Depreende-se, no entanto, que se trata de alguém que tem sólida formação cultural. Seus comentários demonstram ter conhecido a fundo os Natais de Seu Hermídio, pois, ao afirmar que “[Seu Hermídio] obumbrava o prestígio de Pe. Bulhões”, vê-se que considerou não apenas um dia do ano, mas um período de maior extensão (vários anos, talvez). Essa vivência permitiu que descobrisse nos eventos natalinos de Santana de Ipanema a cobiça humana e as relações de poderes que se estabelecem em espaços degradados. Essas reflexões, no entanto, só lhe teriam ocorrido anos depois.

O narrador, ao descrever o presépio de Seu Hermídio, sobrepõe a perspectiva infantil à do momento da enunciação (adotando, portanto, o ângulo de visão que tinha quando do momento dos fatos narrados). À perspectiva da infância, de que se vale para descrever o presépio e a casa de Seu Hermídio (“Um parapeito impedia de ver-se mais de perto as ovelhas enfiarem a boca nos feixes de palhas”, p. 140), o narrador acrescenta as reflexões, elaboradas no momento da enunciação, acerca do povo de Santana do Ipanema. Tais ponderações, evidentemente, são

fruto de sua maturidade, e se distinguem do que certamente pensava o menino de nove anos a respeito das celebrações a que assistia *in loco*⁵³.

Esse narrador coloca-se acima da cena e dos personagens e distancia-se temporal, cronológica e intelectualmente delas. No retorno ao passado, vê “a matutada” e examina a figura de Hermídio a fim de compreender como o artesão ganhava “todas as esmolas do mundo”, porque ele, narrador, não entende como um homem semianalfabeto tinha tanta sabedoria e encantava-o a ponto de desejar rever o presépio no ano seguinte.

O mundo fantástico que o presépio encerrava só se tornou acessível ao narrador na idade adulta. É narrando que essa voz compreende e dá sentido à ingenuidade de seus nove anos de idade, período que o fascina e lhe desperta memórias e reflexões.

Em “Condado de Green”, o narrador-protagonista relata sua chegada por navio ao local que dá nome ao conto. Ao descrever o condado, expõe simultaneamente suas desventuras amorosas e os hábitos dos nativos e dos visitantes. Primeiramente, envolve-se com Yana, que “possuía uma beleza musical” (p. 146) e que decidira partir após ver um estrangeiro milionário chegar à ilha. Em seguida, ele passa a clamar por Cíntia, uma mulher de quem quase nada diz. Sucede-se que, com a partida de Yana, o narrador vai paradoxalmente em busca de Cíntia, que não responde a seus chamados, fazendo com que todos os moradores a procurem igualmente. Embora se sinta vigiado, o narrador circula pelos espaços locais observando, com “os olhos sensibilizados”, tudo o que ali ocorre. Naquele território sem leis, a justiça é feita pelas próprias mãos. Em uma ocasião, capturam um médico, que ferira gravemente uma menina, e o punem com o enforcamento em uma figueira diante da multidão. Tal ato é contado após a partida de Yana. O narrador afirma não ter presenciado “tão sinistros detalhes”, mas diz saber exatamente o que aconteceu. Em algumas noites, as nativas voltam a ser virgens e

⁵³ Tal restrição de visão é a que se vê, por exemplo, em uma das passagens mais conhecidas de *Angústia*: o velório do pai de Luís da Silva. O narrador descreve o corpo do pai a partir da perspectiva e do ângulo de visão de uma criança: “Ninguém me viu. Fiquei num canto, roendo as unhas, olhando os pés do finado, compridos, chatos, amarelos” (RAMOS, 2007, p. 22).

são defloradas pelos marinheiros que chegam cansados. Todavia, não existem apenas ações de violência, pois o narrador também menciona festividades carnavalescas de que participara fantasiado. Não se sabe ao certo o que é esse local ou sua localização, sabe-se que tão somente é “roteiro dos bem-aventurados” e dos que estão “cansados das estradas de pecados”. Essa imprecisão ajusta-se a um narrador que nada expõe sobre si mesmo: não se sabe seu nome nem de onde veio, tampouco diz se faz parte dos afortunados ou dos pecadores. Dele sabe-se apenas que ora clama pela amante desconhecida, ora se senta em dunas frias que se assemelham a “seios de uma mulher morta”.

O narrador desse conto é desordenado e misterioso. Ele chega ao condado sem dizer o porquê de ter ido, apenas anuncia que os “navios partiram presenciando o meu adeus” (p. 143). Um deslocamento pressupõe a partida de um ponto a outro. No entanto, desde o *incipit* até o final da narrativa, o protagonista nada revela sobre sua origem ou sua identidade. Sabe-se apenas que sua chegada é lavada pelas “águas mais escuras”, que quase lhe banham os pés, numa espécie de purificação avessa. A água simboliza um processo natural de purificação, que, neste caso, não se concretiza, pois aqui ela aponta para algo lúgubre que envolve o protagonista.

Essa figura misteriosa mantém-se à espreita porque age furtiva e anonimamente, e descreve cenas que flagra ora por seu campo de visão, ora pelo dos outros (“Yana mostrou-me um homem que gritava”, p. 146).

O protagonista divide aqueles que chegam ao Condado de Green em duas categorias: os bem-aventurados e os que estão cansados de percorrer estradas de pecados. Para Bomfim (2005, p. 254), “o condado é o refúgio ou a constatação do fim, a derrocada do homem enquanto indivíduo”. Poder-se-ia crer que o narrador prefere se esconder dos holofotes porque pertence à segunda categoria, sendo, assim, um homem e seu próprio fim. O que este narrador-protagonista teria cometido para ter o condado como destino?

Em vários momentos, ele parece indicar que ali houve o assassinato de uma mulher, cujos seios ter-se-iam transfigurado em dunas, como se ela tivesse enterrada naquele lugar. Parece haver alguma conexão entre seu estado letárgico⁵⁴ e a forma como descreve a beleza — musical — das mulheres que o encantam, como se verá no trecho final do conto. Além do mais, a partida misteriosa de Yana,

⁵⁴ Nas narrativas de BA o sono muitas vezes aparece ligado à morte.

descrita pelo narrador em um cenário que remete à violência (“o vento bate, açoita as colônias fosforescentes com o sadismo de uma chibata enfurecida”, p. 148), deixa em aberto esse sumiço, pois partir pode ser ainda uma forma de se referir à morte. Os verbos bater e açoitar, aliados aos substantivos sadismo e chibata, indicam a brutalidade latente do protagonista. Conjectura-se, assim, que o que busca este “eu” é a contrição de seu crime.

Cíntia é uma personagem que se revela tão somente pelas vozes do narrador e dos habitantes do Condado. Evocá-la aos gritos seria a prova de que o protagonista já não consegue manter enterrado os seus próprios segredos? Chamá-la — dizer seu nome, emitir uma palavra — seria, por conseguinte, um meio de desafogar-se das águas escuras em que fora submergido pelos pecados que cometera.

E vozes apelavam pelo nome de Cíntia, subindo e descendo dunas, correndo por toda ilha, despertando cães, como todos ficarão despertos no último dia do mundo. E eu gostaria de ter encontrado Cíntia, pois os músculos daquela mulher morta eram fios de um violino dormindo. (p. 157)

O final revela um personagem no ápice de sua angústia. Outras vozes foram despertadas por seus berros. Ele teme que o fim esteja próximo — não o do mundo, mas o seu — e, conseqüentemente, venha a ser enforcado na figueira diante de uma multidão⁵⁵. No entanto, ele se enforca na própria enunciação: “o som da minha pergunta se fazia cavo, vinha ressequido” (p. 145). Os espaços e as águas do Condado de Green — que deviam lhe ser claros e puros — nunca o acolheram ou o purificaram pelo crime a que alude e de que se confessa, ainda que de modo escamoteado, na narrativa.

2.2.1 Paridades e disparidades

O foco narrativo dessas vozes mira amiúde dois pontos: a si e um outro. Em “As três toucas brancas”, Sigismundo observa-se e observa Virgínia. No conto “Os olhos”, o narrador vê a si e à esposa Maria. Em “Natal de seu Hermídio”, a voz

⁵⁵ Cena semelhante ocorre no conto “Açogue” (um médico é acusado de ter matado uma menina, e a multidão busca fazer justiça com as próprias mãos), como veremos adiante. Para Bomfim (2005), trata-se do mesmo médico: nessa narrativa, o justicamento não se concretiza (pois o acusado escapa). Sua punição teria lugar no “Condado de Green”.

narrativa avista Hermídio e a si mesmo. No “Condado de Green”, o protagonista firma o olhar em Yana e em alguns acontecimentos na ilha. Esses narradores limitam-se à exploração dos espaços e das adversidades por eles vividas nesses locais — no passado ou no presente enunciativo (como é o caso de Sigismundo e sua falta de dinheiro ou do narrador de “Os olhos” e a possível traição de sua esposa).

Os narradores de “As três toucas brancas” e “Os olhos” almejam falar de suas angústias às suas mulheres, mas algo os impede (constrangimento financeiro no caso de Sigismundo; a loucura, no caso do marido de Maria).

A dificuldade desses narradores é a de falar com o outro (o que não se confunde com o ato de narrar). De outro modo, é no nível intradieético que a falta de comunicação se manifesta — no mais das vezes com aqueles com quem a intimidade deveria ser plena. Segundo Clastres (1979, p. 149), “palavra e poder mantêm relacionamentos tais que o desejo de um se realiza na conquista do outro”. A dificuldade de fala que acomete esses narradores seria a reação fisiológica de uma perda de poder, de uma vida plena de fracassos. Sigismundo não logra ganhar a vida com sua escrita. O narrador de “Os olhos” tampouco alcança tocar com sucesso os negócios da fazenda. Em algum momento, perderam o poder que tiveram (ou sequer chegaram a tê-lo), daí o clima de derrocada que permeia os contos e a perspectiva invariavelmente pessimista de todas essas vozes.

O que distingue a voz do “Condado de Green” das precedentes é que essa não aceita a perda do poder. Esse narrador igualmente pouco se dirige à amada, e, quando o faz, recorre à truculência física:

Yana escorregava um pano em meu rosto e por fim meus dedos se apegavam aos dela, como as garras de um abutre faminto se encravam no peito de uma indefesa gaivota.
— Que horas, Yana? (p. 145)

As poucas falas e a quase ausência de diálogos não são senão o reflexo da pouca inserção e interação social desses homens subterrâneos⁵⁶, que, ariscos, parecem estar sempre à espreita de algo.

As narrativas iniciam-se pela perspectiva da negatividade⁵⁷: o introvertido Sigismundo ruma suas contrariedades e não atenta ao fato de que a mulher está

⁵⁶ V. Candido (2012, p. 99).

grávida; o narrador de “Os olhos” não reage às lágrimas da mulher; e o protagonista de “Condado de Green”, banhado pelas “águas escuras” locais, não alcança a purificação. Nos três casos, o signo do fracasso é patente.

Algo de positivo, no entanto, acontece: malgrado suas intenções, essas vozes conquistam a desconstrução de si mesmas, dos espaços e das relações que mantêm com seu meio. Desconstrução, no entanto, não significa reconstrução. Sua tentativa (por meio da narrativa?) é amiúde frustrada, prejudicada, em alguns casos, por significativos lapsos de memória.

Tais narradores-personagens são, portanto, seres incompletos. Milliet, tratando de Cornélio Penna, diz que esse modelo de personagem é um herói “não realizado”, incapaz de escolher seu destino e sem a lucidez necessária para revoltar-se (MILLIET, 1981, p. 15).

O narrador de “Natal de seu Hermídio” enquadra-se também nessa categoria, pela perspectiva negativa que adota ao evocar a infância. Todavia, distingue-se dos demais narradores por não demonstrar dificuldade em dirigir-se ao outro.

Problemáticos ou demoníacos (LUKÁCS, 2007), esses protagonistas estão imersos no mundo da loucura e da criminalidade. Eles constroem sua imagem de mundo a partir de si mesmos, e tanto o lugar que apresentam quanto “sua alma” são espelhos que refletem a degradação de um e de outra. Essa relação é bem evidente no “Condado de Green”: o lugar sem leis e sem localização, escurecido e isolado do mundo, não se equipara à própria condição do narrador, cujo comportamento, portanto, se assemelha ao local que ele descreve?

Esses narradores estão sob a égide de uma perspectiva cultural similar, ao menos no sentido mais corriqueiro que atribuímos à ideia de cultura:

Cultura está muito associada a estudo, educação, formação escolar. Por vezes se fala de cultura para se referir unicamente às manifestações artísticas, como o teatro, a música, a pintura, a escultura [...] Ou então cultura diz respeito às festas e cerimônias tradicionais, às lendas e crenças de um povo, ou a seu modo de se vestir, à sua comida, a seu idioma. (SANTOS, 2006, n.p)

⁵⁷ Bosi (1996, p. 27), em “Narrativa e Resistência”, diz que a escrita pode cavar um vazio na materialidade, uma “negatividade grávida”, isto é, uma “consciência jamais preenchida pelo discurso especular das convenções ditas realistas”. Desse modo, ao se depararem com as próprias realidades, os protagonistas expõem esse vazio negativo que se apresenta, de certo modo, inerente a suas vidas.

Sigismundo almeja frequentar grandes ateliês. O narrador de “Os olhos” rememora os versos que recitava nos bancos escolares. A voz narrativa de “Natal de Seu Hermídio” compara as festas natalinas de Maceió às de Santana do Ipanema e, ao fazê-lo, revela conhecer satisfatoriamente as tradições desses locais. Quanto ao narrador de “Condado de Green”, este igualmente alude a festas, cantigas e ritos que dão vida ao condado. Nada é muito detalhado ou aprofundado, o que reforça (ação intencional ou involuntária?) a distância que mantêm das camadas mais populares dos espaços pelos quais circulam (dos quais, não obstante, têm origem).

A infância⁵⁸ é um dos temas de duas das quatro narrativas em primeira pessoa, “Os olhos” e “Natal de seu Hermídio”. Nesses contos, os narradores rememoram a época em que tinham nove anos de idade. O primeiro registro que dela nos apresentam é mágico, encantatório, como atesta o fascínio da voz que relembra o presépio de Seu Hermídio. Essas lembranças opõem-se à realidade adulta, reforçando nessa última seus aspectos cruéis e desalentadores.

O narrador de “Os olhos” lembra-se da escola, espaço fechado em que mentalmente se aprisiona, procurando reaprender sobre si mesmo. Recorre, assim, a um período de aprendizado, de que a escola é o espaço simbólico por excelência. A reaprendizagem não se realiza, e o conto termina em notas de valsa, no compasso das reticências...

O narrador de “Natal de seu Hermídio”, por seu turno, parece transitar livremente tanto pelos espaços à beira-mar de Maceió quanto pelo entorno da casa de Hermídio, em Santana do Ipanema. Os encantos infantis não obnubilaram, no entanto, o registro da degradação, como atesta a descrição da casa de Hermídio. As diferenças sociais já eram perceptíveis para o jovem protagonista, mas o narrador se furta a examinar essa questão.

Configura-se, nessas narrativas, um duplo espaço: àquele das memórias, acrescenta-se aquele a partir do qual eles se observam (e do qual também tentam compreender suas realidades). A recriação do espaço da memória é, igualmente,

⁵⁸ A infância é tema de obras canônicas da literatura brasileira, como *O Ateneu* e *Menino de Engenho*. É sobretudo na década de 1940 que proliferam no Brasil obras marcadas pelas memórias de infância. *Infância*, de Graciliano Ramos, foi lançada em 1945. Dois anos antes, BA publicara a crítica do livro de contos *Dois mundos*, de Aurélio Buarque de Holanda, na qual ressalta exatamente as qualidades narrativas do conterrâneo, que abordara o tema da infância. Sobre essa questão, v. ZAGURY, 1982.

um modo de criação de uma nova existência, de uma existência que se distinga daquela que é vivenciada no momento da enunciação. BA, ao fazer a crítica de *Dois mundos*, de Aurélio Buarque de Holanda, trata da infância como um outro continente, um lugar em que as impressões da vida se alteram:

Não seria erro chamarmos à infância de um outro continente. Em geral descobrimos nela um mundo assombroso de sensações — o espaço do nosso quarto, o medo da noite, as primeiras viagens, a escola, a igreja com seus ecos de passos saltando das colunas, a primeira impressão de um boi esquartejado nos forquihões do açougue. (ACCIOLY, 1943)

O retorno dos personagens de BA à infância poderia igualmente ser visto como uma viagem a um outro continente. A imagem da escola, das viagens ou da igreja contrapõe-se à dura realidade (representada, no texto crítico, pela criança que assiste ao esquartejamento de um boi). Nessa tentativa de compreender a vida a partir de um começo, a infância aparece como um período de aprendizado (às vezes doloroso).

Em suma, essas vozes narrativas têm entre si mais semelhanças do que diferenças. “As três toucas brancas”, “Os olhos” e “Condado de Green” têm por protagonistas personagens angustiados com as situações que vivem, fonte de tormentos e de agitações. Os recursos narrativos a que recorrem são amiúde semelhantes (dentre os quais se destaca o uso de *flashbacks*), como o são os desfechos de suas histórias, invariavelmente abertos. Talvez se possa daí apreender um traço da poética acciolyana, a ser confirmado — ou não — pela leitura dos contos narrados em terceira pessoa.

2.3 PROTAGONISTAS DESFIGURADOS: O FOCO NARRATIVO NOS CONTOS EM TERCEIRA PESSOA

São seis os contos escritos em terceira pessoa: “João Urso”, “As Agulhas”, “Uma Janela”, “Medo”, “Açougue” e “Na Rua dos Lampiões Apagados”. Todas essas narrativas são protagonizadas por homens que têm características singulares: o menino João Urso e sua gargalhada que apavora a cidade; Poni, pequeníssimo, de rosto agressivo e mãos débeis; Coriolano, que baba e sua muito, despertando

interesse e repulsa entre os habitantes da cidade; Salustiano, um sujeito magérrimo e taciturno, de quem todos se mantêm distantes; Frederico, médico que se compraz na morte (e na decomposição de cadáveres); e, por fim, Bioléu, e seu desejo — e temor — de iniciar sua vida sexual. Nota-se que as vozes narrativas favorecem determinados personagens que se enquadram em uma mesma diretriz, na qual sobressai a preferência pela bizarrice e estranheza.

João Urso é um garoto que reside com sua mãe em um sobrado na cidade de Santana do Ipanema. Ele tem uma forte gargalhada — sem limites, pois ri em momentos inoportunos — que apavora a população local. O narrador pouco diz a respeito da mãe, não lhe atribui um rosto, um nome ou outra característica qualquer. Sabe-se tão somente que chora quando o filho gargalha. As ações dela resumem-se a impor castigos ao menino — ler sonetos e recitá-los — e a buscar uma cura para as risadas dele. O pai é uma figura ausente, que aparece e some ao bel-prazer, feito um aventureiro. Quando João Urso o conheceu ele “já sabia falar, todos os dentes já lhe haviam nascido” (p. 28). João Urso tem “o peito atrofiado, as mãos pequenas, a cabeça descomunal” (p. 25). Rejeitado, restam-lhe as traquinagens como fuga da solidão que o aprisiona. Certa vez, pegou uma lanterna da igreja e saiu assustando crianças, beatas e devotos com seu riso assombroso. Ele era visto como um “excomungado”, a ponto de “nenhuma escola [querer] ensinar-lhe” (p. 25). Desesperada, a mãe procura ajuda médica para tratar do filho, todavia as recomendações de que caminhasse ao ar livre e fizesse exercícios respiratórios não surtiram efeito. A mãe chegou a pensar que tudo não passava de alguma insubordinação do garoto. Sem saída, internou o filho em um sanatório por cinco anos. O tratamento do “doente precioso” (p. 27) fracassa e o menino passa a gargalhar ainda mais intensamente. O pai, então, aparece e decide levá-lo a Recife. João Urso retorna 30 anos depois à cidade natal, reencontra a mãe e, abrindo os braços, enlaça-lhe o peito iniciando um forte “riso doente”. O médico que o trouxera — o pai estava sumido e não se sabia ao certo se já falecera ou não — se constrange por não ter conseguido curá-lo. João Urso passeia pelas ruas à noite, escondendo-se entre as sombras dos becos para que não o reconhecessem. Em uma de suas saídas, depara-se com um circo e vê, pela sombra da mulher que se apresenta, o número de trapézio. Admirado pelos saltos da “bailarina”, solta sua

maior gargalhada, fato que desconcentra a bailarina, que tomba “num voo de pássaro ferido” (p. 32). Sem rumo, João Urso volta para casa, onde uma multidão o “aprisiona”, e deita-se, aguardando que o expulsem (ou matem?) para longe de Santana do Ipanema.

Por colocar-se acima e afastado dos personagens, o narrador desse conto enquadra-se na categoria denominada por Friedman (2002) de *onisciente intruso*. Mira João Urso em perspectiva alinhada à da cidade (“Dir-se-ia que a cidade fosse uma pessoa assistindo a um espetáculo e que, por estar nas últimas cadeiras, manejasse binóculo”, p. 19), o que lhe permite dar voz à urbe, como se vê no exemplo a seguir:

A cidade lembrava o pai de João Urso como quem relembra uma morte poderosa:
 — Ele morreu catando ouro nas margens do Rio Prata... Era o homem mais rico de lá. Acendia cigarro com notas de Cr\$ 500,00. Tinha um verdadeiro exército de garimpeiros. E era tão rico que foi ser padrinho do filho do Governador. (p. 29-30)

Várias vozes se misturam à voz narrativa, indistintamente. Elas soam como se fossem múltiplas, porém, como uma única voz, reverberam a partir do narrador.

Vê-se também a importância dada à questão econômica. Embora João Urso seja um ser solitário, posto à margem, sua condição social é abastada e seu isolamento tem por motivo específico sua risada e seu corpo, julgados diferentes pela sociedade, que o rejeita. Daí o desespero e o choro da mãe na calada da noite. Ao fim e ao cabo, ela discrimina o filho e o renega, e por isso tenta a todo custo “consertá-lo”.

Às “fortíssimas vozes” que descem dos morros acrescentam-se, num interessante jogo de antíteses, o “enorme [e sonolento] silêncio” da cidade. A escuridão que acoberta João Urso à janela se desfaz com clarões de relâmpagos. Abandonado — inclusive pelo padre da igreja, que não permite ao garoto sequer segurar uma lanterna em um ofício, e pelas beatas locais —, João Urso materializa sua solidão e angústia em forma de uma gargalhada colossal.

João Urso é um ser aflito, dilacerado, e o narrador dá forma a seu dilaceramento apresentando-o aos poucos, de forma “picotada”, numa lenta aproximação que vai do panorâmico ao particular. É dos morros que circundam a cidade sob uma forte tempestade (“naquela [serras], são cores vermelhas dos

relâmpagos, trovões arrebatando em gritos enormes”) que parte o olhar do narrador, que, na sequência, descreve — também a partir de antíteses — a área urbana, imersa em “um enorme silêncio de pesado sono” (p. 19). É de fora para dentro — e como se manejassem um binóculo, ora aproximando, ora afastando as imagens — que se dá a aproximação do personagem principal: João Urso.

As ações não são contadas em sua sequência cronológica. Fatos anteriores aos casos narrados introduzem-se na narrativa — mediante o uso de dêiticos ou advérbios temporais — quando se quer justificar comportamentos ou ações do protagonista, como se vê na passagem em que João Urso caminha pelos morros, respirando “docemente” por recomendação médica. No parágrafo seguinte, o narrador recupera ações passadas, de modo a justificar o que acabou de ser contado: “Isso fora depois dos castigos, depois de João Urso decorar muitos sonetos, ficar horas perdidas trepado no tamborete” (p. 26).

O fio narrativo divide-se, assim entre um passado distante — a vida de João Urso aos nove anos — e o mais próximo, aos 40 anos, quando o protagonista retorna a Santana do Ipanema, revivificado com o uso do advérbio de tempo “agora”: “agora, João Urso *voltava*” (p. 29, grifo do autor). O verbo no imperfeito, no entanto, não nos deixa enganar: os fatos acontecidos são todos pretéritos, mas o narrador, pela atualização temporal obtida com o uso do advérbio, conta a desgraça de João Urso como se a tivesse assistindo *in loco*. Na maior parte do conto, no entanto, o narrador permanece cronológica — e espacialmente — apartado do protagonista.

O distanciamento cronológico seleciona os valores da realidade, as lembranças se depuram, fornecendo ao mesmo tempo imagens dispersas — retratos, cadeiras, cristaleiras, piano — e um corpo de imagens — os morros, o casarão, a cidade — como se o inconsciente permanecesse preso também ao espaço físico em uma forma de casulo, concha de memória afetiva. (BOMFIM, 2005, p. 175)

É na depuração dessas imagens dispersas — que se traduz, no conto, pelo recurso a avanços e recuos no tempo — que o registro do passado se constitui enquanto narrativa. O narrador firma-se — conquanto manifeste, aqui ou ali, sua compaixão por João Urso — como arauto da cidade, a quem, às vezes camuflada, às vezes diretamente, dá voz. Quando volta à cidade, João Urso exterioriza seu desejo de, como uma bailarina de circo, desgarrar-se do chão, num voo rumo à vida que nunca tivera e nunca terá. Engaiolado no casarão, João Urso permanecerá

atrofiado⁵⁹. Restam-lhe o acolhimento da cama e o desejo de adormecer para fugir da triste e melancólica realidade.

Em “As agulhas”, acompanha-se a trajetória de Sebastião Moreira dos Santos, conhecido pela alcunha de Poni⁶⁰, “que o povo tão acertadamente lhe jogara” (p. 40). Ocorre que, talvez como escape ao desgosto pelo qual passou, o personagem acaba perdendo a memória. Assim como seu nome, que fora reduzido, ele também se apequena como ser ante ao grupo que integra. Mais ainda, destoa dos demais habitantes pelo “rosto agressivo” (p. 37), pelos “braços que terminam em mãos débeis” (p. 38) e por um minúsculo corpo sempre vestido de preto. No processo de esquecimento, ele não se recorda mais de seu trabalho de telegrafista. Tampouco se lembra de Alda, sua ex-mulher. Poni apagou de “seu mundo” as dores, os inimigos e os amigos e passou a ser um devoto, frequentando missas, romarias e procissões. Ao seguir uma solenidade religiosa, acende alguns foguetes e começa a lembrar-se de seu nome completo, de sua ex-companheira e de tudo o que havia enterrado em si mesmo. Com esse feito, decide caminhar até a casa de Alda e dizer-lhe que agora está curado e que os dois podem fugir juntos. No entanto, ela está casada com (ou sob as garras de) Samuel, o padrasto que a possuiu, causando todo o desequilíbrio do protagonista. Quando esse incidente aconteceu, Poni morava com Alda, a mãe dela e o padrasto, pois esse havia sido o acordo firmado entre eles — Samuel e Poni — antes do casamento. Ao retornar a casa, 12 anos depois, o protagonista convence a mulher de que tudo está bem, mas, tomado

⁵⁹ Figueiredo (2001), ao falar do expressionismo alemão no romance *Amar, verbo intransitivo*, diz que “o indivíduo, quando encasulado, isolado do mundo, se atrofia. Mas o mundo também se deforma porque é espelhado por um sujeito que não se enriqueceu e desenvolveu na entrega a ele” (FIGUEIREDO, 2001, p. 177). O que ocorre com João Urso e com a cidade (lê-se: mundo em que ele tenta viver) pode ser descrito pelos termos empregados por Figueiredo, pois um é a negação do outro, duas instâncias estranhas entre si e que se rejeitam ao mesmo tempo em que se representam. João Urso seria, nesse sentido, o rascunho de uma sociedade desfigurada.

⁶⁰ Como visto anteriormente, Poni foi inspirado em um dos vizinhos, de igual nome, de BA. Bomfim (2005, p. 190-191) afirma ter tido “a oportunidade de conhecer Poni pessoalmente (o insano que inspirou a personagem de Breno) na cidade de Santana de Ipanema, vivendo em um asilo, em total decadência. Procurando entender porque Breno manteve o mesmo nome do homem histórico na personagem de ficção e a sua relação com a fábula que criara, achamos pertinente uma analogia com a raça de cavalo pônei, nome adaptado do inglês poney e que os dicionários registram como uma espécie pequena e fina. Dessa forma associamos o nome Poni da personagem ao fato de ele possuir um ego fino, pequeno e frágil e, como um cavalo de pouco porte, recebe uma carga maior do que pode sustentar ao ser ‘montado’ por um cavaleiro de superior força física e psíquica”.

por uma grande raiva, deseja vingar-se de Samuel. Como estava desarmado, agarra duas agulhas e prepara-se para com elas atacar o inimigo, que ainda não havia chegado. A espera faz com que ele perca o ímpeto. Quando Samuel finalmente chega, Poni o cumprimenta e vai-se embora.

O narrador desta história é igualmente *intruso* — como atesta a seguinte passagem: “Se os seus olhos [de Poni] fitam injetados, pulsa-lhe no coração uma vasta ternura” — e acompanha *pari passu* a jornada de Poni, personagem cuja vida devastada se exterioriza nas rugas do rosto: “e todas aquelas rugas, toda aquela harmonia metálica não é mais que um rosto cheio de máscara” (p. 37). Sob uma das máscaras esconder-se-ia Sebastião Moreira dos Santos, figura solitária, ser de quem zomba a cidade e que se posta sempre à margem. Poni é sempre o último nos cortejos (é o encarregado de soltar foguetes). Esse afastamento não o impede de ser conhecido, parecendo até “pertencer a todas as famílias”. Bomfim (2005) afirma que o protagonista, um “idiota desmemoriado”, convém duplamente à sociedade, por ser visto como excêntrico, bobo e louco, e, portanto, o causador de risos, e por lhe atribuírem a responsabilidade pelas mazelas locais, o que faz com que seja temido e posto à margem.

É pela chama de um fósforo de que se serviu para acender um cigarro que suas lembranças ressurgem (“A chama do fósforo revela tudo”, p. 38) e lhe acendem o desejo de vingança (“[...] pode-se perceber vingança naquele rosto”, p. 38).

Sua trajetória divide-se em três fases: a primeira, em que era telegrafista e na qual a cidade o conhecia pelo verdadeiro nome; a segunda, após o casamento com Alda, quando conhece a felicidade; e a terceira, em que é vítima de um “apagamento” e perde a memória e a identidade.

Adotando uma perspectiva que parece mimetizar os lapsos de memória do protagonista, o narrador tampouco assegura peremptoriamente a veracidade dos fatos narrados ou a percepção que deles tem Poni (“parece que Poni se defende das vicissitudes contraindo os músculos, aparentemente querendo negar a grande ternura que o envolve”, p. 37). As descrições vagas do narrador estão, por conseguinte, intrinsecamente ligadas à insegurança e às dúvidas do personagem principal do conto. Em algumas passagens, não se sabe se o narrador cede sua voz ao personagem ou se sua voz se funde à dele. Quem indaga: “O que Alda iria lhe

dizer? Como poderia apertar aquela mão depois de doze anos?” (p. 41), narrador ou personagem?

Alda é a mulher que não se manifesta, apenas obedece. Ao se deparar com Poni em sua casa, esboça, por medo da reação do padrasto e marido, um gesto de recuo. Sua recusa não perdura: logo Alda acata às ordens de Poni e começa a arrumar as malas, convencendo-se de que o ex-marido recobrou a consciência. Absorta, despe-se e põe o vestido do corpo dentro da mala, mas, numa recobrada de consciência, veste-se novamente.

A vingança de Poni não se limita ao desejo de ter a esposa de volta. O protagonista planeja tirar a vida do homem que destruiu a sua. Ao dar-se conta de que não está armado, Poni procura desesperadamente pela casa qualquer objeto com que possa apunhalar seu rival. “Cego de ódio”, ensandecido e confuso, acaba caindo ao pisar em carpetéis de linhas que haviam despencado de uma gaveta. Segundo Bomfim (2005, p. 202), “a simbologia da queda dos carpetéis se desfazendo no assoalho puxa o fio da vida ‘enrolada’ da personagem, que se desarticula com a queda brusca dos objetos”. A queda significa ainda um retorno ao chão e à condição minúscula em que Poni se encontrava antes de tudo recordar. Quando Samuel entra em casa, o protagonista recolhe-se e reassume o papel pequeno que lhe fora imposto. Vê em seu arqui-inimigo um gigante que não pode ser enfrentado, estende-lhe a mão e vai embora. O conto encerra-se com a imagem das agulhas, largadas, esquecidas e desprezadas, como as vidas de Poni e de Alda.

O conto “Uma janela” tem por personagem principal Coriolano, um farmacêutico que, babando sobre o balcão da farmácia, divaga em pensamentos amorosos sobre Arlinda. Em seus devaneios, não vê e nem ouve ninguém (“era Coriolano dois ouvidos surdos”, p. 57). Mesmo quando esmurram as portas do estabelecimento à procura de remédios e o sacodem pelos ombros, o sonhador Coriolano permanece em transe. Santana do Ipanema assusta-se e, estranhamente, respeita, quase em admiração, essa “nova loucura” que presencia. Estabelece-se um sutil paralelismo entre a cidade adoentada que procura a cura de suas mazelas e o pretense doente. Repentinamente, o protagonista é acometido por outra

enfermidade: tendo aberto a porta da farmácia e ficado diante da população, Coriolano exhibe-se completamente tomado por um inexplicável e excessivo suor. A urbe é tomada por “uma curiosidade sem limites” (p. 62) em ver aquele “corpo que parecia se dissolver de tanto suar” (p. 62). Babando e suando, Coriolano lembra-se do dia em que, à beira do rio, avistou pela primeira vez Arlinda, sob uma árvore, a pentear os cabelos e a cantar. Apaixonado (como se tivesse sido encantado por uma irresistível ninfa) e desejoso de possuí-la, Coriolano passa a errar as fórmulas e a esquecer de concluir as receitas urgentes (“via-se possuindo Arlinda, mamando aqueles seios”, p. 65). Não obstante, o que se sucede é uma desilusão amorosa, pois sua amada foge por uma janela para encontrar-se com o sapateiro, Chico Barriga, surdo-mudo, “o homem mais disforme do mundo” (p. 67). Totalmente desesperado e sentindo-se traído, o personagem principal quebra os frascos de remédios. Desenganado, imagina-se jardineiro e rega as rosas da janela, tendo-lhe restado a lembrança dos pés ondulados — de quando Arlinda fugiu pela janela — e a voz dela cantando quadras.

A história desse conto é narrada por um narrador *intruso* que descreve as ações que ocorrem a Coriolano a partir da perspectiva dos moradores da cidade: da calçada da farmácia. Nesse sentido, pode-se afirmar que este narrador é o que Santiago (2002, p. 45) denomina pós-moderno, pois “ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou da poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante”. No caso, o narrador posiciona-se como um repórter que noticia os acontecimentos, sendo, com maior recorrência, objetivo. Ou, ainda, como uma voz que se põe atrás dos olhares curiosos da cidade para narrar, costurando os eventos — amiúde por meio de *flashbacks* — como quem costura uma colcha de retalhos.

Essa voz narrativa fragmenta o discurso revelando as razões do que acomete Coriolano apenas adiante, daí seu posicionamento: um campo de visão que primeiramente se depara com a “loucura”, sem expor a causa. A narrativa então é contada a partir da perspectiva do estranhamento.

O narrador apresenta simultaneamente uma cidade desesperada por remédios e um farmacêutico alheio ao que ocorre a seu redor. Só depois, conta-nos como Coriolano conheceu Arlinda. Foi “por detrás da moita de velame”, à beira do rio, que o personagem a viu penteando os cabelos e cantarolando, e desde então

“todas as manhãs Coriolano ia espiá-la” (p. 64). Ele deseja imediatamente possuí-la, mas, não sabendo nadar, não chega a atravessar o rio. A paixão não correspondida (e não consumada fisicamente) o leva à surdez — a ponto de não ouvir os pedidos por remédios de seus clientes e os conselhos para esquecê-la.

— É um crime o que você vai cometer.
 — No mundo existem mulheres mais bonitas, Coriolano!
 — Repare a família, olhe a mão de Arlinda, é uma à-toa.
 Deve ser paixão, Coriolano, depois passa.
 Coriolano uma rocha; firme. (p. 65)

Nas amarrações que o narrador faz, Coriolano é um ser que está na outra margem, encantado pelos cantos dessa sereia cantante. Duas são as canções que entoava: a primeira, refere-se a uma “voz maternal” cantada para o filho dormir porque ela precisa lavar as roupas: “Dorme, dorme filhinho / Que a mamãe tem que fazer, / roupinha pra lavar / camisinha pra coser”; a segunda, anunciada pelo narrador como um sortilégio que se prologava “cruel, sádico e matreiro”: O barco está no mar / o meu marido pra morrer / antes morra o meu marido / que o barco se perder. // Se o barco se perder / não tenho dinheiro pra pagar / meu marido se morrer / eu boto outro no lugar.” (p. 68).

O sentido da segunda canção não passa despercebido por Coriolano⁶¹. Ele suplica (chegando até mesmo a ajoelhar-se) para que Arlinda cante uma outra música e, tomado de ciúme, interpreta “a cantiga, vendo-se como aquele marido” (p. 69). Coriolano, Arlinda e o narrador sabem os significados da canção ou ao menos têm ideia do mau presságio que ela evoca. A voz narrativa afirma ainda o mau desígnio da jovem: “[...] Arlinda soltava as tranças, rimava de propósito, com intenção de magoá-lo” (p. 68).

O narrador comenta que “as quadras assumem uma sentença inapelável” (p. 68), e o condenado, Coriolano, ignora o preço a pagar, pois dá ouvidos apenas à paixão que sente e se casa com Arlinda. No entanto, o farmacêutico descobre que fora traído e não aceita o envolvimento da mulher com Chico Barriga, o sapateiro da cidade, um surdo-mudo que é seu avesso. Se Coriolano representa aquele que tem

⁶¹ Para Bomfim (2005, p. 208), o protagonista, “enfeitiçado pela voz melodiosa dessa ‘bruxa da água’, [...] não faz a leitura dos significados desse canto e ignora o elemento de mau presságio anunciado no texto”. Não obstante, como se pode observar, o narrador deixa evidente que Coriolano faz a leitura das canções que sua amada canta e se desespera ao perceber que há um mau presságio.

a cura para a cidade, seu rival simboliza o remendo. Dilacerado, o protagonista destrói sua farmácia.

Arlinda, ao chegar ao estabelecimento, depara-se com o marido sentado em meio aos destroços. Indaga-o sobre o que acontecera e não obtém resposta. Nos olhos do marido, no entanto, reflete-se sua traição. De súbito, ela corre e foge saltando pela janela.

Ao fim, Coriolano rega algumas rosas que estão na janela, imagina-se jardineiro e vê em uma rosa que se despetala Chico Barriga “mangando”. Agoniado com a ilusão, o protagonista prontamente se posta a aguardar outra rosa, mas a ondulação desta ao vento faz com que se lembre dos pés — que igualmente ondularam — de Arlinda a fugir.

No centro da narrativa “Medo” está Salustiano, um “tipo esquisito, de esqueleto enorme e sisudez desproporcional” (p. 75), que mora em pensão e trabalha como datilógrafo na Companhia de Eletricidade Tramways em Recife. O protagonista, um sujeito reservado, inquieta-se quando um colega de trabalho, Constantino, pai de nove filhos, é demitido após dez anos no emprego (e faltavam-lhe apenas vinte dias para ser efetivado no cargo!). Ao saber do ocorrido, Salustiano parte em desatino pelas ruas da cidade. Dirige-se ao porto e passa a tarde fitando o oceano, a imaginar a situação daquele homem, desempregado, com bocas para alimentar e vivendo no subúrbio. Surge-lhe, então, a ideia de matar o gerente causador da demissão: “os miolos da cabeça estalavam, ferviam, assassinando o gerente” (p. 77). Conquanto não houvesse entre Salustiano e o demitido nenhum laço de amizade, despontam no protagonista os sentimentos de empatia e de solidariedade: “Constantino poderia chamar-se Pedro, Antônio, Paulo, José” (p. 82), sua reação não seria diferente. Ele caminha até a casa do gerente. Transtornado, perde a voz e a audição. Tomado pela sede de vingança, Salustiano enforca o administrador com as próprias mãos.

O nome Constantino remete à ideia de constância, de estabilidade. Sua demissão significa para Salustiano uma fissura, o rompimento de algo que não deveria ter sido alterado. Isso o tira do rumo, o faz ver que a vida é insegura e

injusta e a qualquer tempo pode desordenar-se. Embora soubesse não ter culpa do ocorrido e fosse cômico de que “nenhuma amizade os ligava” (p. 82), além do trabalho, sentiu-se cúmplice do corte, comparsa da maldade desferida contra o colega. Vingor Constantino torna-se, para Salustiano, uma espécie de redenção (Salustiano é “aquele que precisa de salvação”).

O narrador *intruso* descreve os tormentos que afligem o personagem central, ora entrando em sua mente, revelando seus pensamentos — por meio do discurso indireto —, ora expondo imagens que se postam diante do campo de visão do protagonista, como se pode ver na cena em que Salustiano, após beber “tintura de jurubeba”, cambaleia até a janela e observa o que ocorre em outros lugares:

O condutor maltratava as cordas. As duas meninas deixaram as bonecas espalhadas sobre a esteira e foram deitar-se com o chamado da mãe. As latadas de cróton balançavam as folhas verdes, o céu enchia-se de olhos, quando do despertar de estrelas, e o vento lembrava uma mão que acariciasse Recife. Salustiano baixa os olhos e vê no terraço do andar térreo o condutor fazendo música. (p. 80)

Tal narrador assemelha-se a uma câmera, que, segundo Bomfim (2005, p. 249), registra “cenas de um filme de horror, mostrando progressivamente lances da obsessão” do protagonista. Salustiano mantém-se obcecado pela própria salvação.

Ao chegar à casa do administrador, Salustiano é recebido pelo mordomo. O narrador revela o contraste entre a vida que o protagonista imaginou para Constantino (e a própria vivência desgraçada no “quarto pequeno”, “de assoalho rajado de manchas”, p. 75) e aquela com a qual se depara na casa do patrão. Se ao operário desempregado e a seus nove filhos cabe uma vida miserável, ao chefe são atribuídas proteção e abundância (“de dentro da sala ecoava-se uma luz. Sabia-se que ela era uma luz que somente os ricos a podiam possuir”, p. 83). Após alguma hesitação, Salustiano toma coragem para matar o chefe, certo de não querer legitimar tanta desigualdade.

Mais do que a supressão de uma vida, Salustiano desejava silenciar o patrão, retirar-lhe a fala e, com isso, privá-lo do poder. De acordo com Clastres (1979, p. 149), “falar é antes de tudo deter o poder de falar. Ou por outras palavras, o exercício do poder assegura o domínio da palavra: só os senhores podem falar. Quanto aos súditos, são obrigados ao silêncio do respeito, da veneração ou do terror”. Com a perda da voz, dissipar-se-ia igualmente o poder do gerente.

Salustiano, em silêncio (mantendo-se, portanto, em sua posição subalterna), aproxima-se do chefe e aperta sua garganta com as próprias mãos.

O médico Frederico é o protagonista do perturbador conto “Açougue”. A história inicia-se com o médico em seu quarto diante do espelho, observando-se envelhecido e enrugado (vendo as versões de si não mais existentes?). Ele sente vontade de sair dali, mas é tomado por uma paralisia que o impede de caminhar. A seu lado, jaz sobre a cama o corpo já sem vida de sua esposa, Ângela. Pouco a pouco, em *flashback*, ele se lembra — e vê as imagens que “o espelho vai recordando” — de seu passado em Santana do Ipanema e de quando começou a pensar em seguir a carreira médica. Nesse retorno ao passado, no qual “pareceu escutar antigas palavras de vozes amigas” (p. 104), sobressai a voz de seu Tibúrcio, que fora capaz de calar uma multidão enfurecida. O povo acusava Frederico de matar uma menina, levada à frente de todos nos braços de um homem não identificado (o pai dela?). Armados com “toros, cacetes, enxadas, chibatás”, a multidão desejava fazer justiça, entretanto fora impedida por uma única pessoa, por uma única voz. Sucede-se que o protagonista sempre fora tomado por um ímpeto incontrolável de morte. Desde muito cedo, amenizava seus anseios perversos matando animais no fundo de um laboratório, transformado em “açougue”: “Quantos coelhos ficaram de olhos carcomidos, quantos cachorros morreram sem latir?” (p. 109). Após essa recordação, revelam-se ainda as traições que Frederico cometera e os sofrimentos e humilhações que Ângela sofrera. Com muita dificuldade, o protagonista consegue finalmente caminhar e sair do quarto, deixando a porta escancarada. Seus pesados passos são ouvidos por um vigia que pergunta quem está vindo, mas Frederico não responde, pois não é mais capaz de se reconhecer. Ele, então, percorre um trajeto enlameado e escuro e adormece. No final, o narrador diz que a porta do quarto de Ângela continua imóvel, “como se aquela passagem estivesse à espera de alguém...” (p. 116), sugerindo a morte de Frederico.

O narrador *intruso* move-se por um espaço limitado. É do interior do quarto do casal que narra praticamente todas as cenas. É desse lugar acanhado que observa Frederico, e o que descreve se nos parece visto como se ambos estivessem

próximos, pois o narrador descreve o que Frederico vê no espelho como se estivesse ao lado dele: “É uma face embaciada e vencida que o espelho devolve com todas as suas rugas, com todo o seu olhar pesaroso” (p. 99). Em outro ponto do quarto, o corpo de Ângela é descrito sobre a cama, morta. Quando e como ela morreu não é inicialmente dito, pois a narrativa adota a perspectiva do protagonista: “Talvez, desde o princípio da noite, ou somente a um instante Ângela estivesse morta” (p. 100), sem que isso configure propriamente uma fusão de vozes. Assim, cria-se uma falsa divergência, uma vez que para o protagonista a mulher está dormindo (ou é o que ele deseja) e, para o narrador, ela está morta. Daí as várias repetições em que ora se diz que ela dorme, ora se afirma que está morta.

Paralisado, Frederico vê sua vida passar no espelho. Ter-se-ia arrependido de seus atos cruéis ou de ter assassinado a própria mulher?

No espelho, Frederico — desarticulado das relações que regem o meio social — vê múltiplos *eus* e não se reconhece em nenhum deles. Vê-se descentrado⁶². Vive, como afirma Bomfim (2005, p. 232), “em um mundo de tamanha insanidade que a razão coletiva não o alcança em nenhum momento”. Ele é um *homo fictus*⁶³ desequilibrado, que encontra prazer por meio da morte e da degradação de outros seres. Em outras palavras, nutre-se de felicidade ao ver a vida dos demais esvaindo-se.

Seus últimos anos de Faculdade foram tempos de profundas sensações, tempos de atentos instantes em que o êxtase do seu coração se prolongava quando ele injetava aquela “sonolência”, aquele líquido carregado de ocultos botões, que espoucavam vermelhas corolas nas peles e faziam dos coelhos animais enchagados. (p. 109)

Ao mostrar o que se projeta na superfície do espelho, a voz narrativa nos descreve uma imagem refletida. O que se reflete nesse espelho, no entanto, não é tão somente a imagem invertida do médico, mas seu interior, como se diante de Frederico Jekyll se projetasse a imagem de sua face monstruosa, Frederico Hyde.

Ao sair do quarto em que se encontrava, o médico monstro vaga pela rua enlameada e escura e não se identifica ao vigia que o interpela:

⁶² Hall (2014, p. 10) afirma que a “perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito”.

⁶³ Candido (1991) diz que o *Homu Fictus*, por exemplo, pouco dorme e tem uma intensidade mais aflorada em certas relações humanas, principalmente as amorosas. Por isso, ele não se equivale ao *Homo Sapiens*.

E, como se [o vigia] não soubesse outras palavras se não essas, ainda mais uma vez Frederico escutou e ao mesmo tempo esqueceu que uma voz pedia sua identidade, queria ouvir algum nome, alguma respostas. Frederico, face de olhos cegos, ouvidos surdos, continua solapando a terra. (p. 114)

Sem identidade, sem palavras e sem enxergar uma conexão com o mundo, Frederico nada responde. Pouco depois, despenca na lama e sorri ao relembrar rapidamente o pus e as chagas de suas vítimas, partindo ao encontro da própria morte sem nenhum arrependimento.

Bioléu, protagonista de “Na rua dos lampiões apagados”, é um jovem de “semblante carregado” que se debruça à janela enquanto as beatas passam rumo à missa. Ele rememora o dia em que se dirigiu ao bordel, “uma casa de janelas verdes”, para ter sua primeira relação sexual (não consumada).

A narrativa divide-se em duas instâncias temporais: presente, na qual o protagonista pensa apenas em sua iniciação sexual; e passado, que retoma o dia em que ele chegou até a porta do bordel decidido a ali entrar, mas se assustou e saiu correndo. Naquele dia, estava incerto quanto à justeza do que fazia. Bioléu ainda tem na memória a proposta da mulher que cheirava a alho e cebola e lhe acenara com um lenço branco. A vontade dela era deitar-se com ele, porém ele se esquivou, dizendo-lhe que ali estava à procura de um amigo. É apenas no dia subsequente à malograda tentativa que Bioléu se encoraja, “levanta a gola do paletó”, ultrapassa o portão do Colégio Marista e se dirige à Rua dos Lampiões Apagados, para dar fim à sua privação sexual.

A necessidade biológica contrasta com o ato sexual em si, visto como ação pecaminosa ou descoberta de um inconfessável segredo. Corroído pelo desejo, Bioléu fantasia à janela, buscando encorajar-se para romper com a crença que o impede de se satisfazer. De acordo com Bomfim (2005),

Em nenhuma outra personagem criada por Breno Accioly é tão evidente a necessidade de romper esse vínculo com o sagrado quanto nessa narrativa que, acima de tudo, procura referendar o erotismo como uma busca

permanente de união, falta que só se resolve na união com o outro, sem pecado nem rupturas. (p. 182)

A voz que narra é *intrusa*. Ela observa Bioléu e toda a cena à sua volta e não se furta a introduzir, aqui e ali, pequenos comentários (“Se Bioléu estivesse vivendo como outrora, certamente admiraria a chuva caindo”, p. 129). A descrição da ambientação — e o uso de um léxico de forte conotação sexual — reflete a situação em que se encontrava Bioléu, o seu desejo: “O sol camuflado tenta fender as nuvens cinzentas, pelo mundo espalhar seus raios” (p. 129).

O tornar-se outro — ou mais verdadeiramente si mesmo — só é possível fora dos muros da religiosidade. Bioléu decide-se finalmente a descumprir as regras aprendidas na igreja e a ir à casa de janelas verdes. O narrador, contudo, não o acompanha nessa descoberta: segue-o à distância, como se tivesse se desinteressado pelo caso. Não é a perda da virgindade de um homem a questão que o interessa, mas a percepção — afinada e materializada em discurso — de um homem que se descobre incompleto, incompreendido e solitário.

2.3.1 Entre avessos: a construção narrativa em Breno Accioly

BA é um escritor que erige suas narrativas numa mesma linha de composição. Seus narradores em terceira pessoa são essencialmente *intrusos*. Essas vozes, parafraseando Rabello (1999), tentam apreender os personagens no momento em que surgem desfigurados. Os protagonistas são loucos, abandonados, violentos, incompreendidos.

As personagens femininas, por seu turno, dividem-se em dois grupos antagônicos: o das inocentes, como Alda, e o das voluptuosas, como Arlinda, e sua representação feminina faz-se por intermédio de uma ótica masculina e patriarcal, e é por vezes desleixada ou superficial⁶⁴. Essas personagens são, amiúde, representadas como objeto dos protagonistas, o que não parece passar despercebido por elas, visto que estão constantemente em fuga: Arlinda salta pela

⁶⁴ Os nomes das personagens acciolyanas são incomuns. Coincidentemente ou não, três das personagens femininas têm nomes que se iniciam por “A”: Alda, de “As agulhas”, Arlinda, de “Uma janela”, e Ângela, de “Açougue” (as demais, de “João Urso” e “Na rua dos lampiões apagados”, não são nomeadas). No conjunto, parecem significar “anjo forte e sábio como uma águia” (Ângela significa anjo; Arlinda, forte como uma águia; Alda, nobre ou sábia).

janela por temer ser punida pela traição ao marido; e Ângela, a traída, não concretiza a fuga, mas a imagina (numa saída pela janela).

A loucura é manifestamente o tema de preferência de BA. Esse tema, no entanto, insere-se em um quadro mais amplo, de que igualmente fazem parte outros sofrimentos humanos, como o amor não correspondido, o abandono, a solidão e a morte.

Em sua maioria, os contos trazem um caráter que parte do pequeno ao grande, isto é, do individual à essência da condição humana (CORTÁZAR, 2006). Essa preocupação — recorrente na década de 1940 (o livro de BA foi lançado no momento em que a Segunda Guerra Mundial se aproximava de seu fim) — reverbera-se em histórias de núcleos familiares frustrados e, por vezes, destroçados.

O contista frequentemente se vale, ao tratar de existências derrotadas e arrasadas, do recurso do *flashback*. As histórias não seguem uma linearidade, há sempre algo do passado a ser descortinado pelos narradores sobre os protagonistas. Essa técnica visa a criar uma tensão que quase sempre esconde a razão que motivaria as ações dos personagens, de que serve de exemplo o conto “As agulhas”, em que a loucura de Poni (ou seu esquecimento) só se revela no meio da narrativa.

Quanto aos espaços narrativos, pode-se dividi-los segundo sua *utilidade* ou *inutilidade* (DIMAS, 1987). As cidades em que os contos se ambientam — Recife, Maceió e, sobretudo, Santana do Ipanema — são antes um artifício de localização, recurso quase meramente decorativo (e pouco denotativo)⁶⁵, posto que os personagens principais se encontram frequentemente enclausurados em locais exíguos, como o quarto de Salustiano, escuros, como o quarto de Frederico ou a rua estreita por que passa Poni, e degradados pelo tempo (como o casarão de João Urso) ou pela ação dos personagens (como a farmácia de Coriolano). Esses espaços alojam aqueles que a sociedade rejeita ou quer esconder e são, por conseguinte, reflexo daqueles que lá se encontram. Amiúde comparados a prisões, tais lugares são tão obscuros quanto os protagonistas, e, em suas formas em ruínas, exteriorizam o processo de degeneração que assolam os personagens, numa espécie de *motivação caracterizadora homóloga* (TOMACHÉVSKI, 1971 *apud*

⁶⁵ A despeito da “cor local” que as procissões e os festejos religiosos dão a certos contos.

DIMAS, 1987) que liga pessoas e lugares⁶⁶. Tais espaços, assim, deixam de ser um mero elemento narratológico secundário e tornam-se agentes ativos, uma vez que acolhem os personagens desprezados e neles se fundem.

As tramas de BA enredam-se em espaços afunilados. Os personagens que fogem à normalidade da civilização — com todas as ressalvas que cabe o termo — encontram-se refugiados nestes locais. Essas localidades, como se disse há pouco, são frequentemente comparadas a prisões, como se vê em “João Urso”, cujo protagonista, condenado pela população, se vê trancafiado em seu casarão escuro e solitário: “Transformaram o velho sobrado numa prisão” (p. 31).

Há nas narrativas uma sensação de desconforto gerada por uma ambientação assombrosa que costuma rodear os personagens. Os espaços estão em constante estado de degradação, seja pela ação natural do tempo (como o casarão em que mora João Urso), seja pela própria ação dos personagens (como a farmácia de Coriolano).

Próximas a tais espaços — nos quais imperam injustiça e impunidade —, aglomerações enfurecidas clamam por vingança. A tais manifestações associam-se, aqui e acolá, procissões e festas populares de cunho religioso. O sagrado e o profano andam, por conseguinte, lado a lado, retrato fiel dos (falsos) paradoxos que marcam a vida de muitos lugarejos sertanejos.

É a análise de um desses espaços, a Santana de Ipanema retratada em “João Urso”, o propósito do capítulo que segue.

⁶⁶ Ou *heteróloga*, de que serve de exemplo a casa do chefe de Salustiano.

3. A FOCALIZAÇÃO DO ESPAÇO: UMA ANÁLISE DO CONTO “JOÃO URSO”

3.1 O ESPAÇO: ALGUMAS ACEPÇÕES E ABORDAGENS

Na estrutura narrativa existem alguns pilares fundamentais, tais como personagem, tempo, enredo, narrador e espaço, que alicerçam o texto ficcional. Trata-se de um enredamento em que pequenas partes se unem e formam um amplo quadro: o texto literário. Analisar qualquer um desses aspectos não implica que se perca de vista os demais. Nesse capítulo, a categoria a que daremos destaque é a do espaço literário.

O termo “espaço” deriva de *spatium*, que é neutro em latim. No dicionário *Aulete digital*, “espaço” é definido primeiramente como uma extensão ilimitada que contém seres e objetos. Tal acepção faz do espaço um lugar amplo e, na verdade, indefinido. Dentre os vários significados que o dicionário apresenta para o verbete, destacam-se: 1) extensão abstrata, considerando-o de um ponto de vista subjetivo; 2) distância que separa uma coisa da outra; 3) a definição de Kant, para quem o espaço é “a noção intuitiva que permite ao homem perceber as relações de posição e distância entre objetos ou seres avistados ao mesmo tempo”. A definição de espaço é, no *Houaiss* online, semelhante à do *Aulete*, ou seja, uma extensão ilimitada, porém o sentido de extensão é considerado como algo ideal.

Tudo em volta dos seres é espaço (e ocupa espaço). Assim, temos, a título de exemplificação, espaços internos e externos, espaços geográficos, espaços urbanos, espaços arquitetônicos, espaço literário etc.

No *Dicionário de Estudos Narrativos*, Reis (2018) diz que o espaço é a categoria da narrativa ficcional em que se constitui o cenário de enquadramento das ações. Frequentemente é no espaço narrativo que os personagens interagem e protagonizam episódios. Ainda segundo o autor, a relevância do espaço na narrativa “torna-se evidente quando, no desenho de tipologias da ficção, se fala em romances de espaço; reconhece-se, nesse caso, que o elemento espacial (cidades, regiões, edifícios etc.) constitui uma peça decisiva da estrutura compositiva do romance” (REIS, 2018, p. 111). Nesse sentido, por uma razão estrutural ou simbólica, o espaço nomeia o texto narrativo. Em romances da década de 1930, por exemplo, é possível observar essa característica em *São Bernardo* (1934), de Graciliano

Ramos, *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego, e *O país do carnaval* (1931), de Jorge Amado.

O crítico reconhece três categorias narrativas (mas trata apenas das duas primeiras) relativas ao espaço: a social, a psicológica e a cultural.

O espaço social explica-se em função da ação de tipos e figuras, isto é, o que se evidencia é uma tematização do espaço que tem como cerne a sociedade e suas atitudes (vícios e deformações). Portanto, esse espaço está em constante movimento, diferentemente, por exemplo, do espaço físico, de aspecto estático.

Essa conexão entre espaço e personagens não é exclusiva ao espaço social, pois é também observada no espaço psicológico. Reis (2018) aponta o monólogo interior como um dispositivo que esclarece esse tipo de espaço, pois pode corresponder à complexidade de uma mente perturbada. De acordo com Gullón (1980, p. 100-101 *apud* REIS, 2018, p. 112), o monólogo interior acomoda “o espaço de uma solidão que comunica com galerias de sombra”. É, em linhas gerais, o espaço psicológico que domina e apresenta a ação dos personagens problemáticos.

O espaço cultural explica-se na perspectiva dos costumes, crenças, valores e normas que fazem parte de uma sociedade dentro da narrativa. Os elementos culturais ajudam ainda a compreender a construção identitária dos personagens e suas motivações. Na perspectiva desse espaço, é possível que tanto os protagonistas e antagonistas quanto os personagens da subtrama estejam relacionados a lugares como centro, margem, periferia ou outros locais fronteiriços.

Na narrativa, o espaço articula-se com o tempo, sendo possível uma análise conjunta porque ambos são mais do que um pano de fundo ficcional. De acordo com Bridgeman (2007 *apud* REIS, 2018), essas duas categorias influenciam o modo segundo o qual o leitor compreende a obra e, do ponto de vista fenomenológico, formam domínios permeáveis que não se excluem mutuamente (NUNES, 2013). Nessa vertente, o que se tem é a compreensão do espaço como elemento estático. Outros teóricos, entretanto, entendem que o espaço é uma postulação relacional e dinâmica.

Em *Teorias do Espaço Literário*, Brandão (2013) assevera que existem três proposições a serem consideradas quanto ao conceito de espaço. A primeira proposição baseia-se na conceitualização de que o espaço possui relevância em variadas áreas científicas. Assim, há uma transdisciplinaridade no termo, que

proporciona o diálogo entre áreas de conhecimento distintas, tais como a geografia, a física, a astronomia, a teoria da literatura e a filosofia. Para o crítico, essa feição é fonte “não somente de abertura crítica, mas também de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito de espaço assume funções diferentes em cada contexto teórico específico” (BRANDÃO, 2013, p. 47).

A segunda proposição evidencia o papel variado que a categoria espacial desempenha na teoria da literatura. Trata-se de uma dimensão abrangente que oscila quanto à acepção de espaço, porque o termo se vincula às concepções epistemológicas que seguem tendências críticas voltadas ao texto literário, isto é, o conceito de espaço está atrelado à corrente teórica que se adota, à metodologia ou aos objetivos de investigação. Os formalistas tendem a desvalorizar o valor empírico ou mimético do espaço como categoria da narrativa. Contrapostas a essa abordagem, as vertentes sociológicas e culturais tendem a valorizar o espaço como representação, ou seja, a valorizar o conteúdo reconhecível extratextualmente projetado no texto.

A última proposição, que data do início do século XX, é a que tem renovado o interesse pela problematização do conceito de espaço. O que ocorre é que o espaço deixou de ser tratado como aspecto secundário (ou pano de fundo) ou entendido como elemento passivo, uma categoria da percepção. Pode-se dizer que há uma “virada espacial”, do século XX ao XXI, que, de acordo com o autor, “abarca não somente as transformações de natureza propriamente teórica relativas ao termo, mas também aquelas vinculadas à vivência do espaço como categoria empírica, socialmente determinada e determinante” (BRANDÃO, 2013, p. 49). Nas ciências humanas, essa virada ocorre em meados do século passado, principalmente a partir do contexto estruturalista, considerando-se as várias vertentes (filosófica, antropológica, estética, psicanalista) que se dedicaram a discutir a questão do espaço.

Em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Osman Lins (1976) formula uma definição do espaço literário, compreendido como “tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem” (LINS, 1976, p. 72). Essa concepção de espaço opõe-se àquela para a qual o espaço é algo estático e linear, tendo sua

funcionalidade apenas como quadro de fundo de uma trama. Entender o espaço como um elemento dinâmico faz com que os sentidos conotativos se sobreponham aos denotativos, pois a linguagem literária pode revestir o espaço com várias características simbólicas e metafóricas, amplificando a significação espacial. Tendo brevemente percorrido algumas acepções acerca do espaço, faz-se necessário ver algumas abordagens sobre o espaço na literatura.

Quatro são as abordagens do estudo do espaço mais frequentemente usadas pela crítica literária. Apresentaremos, sem a pretensão de esgotar o tema, cada uma delas na seguinte disposição: a representação do espaço; o espaço como forma de estruturação textual; o espaço como focalização; e o espaço da linguagem.

O modo de abordagem mais recorrente é o da “representação do espaço”, em que não se investiga o que é o espaço, pois já se trata de um dado concreto, extratextual. É corriqueiro compreender o espaço como “cenário”, isto é, um lugar no qual as ações dos seres fictícios se desenvolvem. Na contemporaneidade, a difusão dessa perspectiva espacial recai em maior grau sobre a representação do “espaço urbano” na ficção. Nos estudos culturais, há um maior movimento quanto ao léxico espacial, que inclui alguns termos como margem, território, fronteira. Assim, o que se busca é compreender os vários tipos de espaço que são representados na narrativa.

A abordagem de “estruturação do espaço” diz respeito aos procedimentos formais de estruturação do texto. Há uma tendência em valorizar como pertencente às feições espaciais todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade (BRANDÃO, 2013). No contexto dessa abordagem, a noção de espacialidade é desvinculada das noções associadas às questões de temporalidade e, principalmente, à condição frequente da linguagem verbal (contínua, linear, progressiva). Nesse sentido, há uma preocupação com a forma, isto é, nos textos considerados modernos há uma ruptura da linguagem linear para uma reorientação aparentemente descontinuada da linguagem verbal. Assim, essa abordagem explica-se pela necessidade de apreensão da espacialidade do texto, captado mais pelo lapso temporal do que pela sequência verbal.

O desdobramento lugar/espaço arquiteta-se na compreensão do que é a obra. Sabe-se que a obra é constituída por partes independentes que podem estabelecer uma articulação entre si, de acordo com a concepção relacional de

espaço. O que se exige, no entanto, é uma interação que envolva todas as partes que compõem a narrativa a fim de que se alcance a unidade da obra, dando-lhe um caráter uno, que só se alcança em um espaço absoluto e abstrato, o espaço da obra (BRANDÃO, 2013).

A terceira abordagem, a “focalização do espaço”, relaciona-se ao foco narrativo, ao ponto de vista, à perspectiva ou às noções derivadas da ideia de que a literatura difunde uma visão. Em outras palavras, esse modo está relacionado à forma como o narrador apresenta os espaços (ou os “enxerga”). Essa abordagem parte de uma definição narrativa que considera “a voz”, ou mais precisamente, “o olhar” do narrador. O espaço torna-se assim um objeto possível de ser observado, que pode “equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva” (BRANDÃO, 2013, p. 62). Por esse viés, o narrador é espaço. A observação do espaço pode equivaler a um campo de referência a qual o configurador se destaca. Dessa maneira, é possível justificar uma autorreflexividade da voz poética. Essa abordagem trata da visão que o narrador tem do espaço, podendo ser o espaço visto, percebido, concebido ou configurado e, em outra vertente, vidente, conceptor e configurador.

A última abordagem do espaço, “espaço de linguagem”, parte da ideia de que há espacialidade na própria linguagem verbal. A palavra, por esse viés, é também espaço. O argumento apoia-se em dois pontos centrais. O primeiro considera que tudo o que é da ordem das relações é espacial. Tal ordem define a estrutura da linguagem à medida que considera o viés sincrônico em contraste com o diacrônico. Genette (1969, p. 44 *apud* BRANDÃO, 2013, p. 63) diz que “a linguagem [verbal] parece naturalmente mais apta a exprimir as relações espaciais do que qualquer outra espécie de relação (e, portanto, de realidade)”. O segundo ponto argumentativo diz que a linguagem é espacial porque é composta de signos. Seguindo esse raciocínio, a palavra é uma manifestação sensível que afeta os sentidos do ser: sonoridade, visualidade e até mesmo o tato e o olfato, o corpo como linguagem. Por este ângulo, o que torna o texto literário espacial são os signos, que compõem um corpo material e não deixam apagar as percepções sensíveis quando de sua recepção pelo leitor.

Tendo em vista as discussões acerca dos estudos espaciais, adotar-se-á, na análise do conto “João Urso”, a *focalização do espaço* como método analítico, pois

se compreende que o espaço é desenvolvido como objeto observável e que o narrador pode igualmente ser visto como espaço. Ressalta-se que, ao adotar essa abordagem, não se excluem totalmente aspectos inerentes às demais. O que se pretende é adotar o viés mais recorrente. Assim, não se perde de vista que o espaço é também representação, como afirma Lins (1976) ao dizer que analisar o espaço é ater-se, antes de mais nada, ao universo ficcional e não ao mundo fora do texto: “vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem — ou enriquecem, ou fazem explodir — nossa visão das coisas” (LINS, 1976, p. 64). Dessa forma, o espaço literário é uma representação do real (mimese), podendo ter uma relação próxima com aquilo que se conhece do mundo (extratextual), mas sem sê-lo de fato.

3.2 A JANELA, A CASA E A CIDADE: UMA LEITURA DOS ESPAÇOS EM “JOÃO URSO”

Como apresentado no capítulo anterior, o conto “João Urso” narra a história de um garoto de nove anos de idade (até aproximadamente os 40 anos), que gargalha em momentos inoportunos, e mora com a mãe em um casarão na cidade alagoana de Santana do Ipanema. A análise do conto que aqui se propõe segue *pari passu* a visão do narrador sobre os espaços.

Inicialmente o narrador descreve o espaço das serras em meio à tempestade: “Os morros são fardos rompidos. Por lá saltam ecos de fortíssimas vozes, mas a cidade é um enorme silêncio de pesado sono, de um sono estremecido pelas bocas das serras. E parece que a noite das serras é diferente da que mergulha a cidade” (p. 19). Os diferentes espaços apresentados contrapõem-se: a serra, ao olhar do narrador, brada em direção à cidade. Esta, por outro lado, é silenciosa e adormecida.

A descrição inicial desses espaços apresenta um quadro amplo. A visão do narrador observa “o vermelho dos relâmpagos” sobre as serras e sobre as árvores, que rapidamente se banham nessa vermelhidão e retornam ao tom verde. Estas cores serão recorrentes na narrativa, sobretudo a vermelha.

O vermelho é cor de fogo; o verde, de água. Essas cores são análogas à existência e à essência do homem. O desencadear da vida parte do vermelho e

desabrocha no verde (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994). O símbolo fundamental e universal da própria vida é o vermelho, mas se o vermelho for escuro, noturno, remete sobretudo à morte. As cores avistadas pelo narrador do conto podem significar um mau presságio. A visualização do verde simboliza a busca por tranquilidade, esperança, equilíbrio e longevidade. Mas o que a cor descrita representa simbolicamente é o caráter complexo da vida, pois “o verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 943).

O espaço da cidade, que se mostra doravante na narrativa, é de caráter passivo, quieto, assistindo ao espetáculo (da vida?), sem nada mais fazer a não ser ajustar sua visão para ver melhor a cena: “Dir-se-ia que a cidade fosse uma pessoa assistindo a um espetáculo e que, por estar nas últimas cadeiras, manejasse um binóculo” (p. 19).

É apenas posteriormente que a visão do narrador se estreita. Esse “zoom”, por assim dizer, mira João Urso, que, apoiado em uma das janelas do casarão onde vive com a mãe, observa os clarões do temporal: “João Urso talvez nunca tenha visto binóculo. Mas parece defender os olhos, fazendo das mãos um anteparo contra aquela claridade agressiva” (p. 19). O binóculo seria capaz de proporcionar a João Urso a ampliação e o recuo de sua visão sobre os espaços (e, de modo abrangente, sobre sua vida?). Não obstante, esse controle não está nas mãos do garoto. É o narrador que expõe as descrições espaciais como se manejasse um binóculo, é ele que amplia e recua os espaços, podendo contar a história por diferentes ângulos, alterando a forma como o espaço é visto, ouvido e sentido. Assim, ora se tem o espaço em sentido denotativo, ora em sentido conotativo.

Trata-se de um espaço dinâmico em que os aspectos conotativos se sobrepõem aos denotativos, visto que os recursos da linguagem verbal se revestem de caráter simbólico (LINS, 1976). A forma como o narrador olha o espaço é de total liberdade. Desse modo, suas observações podem tanto permanecer neutras como alinhar-se à visão de personagens ou até mesmo do próprio espaço (como no *incipit* do conto, quando o narrador descreve a cidade que observa as serras assim como ele).

Destaca-se ainda que o espaço, no sentido conotativo, pode representar algo que se passa com o personagem. Essa característica é percebida quando o narrador observa João Urso olhando a tempestade da janela e diz que o garoto chega a esquecer-se da tristeza que o acompanha. É possível lançar a hipótese de que o espaço tempestuoso é o reflexo dos sentimentos do menino, que, solitário, nada pode fazer para alterar a realidade.

A noite é um espaço extremamente vivo e pulsante, entretanto, como o narrador a descreve, é uma noite ferida. Como se desencadeasse uma espécie de lógica narrativa que segue um enfermo, o narrador mira o hospital: “O muro do hospital e seus pavilhões também são manchas visíveis, embora mais fracas, e se não tivessem pintado a cadeia de vermelho, seria outra mancha a se destacar” (p. 20). O hospital e a cadeia são espaços de aflição, são lugares que borram a paisagem e parecem expor lesões abertas, que sangram, daí o destaque para o vermelho.

É na noite que tudo desaparece ou se mantém oculto da luz do dia. A noite expõe a solidão, o silêncio, o repouso, o abandono e as fragilidades humanas que costumam ser ignoradas (BLANCHOT, 2011). O espaço da noite é o abrigo do protagonista.

João Urso, solitário, esfrega as mãos. O narrador volta-se ao espaço da natureza, descreve os gameleiros, as árvores, o rio, e a ausência de vento, tudo sugere a solidão do protagonista. Os espaços urbanos também são de solidão, como se vê no seguinte fragmento: “as ruas sem bêbados, sem notívagos, nenhum cachorro uivando” (p. 20).

Enfático, o narrador diz mais uma vez que João Urso está sozinho assistindo “ao espetáculo das serras”, destaca a vermelhidão, os relâmpagos, e descreve um pouco do espaço da sala do casarão.

Quando os relâmpagos, mais fortes, entram com uma vermelhidão pela janela, fazem doer-lhe os olhos [de João Urso]; por um instante mostram pedaços da sala de jantar: cadeiras retratadas num espelho oval, um metro de parede preenchido por um quadro do Sagrado Coração de Jesus, um Deus de manto azul e vermelho, sustentando na mão esquerda o globo do mundo, a direita repousando sobre o peito como se estivesse aliviando uma profunda dor. E quantos retratos dos antepassados de João Urso ficam tingidos, sangrando na luz dos relâmpagos!
Como o velho piano pareceu ensanguentado!. (p. 20)

O espaço dessa sala é de abandono, dor e violência. O sangue rodeia o menino. Não há contato com familiares, e o instrumento que poderia representar a imponência, o símbolo do status da família, banha-se de sangue. O belo, o nobre, o elevado — considerando-se o sangue pela perspectiva da vida ou do divino — que o piano poderia simbolizar mostra-se deteriorado.

No íntimo, o personagem principal sabe que está isolado, feito um prisioneiro que não compreende a razão de sua condenação e se angustia com a situação (“João Urso suspira”, p. 20), e como se se rendesse à cidade, abaixa o rosto, suspende os olhos, observa as torres e os sinos, e “solta outro suspiro” (p. 20). Fixando o olhar na torre, João Urso imagina (ou deseja?) uma tromba-d’água capaz de abrir um imenso buraco que “para se ver o fundo fosse preciso lanterna!” (p. 20). Este pensamento faz com que o menino gargalhe, imaginando presos fugindo e indo às ruas. Ninguém compreende o riso e consideram-no maluco.

O riso trágico é a destruição, a interrupção do ser, e, dessa maneira, o protagonista torna-se cúmplice daquilo que o destrói. A noção desse riso trágico é a afirmação “do nada, do desaparecimento, do acaso, enfim, da destruição do sentido sem que nada seja dado em troca” (ALBERTI, 2002, p. 22). João Urso seria uma espécie de caos contra a ordem. Ao rir ele expõe seu sofrimento, sua solidão e suas mazelas à cidade que não o acolhe. Esse espaço de riso é um espaço de rejeição (“Quando via, era a mãe gritando-lhe”, p. 21) que ele já não suporta. Sua mãe impõe-lhe o castigo de ler sonetos, sentado em um tamborete por horas. Tal punição faz o protagonista chorar e perder a própria voz. O narrador observa a face do garoto, de bochechas arredondadas e olhos espremidos, que mais uma vez gargalha diante do sofrimento.

A gargalhada de João Urso perpassa os diversos espaços do casarão, chegando a invadir outros lugares: “De repente os ecos dos risos de João Urso atravessavam os corredores, enchiam o quarto, venciam a monotonia do imenso sobrado, todo de pedra, de largas paredes, avançando para as bandas do rio [...]” (p. 22). De outro espaço da casa, o protagonista ouve a mãe chorar durante noites, desolada, sem conseguir compreender por que o filho gargalha desse modo.

Ao observar o protagonista, o narrador volta sua visão para o passado e conta o episódio em que a mãe de João Urso recebeu uma visita que viera acompanhada de crianças. Ao brincar no sótão, as crianças ouviram uma longa gargalhada e,

assustadas, caíram em prantos: “Ao meio do corredor, João Urso era um vulto rindo nervosamente, rindo às gargalhadas, enchendo de pavor as crianças que continuavam a chorar, chamando pelos pais, pedindo o socorro de alguém” (p. 22). O garoto era uma “assombração terrível” nos corredores estreitos da casa. O que se configura nestes espaços é uma atmosfera sombria. De acordo com Lins (1976), a atmosfera é um elemento abstrato que envolve ou penetra os personagens, podendo ainda decorrer ou não do espaço, embora surja, de fato, com maior frequência desse elemento, havendo situações em que o espaço se justifica pela atmosfera gerada. Desse modo, o espaço do sótão e dos corredores escuros caracteriza o protagonista como uma figura assombrosa. Para Bomfim,

a ambivalência do riso assustador instaura um sentido perverso, alienado e alienante para a personagem central, fazendo dessa criatura insana um ser sem lugar que desliza entre antinomias: dócil mas assustador; altamente triste, mas gargalhando; rindo profundamente e sendo temido. (BOMFIM, 2005, p. 167)

O espaço em que ocorrem tais ambiguidades tende a ser fator determinante para a forma como o garoto é observado. Em linhas gerais, João Urso é visto como um ser monstruoso, e todos os locais em que ele se encontra têm uma atmosfera sombria, obscura e assustadora, e isso torna o seu riso uma peça que pende mais para o horror do que para o cômico, mais para o triste do que para o alegre.

O olhar do narrador segue os passos do personagem principal. Entristecido e com receio de ser castigado, o garoto pensa em ir à igreja, mas desiste da ideia ao lembrar-se do dia em que pegou uma das lanternas da via-sacra. Peralta, João Urso desobedeceu às ordens do padre e, de lanterna em punho, principiou a rir, e o fez tão fortemente que chegou a ter convulsões, interrompendo a via-sacra.

Assustados, os presentes rezavam e, de longe, jogavam água-benta no menino (“o padre de breviário aberto, os olhos pesados de espanto, o terço abandonado no braço direito como uma força inútil”, p. 23). A cidade toda estava presente, e João Urso nunca se esqueceu aquele dia. O espaço que João Urso pensou ser de acolhida tornou-se de total rejeição (“as beatas se encheram de jaculatórias, de sinais-da-cruz, e soltaram muitas vezes a palavra ‘excomungado’”, p. 23).

Santana do Ipanema não sabe guardar segredos, é uma voz que transmite tudo, diz o narrador. Por isso, o fatídico fato envolvendo o protagonista logo se espalhou pelas redondezas. Nas feiras, no açougue, na prefeitura ou em casas só se fala “da doença de João Urso”. As pessoas chegam, inclusive, a imitar seu riso.

Após lembrar o episódio da igreja, “como se fosse um condenado”, encostado na janela o protagonista olha a rua e aguarda a mãe dar-lhe o castigo. Entretanto, quando eles se encontram não há castigo. Ela chora e o abraça, desconsolada. João Urso não acompanha o choro da mãe: ao perceber que a pena de decorar sonetos não lhe será aplicada, enche toda a casa de gargalhadas.

Vale salientar que o protagonista não frequentava a escola porque os professores se recusavam a aceitá-lo. Quando viam uma criança rindo sem motivo aparente, logo indagavam se não seria “a doença de João Urso”.

O narrador insiste em pontos já avistados anteriormente, seu olhar se volta corriqueiramente para relâmpagos, para árvores “ensanguentadas”, para manchas da cidade, ou ainda, para nódoas de sangue. Os olhos dele são também os da cidade, são olhares de vigília, que, vermelhos, “apagando, acendendo, rapidamente apagando” (p. 25), observam tudo, inclusive o garoto de “peito atrofiado, as mãos pequenas, a cabeça descomunal” (p. 25) que, apoiado à janela, não pode ocultar-se da visão dos outros, pois “também é uma nódoa” (p. 25) perceptível. No pequeno espaço de enquadramento da janela, João Urso baixa a vidraça e observa a chuva lavando o vidro. Esse espaço é a representação de toda a angústia do menino, de seu choro interno, não manifesto exteriormente, mas projetado no espaço fora de seu corpo.

Mais uma vez a luz de um relâmpago clareia o espaço e, a partir disso, o narrador descreve um pequeno momento do passado do personagem central. A luz do relâmpago aviva inicialmente o retrato da mãe de João Urso e o garoto lembra-se das tardes de março em que, por determinação médica, caminhava pelos morros respirando levemente para tentar curar-se dos risos excessivos enquanto a mãe descansava em uma sombra. A procura por um médico, aliás, só veio a ocorrer depois que ela percebeu que os risos do filho não eram nenhum tipo de insubordinação. Desesperada, ela repetia sozinha a recomendação médica para que o garoto respirasse tão manso “como se estivesse dormindo”.

Quantas vezes a mãe, rezando as matinas, encaixava, sem perceber, aquela frase do médico! Quantas vezes! E João Urso respirava como se estivesse dormindo, obediente, chegando mesmo a se deitar sobre as folhas, fingir adormecer. Como João Urso não deixasse de rir, uma viagem de cavalo, depois de trem, afastou-o das serras, dos comentários, da mãe, que ficou acenando, cheia de lágrimas, acenando até os cavalos se perderem. (p. 27)

Sem remédio eficaz, o protagonista é mandado para outro lugar. O menino agora é uma cobaia para estudos, os especialistas nunca tinham visto alguém gargalhar daquela forma. Espantados, eles o examinavam conjuntamente, e chegaram a proibir o jovem de ler as cartas da mãe (“nada de emotividade, nada de sentimento”, p. 27). João Urso passou a ser visto como uma preciosidade. Houve consulta a algum tratamento europeu. Os remédios multiplicavam-se, mas nada funcionava. João Urso permaneceu cinco anos no sanatório. Nesse tempo, o narrador observa — quase em lamento — a ausência de festejos de Natal e São João, que o jovem esperava ansiosamente.

Ao sair, o protagonista não retorna a Santana do Ipanema, mas se encaminha a Recife, acompanhado do pai: “o abraço do pai abria uma curva, como se quisesse abraçar os serrotes, filhotes de dromedários nos morros verdes” (p. 28). O abraço vago transparece o vazio da relação, pois o menino nunca tivera a aproximação do pai. Além disso, a visão do narrador revela um protagonista animalizado (como já se podia perceber nos cinco anos de sanatório, exposto como um animal para experimentos).

Os espaços pelos quais João Urso transitou representam o confinamento: a igreja, o casarão, a janela, o corredor próximo ao sótão e a janela. Os únicos espaços em que ele poderia ter certa liberdade não lhe eram acessíveis: pouco frequentou o espaço dos morros (quando lá ia, era acompanhado pela mãe), e a escola lhe fora interdita. É apenas ao encontrar o pai que os horizontes espaciais de João Urso se dilataram:

Metiam a chibata, esporeavam, e os cavalos alargavam as passadas, relinchavam, as ancas molhadas de suor como se tivessem acabado de atravessar um rio. Depois, o trem de Recife correndo léguas inteiras de canavial, mostrando usinas de compridos bueiros. João Urso deslumbrava-se. (p. 28)

Esta é uma nova perspectiva para João Urso: se antes o mundo lhe poderia parecer estreito, visto da janela, agora os espaços alargam-se sobre o desconhecido: “O pai ia dizendo-lhe os nomes das terras, contando histórias daquelas usinas” (p. 28).

Pai e filho só se conheceram quando o menino já sabia falar. Na perspectiva de João Urso, o pai era um aventureiro. A mãe passava horas debruçada à janela, esperando o retorno do marido, porém quando ele chegava logo partia “sem avisar, deixando no olhar da mãe de João Urso aquela saudade tão repetida, uma saudade que se normalizava pelas repetições” (p. 28-29). Sobre a relação dos pais do garoto, o narrador pouco conta. O pai é, em suma, uma figura desconhecida.

João Urso retorna à cidade natal 30 anos depois:

Viu a mãe trinta anos mais velha, escutou aquele silencioso coração que dantes batia forte. Sentiu comoção, uma vontade imperiosa de chorar, de abraçar a mãe aos soluços. Abriu os braços, enlaçou o peito da mãe num violento aperto, e começou a rir-se como nunca havia rido, um riso doente, entrecortado de gritos profundos, de alucinantes gargalhadas. (p. 29)

O reencontro revela que a gargalhada não cessou. O médico que o trouxera (João Urso fez tratamento por 30 anos?) fica constrangido por não ter conseguido curar o protagonista e, no desespero, tenta à força separar o abraço. Esse encontro traz tudo à tona. Quando ele termina de rir, o eco de sua gargalhada reverbera nas paredes “como se outros Joões Urso estivessem escondidos” (p. 29).

Os espaços mostram-se abandonados e degradados. É na figura da mãe que a degradação primeiramente se evidencia: ela perde os sentidos, desmaia, chega a ter convulsões e para dormir precisa de morfina, completamente entristecida. Voltar para casa fez com que o protagonista nunca mais voltasse a rever o pai. A figura do pai vira uma espécie de lenda para a cidade, e correm histórias sobre seu poderio financeiro e sobre mulheres com quem provavelmente ele teria se relacionado.

Mesmo tantos anos depois, João Urso ainda é uma “nódoa de sangue” na vidraça da janela. Entretanto, tudo agora é espaço de abandono e memória: “Nem as pêndulas ferem o silêncio do sobrado. Os relógios estão como mapas atrasados apontando horas de outro tempo. Tudo a distância” (p. 30). Em linhas gerais, o protagonista está órfão de mãe e abandonado pelo pai (“talvez morto”, p. 30). Agora, não é somente o narrador que olha para a vida de João Urso, mas o próprio

personagem (“E como se estivesse a lançar um derradeiro olhar sobre sua vida [...]”, p. 30) se observa e se percebe sozinho no mundo.

Não reconhecendo seu lugar no mundo, é à noite, no vazio das ruas, que o protagonista busca encontrar o outro e a si mesmo. Para Blanchot (2011, p. 177), “o que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver”. A noite é dos animais noturnos que não podem sair à luz do dia. João Urso é “como um bicho que ama as madrugadas” (p. 30), e sente-se acolhido, ainda que por um instante, quando alguém o cumprimenta no meio da escuridão ou lhe pede um fósforo. A noite para o personagem central é o refúgio, o aconchego que o dia não lhe oferece.

Nas madrugadas, João Urso explora espaços pouquíssimo frequentados, como o cemitério, o posto de meteorologia, o cata-vento e “a casa dos aparelhos”, e lá se maravilhou com termômetros, tubos de mercúrio e redomas de alumínio.

Seus olhos se fixavam àquilo tudo, àquele mundo defendido por tábuas brancas, riscadas de persianas. E sentiu-se dono de um mundo que somente ele visitava às madrugadas. Não se cansava de ver os termômetros, a geografia das constelações traçando caminhos luminosos de cometas, de caudas brilhantes de astros longínquos. (p. 31)

A visão do narrador atém-se aos passos do personagem que sonha com o mundo, mas que é prisioneiro da solidão e dos espaços vazios. João Urso não pode trilhar o caminho que avista, a sua geografia é restrita, degradada e obscura. Subitamente, o olhar do narrador mira uma multidão que quer linchar João Urso.

Se antes a cidade o evitava, obrigando-o a ficar sozinho e aprisionando-o indiretamente, agora o prende de forma direta no sobrado envelhecido. O olhar do narrador mira o caos. Soldados armados praguejam sem deixar ninguém entrar ou sair do casarão. A cena ocorre em plena tempestade, enquanto o delegado ameaça João Urso (“— Se esse renegado tentar fugir, já sabem: fogo”, p. 31). Enfurecida, a multidão atira pedras sobre as vidraças, quebrando parte do lugar em que ele tantas vezes se postou para olhar as serras ou mesmo a cidade.

E atiraram pedra, partiram as vidraças da varanda, gritaram de punhos erguidos, crispados na cólera da multidão. O povo se apinhava, lutava por um lugar defronte do sobrado, querendo linchar João Urso. E lá de cima João Urso ouvia seu nome estraçalhado na boca do povo. (p. 31-32)

O espaço da janela estraçalhada é a representação do próprio personagem: é como ele se sente, quebrado, sem perspectiva, acuado como um bicho caçado. Mas, afinal, por que a cidade queria linchá-lo? O final da história está fragmentado, a ordem dos acontecimentos é invertida.

Certa noite, João Urso avista luzes do circo e dirige-se ao local. Ao ver a sombra de uma equilibrista, ele fica encantado e, no último salto dela, gargalha estrondosamente, causando o desequilíbrio da circense, que vem a cair.

O homem do bombo suspendeu o braço para tocar quando se cumprisse o salto da morte. Mas não pôde comemorá-lo efusivamente. João Urso havia-se aproximado, chegando à porta do circo. E no momento do salto, quando os pés da bailarina voaram feito duas asas de lantejoulas, de estreitas calças de cetim vermelho, de um porta-seios robusto, neste momento João Urso soltou um agudo de um riso estrangulado, cortante, talvez o maior de sua vida. E a bailarina pareceu um pássaro ferido, um voo que tombava. (p. 32)

A cidade revolta-se contra o protagonista e o encurrala. Para ele, resta apenas o espaço do quarto. Deita-se sem saber qual será seu destino, fecha os olhos e imagina as geografias das constelações, os termômetros amigos e, sobretudo, o voo incerto da bailarina. Blanchot (2011, p. 290) diz que “o sono é, talvez, desatenção ao mundo, mas essa negação do mundo conserva-nos no mundo e afirma o mundo”. Esse provável desinteresse do personagem pela cidade expõe seu desejo de permanecer no mundo. É possível supor ainda que o personagem queira que tudo não passe de um sonho, de um terrível pesadelo? João Urso é, antes de tudo, um sonhador incompreendido. Daí seus momentos à janela e suas gargalhadas exageradas, pensando em coisas extravagantes, tal como sua própria imagem.

João Urso passou toda a vida entre o anseio de vivenciar bons momentos e a realidade predominantemente infernal, isto é, entre espaços de tormenta nos quais não conseguiu se encontrar ou ser aceito, em espaços que representam as ações de João Urso e as daqueles que o cercam. Assim, a questão espacial em “João Urso” caracteriza o próprio isolamento do personagem.

O espaço da janela, o primeiro espaço em que o protagonista é observado pelo narrador, representa uma barreira fronteira onde o personagem é torturado (é

da janela, igualmente, que sua mãe se martiriza à espera do marido que raramente retorna) porque anseia ver o mundo, porém o pequeno espaço lhe dá apenas um quadro minúsculo. Além disso, representa uma espécie de portal que precisa ser atravessado pelo garoto (ou saltado como “o voo incerto da bailarina”), pois se de um lado há uma sala vazia, do outro há uma natureza pulsante, viva e que exprime liberdade, um estado de liberdade que João Urso não consegue alcançar (como se vê na cena em que a vidraça é quebrada, que representa a incompletude do personagem, sua vida destroçada).

A casa é um espaço que se converte numa espécie de armadilha representativa do corpo de João Urso. É descomunal, demasiadamente grande para duas pessoas, e é vazia e silenciosa, assim como João Urso, cuja “voz parecia ter sumido” (p. 21). O protagonista é, pois, a própria representação da desproporção. O sobrado é reflexo do garoto, e suas paredes guardam o riso dele como se vários “Joões Ursos” estivessem gargalhando concomitantemente. Tudo ali envelhece e se degrada.

A cidade é o maior dos espaços e é o espaço de maior crueldade. É pelo espaço urbano que o garoto é rejeitado, humilhado, impedido de viver (nem sequer pode ter contato com outras crianças, posto que não é aceito na escola). Quando criança, caminhava apenas pelos morros, afastado das pessoas. Adulto, transita somente à noite, esgueirando-se pelas ruas escuras e pelos becos. Segundo Gomes (2008, p. 23), “a cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza”. Nesse sentido, os espaços de becos e ruas escuras parecem construídos para esconder aquilo que o homem rejeita. A cidade retratada no conto vê João Urso à distância. Ele não lhe desperta senão repugnância, ódio e incompreensão, e ela reage tirando-lhe metaforicamente a vida, encurralando-o no velho sobrado, aprisionando seu corpo, estraçalhando-o e impedindo-lhe qualquer possibilidade de voo. A cidade busca, a todo custo, manter a sua ordem. Para João Urso, restam apenas as incertezas do destino.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

BA era um sujeito controverso e de personalidade marcante. Foi acometido de problemas psíquicos, como muitas vezes seus amigos e colegas diziam, e teve uma boa formação, sempre rodeando cenários literários e culturais riquíssimos, mas foi sobretudo um contista de seu tempo. Cercado de grandes figuras literárias, BA acompanhou de perto o trânsito literário de sua época.

Lançando-se em periódicos na década de 1940, o alagoano aspirava a viver de e para a literatura. De certo modo, pode-se dizer que alcançou seu objetivo, pois, conquanto não seja dos nomes mais lembrados, ainda é considerado o maior contista de seu estado. Sua obra foi reconhecida por Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Graciliano Ramos, dentre outros grandes escritores.

Seus contos, quase todos lançados nos jornais *A manhã* (RJ) e *Diário de Pernambuco* (PE), revelaram um autor de escrita ousada e estranha. Não era usual, na produção literária da época, uma escrita “sangrenta” e “perturbadora” como a dele. Seus protagonistas eram em sua maioria loucos e sonhadores e se contrapunham à coletividade que os ignorava ou deles zombava. Suas histórias encerram-se quase sempre por morte ou abandono.

Como afirmou Cardoso (1944), algumas narrativas poderiam, isoladamente, não apresentar qualidades estéticas relevantes, mas, no conjunto da obra, adquirem certo encaixe e ganham, com isso, mais do que perdem. João Urso, Poni, Coriolano, Salustiano, Sigismundo, Frederico, Bioléu, Hermídio e os narradores não nomeados de “Os Olhos” e “Condado de Green” dão à obra inaugural de BA certa unidade e complementaridade.

Lançado no final de 1944, *João Urso* chegou às livrarias munido de um grande aparato paratextual. Seu autor, que já alcançara relativo renome por suas publicações em jornal, ganha relevo ao lado das ilustres companhias do capista Santa Rosa, do prefaciador José Lins do Rego e dos críticos Lúcio Cardoso, Mário de Andrade, Vinicius de Moraes, Otávio de Faria e Antonio Rangel Bandeira.

João Urso foi a única obra de BA a ter sido reeditada, em edições, como já sublinhado, de grande apuro estético e técnico, fato igualmente registrado em suas obras posteriores: *Cogumelos* (1949), ilustrada por Oswaldo Goeldi; *Maria Pudim*

(1955) e *Os Cata-ventos* (1962), por Poty Lazarotto; e *Dunas* (1955), por Arcindo Madeira.

Sob a capa do volume de estreia guarda-se uma obra ainda pouco explorada. Outras perspectivas permanecem abertas: o grotesco, a violência contra as minorias, a memória, os traços autobiográficos. O que aqui se propôs foi, antes de tudo, situar a obra e o autor no tempo e no espaço que lhe são próprios, para, logo após, examinar a voz narrativa e o espaço literário visto por essa voz. Partiu-se, portanto, de um sobrevoo, de uma visão panorâmica sobre a obra e suas edições, e, na sequência, imergiu-se na análise da voz e do espaço literário da primeira obra ficcional de BA.

As narrativas em primeira pessoa são, em linhas gerais, narradas por personagens ensimesmados e truculentos. As vidas destas figuras apresentam-se degradadas. Revoltados com o mundo, esses narradores-personagens em vão buscam um norte. Seus destinos são marcados pelo fracasso. Deslocados, têm suas vidas preenchidas pela ausência e pela incompletude.

Quanto às vozes narrativas em terceira pessoa, assinala-se, mais uma vez, seu interesse por figuras conturbadas, excêntricas e renegadas: Poni não se recupera da traição de que fora vítima, João Urso não se cura das gargalhadas, Coriolano não logra conquistar Arlinda.

João Urso é, igualmente, um livro sobre a angústia, estado de que tentariam fugir — literalmente — muitas das personagens femininas. A fuga, aliás, é para vários desses protagonistas o único caminho possível. Poucos, no entanto, escapam de sua condição. A maioria permanece encarcerada em seus espaços exíguos e debruçada à janela, no limiar do real e do sonho, do concreto e do imaginado.

Animalizados (como Salustiano ao enforcar o chefe ou Poni ao esgueirar-se como um rato pelos becos), esses personagens revelam o lado mais bruto, violento e obscuro, obscuro como os lugares pelos quais circulam (e com os quais têm, ao fim e ao cabo, uma relação simbiótica).

Chega-se, assim, ao final deste trabalho. À análise dos dez contos que compõem *João Urso*, nossa proposta inicial, acrescentou-se a tarefa de, por meio do exame do aparato paratextual que acompanha as reedições do livro, recolocar em cena o autor e a obra estudada. Outras perspectivas de leitura, como já afirmado,

permanecem abertas. Esperamos que este trabalho incite outros pesquisadores a explorá-las.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Breno. As três toucas brancas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 28 nov. 1943. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/18708. Acesso em: 30 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. Breve notícia sobre dois mundos. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 14 mar. 1943. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/15344. Acesso em: 14 mar. 2020.
- ACCIOLY, Breno. Cinco elegias e uma observação. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 31 out. 1943. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/18286. Acesso em: 16 mar. 2020.
- ACCIOLY, Breno. João Urso. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 3 out. 1943. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/17865. Acesso em: 28 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. Tempestade em Condado de Green. **Jornal do Comercio**, Amazonas, 16 maio 1943. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/170054_01/43723. Acesso em: 29 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. Tempestade em Condado de Green. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 2 maio 1943. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/15894. Acesso em: 29 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. A Janela. **O Jornal**, Rio de Janeiro, n. 7507, p. 3, 15 out. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/23983. Acesso em: 30 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. Condado de Green. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/21914. Acesso em: 29 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. **João Urso**. 1. ed. Rio de Janeiro: Epasa, 1944.
- ACCIOLY, Breno. Na rua dos lampeões apagados. **A Cigarra Magazine**, Rio de Janeiro–São Paulo, n. 121, p. 17, abr. 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003085/35606>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. O medo. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 9 jan. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/19413. Acesso em: 28 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. Os olhos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 23 abr. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_12/15318. Acesso em: 28 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. Os olhos. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 16 abr. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/20950. Acesso em: 28 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. Tempestade em Condado de Green. **Vamos lêr!**, Rio de Janeiro, n. 392, 3 fev. 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/183245/20455>. Acesso em: 29 jun. 2019.
- ACCIOLY, Breno. Infância. **Diário de Pernambuco**, Recife, 28 out. 1945. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_12/20398. Acesso em: 20 mar. 2020.

- ACCIOLY, Breno. **João Urso**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1953.
- ACCIOLY, Breno. **João Urso**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ACCIOLY, Breno. **João Urso**. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- ACCIOLY, Breno. **Obras reunidas**. São Paulo: Escrituras, 1999.
- ALBERTI, Verana. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ANDRADE, Mário de. Nelson. *In*: ANDRADE, Mário. **Contos novos**. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. p. 94-105.
- ARCHIVO de Ilustración Argentina: XIX y XX dos siglos de ilustración. Buenos Aires: FADU; UBA, 2020. Disponível em: <https://ilustracion.fadu.uba.ar/fna-acerca-de/>. Acesso em: 23 jan. 2020.
- ATHAYDE, Tristão. Vida literária: contos e novelas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/25085. Acesso em: 29 jun. 2019.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BASTIDE, Roger. Trimestre poético. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1945. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/26489. Acesso em: 30 jun. 2019.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOMFIM, Edilma Acioli. **Razão mutilada**: ficção e loucura em Breno Accioly. Maceió: EDUFAL, 2005.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**: Revista de Literatura, Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2577/2207>. Acesso em: 9 jul. 2020.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.
- BUENO, Luís. **Capas de Santa Rosa**. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CANDIDO, Antonio. **Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro "Angústia"**. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

CARDOSO, Lúcio. João Urso. **A manhã**, Rio de Janeiro, 23 dez. 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/116408/25277>. Acesso em: 30 jun. 2019.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Unesp, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CLASTRES, Pierre. O dever da palavra. *In*: CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**: investigações de antropologia política. Tradução: Bernardo Frey. Porto: Edições Afrontamento, 1979. p. 149-153.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In*: CAMPOS, Haroldo de; ARRIGUCI Jr., Davi (org.). **Valise de cronópio**. Tradução: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo em Virgílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

DICIONÁRIO de Nomes Próprios: significado dos nomes. [S.l.]: [s.d]. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br>. Acesso em: 5 jun. 2020.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 24 jan. 2020.

FIGUEIREDO, Priscila. **Em busca do inespecífico**: leitura de Amar, verbo intransitivo de Mário de Andrade. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio, 2002.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

GIUDICE, Victor *et al.* O Arquivo. *In*: CONDE, Miguel (org.). **Quarteto Mágico**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990.

GULLAR, Ferreira. A orelha de Van Gogh. **Folha de S. Paulo – Ilustrada**. 1 abril 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0104200721.htm>. Acesso em: 23 jun. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Molambo. *In*: HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Melhores contos**. Seleção de Luciano Rosa. São Paulo: Global, 2007. p. 49-61.

IVO, Lêdo. O enterro de Breno Accioly. *In*: IVO, Lêdo. **Confissões de um Poeta**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

LEÃO, Anilda. Fogo de Palha. *In*: LEÃO, Anilda. **Riacho Seco**. Maceió, 1980. p. 33-35.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LIMA, Felipe Victor. **O Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores**: movimento intelectual contra o Estado Novo (1945). 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MELLO, Heitor Ferraz. A poesia sincera de Augusto Frederico Schmidt. *In*: SCHMIDT, Augusto Frederico. **Um século de poesia**. Seleção e organização: Letícia Mey e Euda Alvim. São Paulo: Globo, 2005.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. v. 7. São Paulo: Martins; Edusp, 1981.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. v. 10. São Paulo: Martins; Edusp, 1982.

MILLIET, Sérgio. Trechos de um diário crítico. **A manhã**, Rio de Janeiro, 7 jan. 1945. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/116408/25415>. Acesso em: 30 jun. 2019.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa I. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PAES, J. P. Breno Accioly / Onze contos inéditos. *In*: ACCIOLY, B. **João Urso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. p. 159-161.

RABELLO, Ivone Daré. **A caminho do encontro**: uma leitura de Contos Novos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 62. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano**: retrato fragmentado. São Paulo: Globo, 2011.

RAMOS, Ricardo. Sequência. *In*: RAMOS, Ricardo. **Circuito fechado**. São Paulo: Globo, 2012. p. 89-94.

REGO, José Lins do. Um livro de contos. **A manhã**, Rio de Janeiro, 10 out. 1944.

REGO, José Lins do. Um livro de contos — Prefácio. *In*: ACCIOLY, Breno. **João Urso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. p. 13-15.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

RIBEIRO, Esio Macedo. **O riso escuro ou o pavão de luto**: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ROCHA, Tadeu. **Modernismo & regionalismo**. 3. ed. Maceió: EDUFAL, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUBIÃO, Murilo. Elisa. *In*: RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 161-163.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. *In*: SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

SCHMIDT, Augusto Frederico. **Um século de poesia**. Seleção e organização Letícia Mey e Euda Alvim. São Paulo: Globo, 2005.

SIMAS, Luiz Antônio. Passageiros da Nau Catarineta: a missão de pesquisas folclóricas, pensada por Mário de Andrade, renderia um enredo inesquecível. **O Globo**, 14 dez. 2017. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/passageiros-da-nau-catarineta-22187827>. Acesso em: 16 abr. 2020.

TELLES, Lygia Fagundes. O moço do saxofone. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 44-50.

VILELA, Luiz. Confissão. *In*: VILELA, Luiz. **Tremor de Terra**. São Paulo: Record, 2017. p. 7-13.

ZAGURY, Eliane. **A escrita do eu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

ANEXOS

1. Jornais

NÚMERO 152 * O SEMANÁRIO * ANO IV * Semana de 26 de Março a 1 de Abril de 1959 * PAGINA 11

LITERATURA * LITERATURA * LITERATURA * LITERATURA * LITERATURA * LITERATURA

TEATRO

BILHETE

SALDANHA COELHO

O DIRETOR do Instituto Nacional do Livro, sr. José Renato Santos Pereira, acaba de conceder auxílio à iniciativa de "Revista Branca", para o lançamento de sua antologia "Contistas Brasileiros", um volume bilingue português-italiano.

Em fase polttingue, iniciada há quatro anos, "Revista Branca" é publicada trimesistralmente em cinco idiomas, com o objetivo de divulgar os escritores e artistas brasileiros no exterior. Nessa programação, incluiu o lançamento de uma antologia de três volumes bilingues, dois dos quais já foram lançados em 1957 e 1958, também com o apoio do Instituto Nacional do Livro.

O primeiro volume, português-francês, foi traduzido pelo professor Rod Horton, da Universidade de Nova York, com ilustrações de Sorensen e capa de Orval. O segundo, em português-francês, traduzido pelo escritor Edouard Balilly e com as mesmas capa e ilustrações de volume anterior.

No próximo e último volume da série, incluem-se os mesmos contistas selecionados, segundo um critério que corresponde à opinião dos mais ilustres críticos brasileiros, como os sr. Tristão de Albuquerq, Álvaro Elias, Otto Maria Carneaux, Themiostides Lihbares, Sérgio Millet, Adalberto Filho e muitos outros.

São os seguintes os ficcionistas selecionados e traduzidos para o italiano pelo escritor Gian Passeri, autor do livro premiado "Italiani Sem Italia", impresso na vida dos integrantes Italianos em Brasília: Almeida Fialher, Breno Acioly, Duardo Campos, José Silveira, José Condi, Lygia Fagundes Teles, Marilene Campes, Marlio Rubião, Saldanha Coelho e Vasconcelos Mala.

"Histórias do Desencontro"

I

ALVARO DO VALE

ALGUÉM observou que o Brasil é o país de autores jovens, que se agitam no primeiro livro. Se o percebem, e possuem o valor de reconhecer a limitação, permanecem nesse primeiro rebento, e não procrastinam habitualmente um segundo; pelo contrário, aqueles que não aceitam a própria insuficiência, sacos à crítica, as admirações, em geral, e a repetição do primeiro livro, alterando o título, os nomes, certas situações, mesmo o estilo, sem que acrescente aqui os novos. No primeiro caso, temos um Amado Fontes, há tantos anos em silêncio, prometendo sempre a seu novo romance "O Depoimento Santos Lima, que até hoje não apareceu... E que depois de OS CORIMBÁS, o sr. Amado Fontes declinou os petacinhos em RUA DO SIRIRI, e, como é um escritor primeiro que tudo honesto, prefere adiar nova publicação. Podemos citar o eversadíssimo livro do sr. Aníbal Machado, um dos cinco ou seis contistas atuais que têm realmente categoria de arte. No segundo caso, os nomes pulam, e não sei porque se casam. Verdade que existem certos internacionalistas, verdadeiras conselheiras: Charles Morgan, por exemplo, que somente escrevia até o momento um único romance, ou por outra, um único tema — o amor platônico — vivo e revisitado por todos os ângulos. Mas o escritor britânico não tinha outro objetivo, e o sabia muito bem, sendo de aprofundar essa frustração mais forte sentimento, até levá-lo às últimas consequências em SPARKENBROKE.

As exceções são de tal modo raras, que os nossos melhores talentos caíram no mesmo fregueso, e ceterando um Machado de Assis, líder a bibliografia de nossos romancistas, é uma sequência de altos e baixos, de quedas impressionantes... Portanto, depois da leitura de FRAMA VIVA e CACTO VERMELHO, é um prazer constatar que a sr. Lygia Fagundes Teles não se desmente estas nossas observações, como

Oscar
(no São Jorge)

Um novo grupo teatral vem de ser fundado, sob a orientação de três jovens de reconhecida capacidade, nos mesmos meios artísticos: Ivan de Albuquerque, Rubens Corrêa e Cleber Ribeiro Fernandes. Intitulado "Teatro do Rio" e vivendo a sua estreia, no Teatro São Jorge, com o "vaudeville" de Claudio Magister, "Oscar".

Sendo o primeiro livro leve e piante, por isso mesmo de fácil aceitação e destinado a criar situações críticas, a fragilidade do texto não impede nos autores de atingir a hilaridade visada, por mais absurdas e inverossímeis que se apresentem as situações. Está nesse caso, a peça em questão. Seu autor, habilmente, dosou com todos os ingredientes infantis para o sucesso da revista. O tradutor, Gert Meyer, soube manter toda a mofica contida no original, que a excelente direção de Ivan de Albuquerque, inteligentemente accentua. O "plot" é diversíssimo, a estrutura temática tem um acabamento dos melhores e os incidentes e quiproquos que a história enceta derivam em ritmo acelerado, através de três atos de permanente hilaridade.

Não há, propriamente, performances marcantes no elenco, mas todos se conduzem uniformemente. São todos jovens, talentos, capazes de, pelo estudo, pela seriedade profissional e pelo esforço natural, levar a bom termo qualquer realização.

Vemos, por exemplo, uma Rubens Corrêa com uma força interpretativa superior às suas atuais interpretações. Um Frederico, capitulado de naturalmente; Maria Miranda, Maria Luiza Nozema e Mirian Roth, todas com muita presença interpretativa. Uma Lara Soares, figurinha gentil que, na interpretação de Clotilde, faz da frialdade o seu encanto. Um Assis Baptista, que se constitui a simplicidade recata, e com um físico privilegiado, é bem a pessoa indicada para o pitoresco papel. E são também Osvaldo Loureiro — revolução de

É possível ver os escritores selecionados para serem traduzidos para o italiano no último parágrafo do texto "Bilhete".

2.

O JORNAL

ORGÃO DOS "MÁIROS ASSOCIADOS"

RIO DE JANEIRO — DOMINGO, 28 DE NOVEMBRO DE 1943

N. 7.505

2ª SEÇÃO

Thomas Mann e "Os Buddenbrook"

por Julio Cesar Martins de LEMOS

A RECENTE publicação de "Os Buddenbrook", de Thomas Mann, nos dá uma oportunidade de estudar o autor alemão, e o mundo de sua obra. Thomas Mann nasceu em 1875, em Lubeck, Alemanha. Sua obra é profundamente influenciada pela cultura alemã, e ele é considerado um dos maiores escritores da literatura alemã. Seu livro "Os Buddenbrook" é uma obra-prima, que retrata a vida de uma família alemã durante o século XIX.

Thomas Mann nasceu em 1875, em Lubeck, Alemanha. Sua obra é profundamente influenciada pela cultura alemã, e ele é considerado um dos maiores escritores da literatura alemã. Seu livro "Os Buddenbrook" é uma obra-prima, que retrata a vida de uma família alemã durante o século XIX.

Velhos Documentos e Boa História

Oscar PIMENTEL

Um novo grupo teatral vem de ser fundado, sob a orientação de três jovens de reconhecida capacidade, nos mesmos meios artísticos: Ivan de Albuquerque, Rubens Corrêa e Cleber Ribeiro Fernandes. Intitulado "Teatro do Rio" e vivendo a sua estreia, no Teatro São Jorge, com o "vaudeville" de Claudio Magister, "Oscar".

As tres touças brancas

(conto)

Breno Acioly

(1941 de A. C.)

Distrito de SANTA ROSA

RECORRENDO um artigo, tal-vez ainda não muito conhecido, de um autor brasileiro, publicado em um jornal de São Paulo, há alguns dias, lembrei-me de um conto de Thomas Mann, publicado em um livro de contos, há alguns anos.

O conto, intitulado "As tres touças brancas", trata de uma família alemã que vive em Lubeck, durante o século XIX. A família é composta por três irmãos e suas famílias, e a história narra a vida e os conflitos internos da família.

O autor, Breno Acioly, utiliza-se de uma linguagem simples e direta, mas com uma observação aguçada da vida humana. O conto é uma excelente introdução ao mundo de Thomas Mann e sua obra.

Thomas Mann nasceu em 1875, em Lubeck, Alemanha. Sua obra é profundamente influenciada pela cultura alemã, e ele é considerado um dos maiores escritores da literatura alemã. Seu livro "Os Buddenbrook" é uma obra-prima, que retrata a vida de uma família alemã durante o século XIX.

5.

A MANHÃ — PÁGINA 4 — RIO DE JANEIRO — SABADO, 23 DE DEZEMBRO DE 1934

PEQUENAS NOTAS DO POETA MAC LEISH, NO DEPARTAMENTO DE ESTADO

O Presidente da República recebeu, ontem, para despacho, no Palácio do Catete, os srs. Senador João de Mendonça Lima, ministro da Viação, coronel Delfino do Espírito Santo Cardoso, que respondeu pelo expediente do Ministério da Aeronáutica, coronel Assis Gomes, coordenador da Mobilização Econômica, Coronel de Armas Gálio, chefe de Polícia, Alexandre Herculano Filho, ministro do Trabalho e Interior da Justiça, e embaixador Pedro Lobo Viçoso, ministro interino das Relações Exteriores. Em seguida o Chefe do Governo recebeu uma delegação de artistas do Teatro Amador da Casa de Estudantes, chefiada pelo escritor Fausto Calves Magno.

O Presidente da República assinou um decreto-léi abridor pelo Ministério da Fazenda, o crédito especial de Cr\$ 20.000 para aquisição de material destinado a exatimarem de moedas pela Casa da Moeda.

O Presidente da República assinou um decreto-léi abridor do crédito complementar de Cr\$ 11.000.000 a verba de Inativos da Diretoria da Despesa Pública do Ministério da Fazenda.

O Presidente da República assinou um decreto-léi abridor pelo Ministério da Educação o crédito especial de Cr\$ 2.000.000 para despesas de vestimentas a um professor do Instituto Colégio Floriano.

O Presidente da República assinou um decreto-léi abridor pelo Ministério da Guerra, o crédito complementar de Cr\$ 11.000.000 a verba gratificação Militar.

O Presidente da República assinou um decreto-léi abridor de um crédito especial a importância de Cr\$ 4.100.000 para

Campanha de solidariedade

CAMPANHA DE SOLIDARIEDADE humana que o L. B. A. vem desenvolvendo no mesmo mês, favorecida da uma simpatia que se pode dizer coletiva, porquanto levou da compreensão e generosidade, iluminando-se do motor bélico, nestas dias de já háis criados, com o sorriso de Nuno dos entornos hospitalitárias.

O espírito que guia a organização do programa lei o mesmo que desde o início, pela influência de D. Darcy Vargas, instituição no propósito de influenciar o espírito das crianças que têm algo de seu em benefício do mundo pobre. Cênes que assim vancas de conteúdo material das dependências da L. B. A. la vonda, porém, uma mensagem de solidariedade, retornaram pe-jetes de aditras das pequenas localidades que se comovam esta- bres simples e requilios de iniciados.

No resumo dessas coisas, que levam brigados a outro pro- pósito para se gritos em intenção em benefício do Rio, de um menagem de Nuno ou a uma adregrado e cede um dos pa- guesos contemplados. Assim, o hêre de clareza que tem sido breza vão viver hoje, no Rio, pelo mês dos grupos que têm sig- pous: dar grupos à obra de compreensão e de solidariedade da L. B. A. reverte-se dos mais belas e verdadeiras esperanças do espírito criador.

JOÃO URSO ASAS DO FUTURO

DEPOIS de ter escrito, sobre a ar. Breno Accioly, uma frase destinada à publicação, várias pessoas vieram indagar se realmente eu acreditava no que afirmava. Respondi naturalmente que sim, desejando ter em mãos o livro completo, já que ficara a minha declaração baseada, apenas, em contas publicadas em suplementos e revistas.

Tem-se que tivesse sido levado pelas águas do primeiro entusiasmo do jovem algarço resan- tem a segunda leitura e que al- guns, lidas apressadamente em café ou em original empresta- dos pelo autor, ganham no total do livro, como certas frases que se fazem valer mais no resto de outras.

Estas qualidades como que dão certa unidade ao livro, le- vando através das suas páginas uma corrente nítida e angustia- da, que exprime talvez a nota mais aguda e mais característi- ca do sr. Breno Accioly: criou que é por este dispálio que se ar- rancou mais tarde as obras do autor.

Suas personagens futuras, seus ambientes, suas idéias, se- ão notórias pelo mesmo salva- gem terror que o colocam assim diante da vida, tal como agora, sua autora dá as primeiras li- ções, podemos surpreendê-lo através das páginas de "João Urso". Mas nem só de terror é a natureza também.

De uma terrora única, sin- gela, de momentos indolentes e dolorosos mistido das cria- ções, de pequeno das ante a fra- gilidade, o descolado e a solidão dos seres nascidos de sua vonta- de e que se traduz em uma vege- tação de uma imaginação que se torna também.

Que Breno Accioly avance com firmeza no terreno para que o condutor o seu temperamento que são de sempre, e cada vez de modo mais nítido, a vi- são de um mundo que o habita, e que já se traduz em obra lá- vives e eloquentes algumas das suas pequenas obras-primas: "O apogeu", "Os olhos", "As agulhas", etc.

Lucio Cardoso

Homenagem a Joaquim Caetano

NA TARDE DA ÚLTIMA, QUINTA-FEIRA Nova finalizada, no Acadêmia Brasileira de Letras, e contada que toda a sua obra poética é memória de Joaquim Caetano — cujo centário se comemora nestas datas. Esta comissão tem como presidente o General Sousa Duda, como secretário o Dr. Artur Caetano e como membros o sr. João de Carvalho e Emilio Kemp. (Este último diretor do Arquivo e do Museu Histórico do Rio Grande do Sul).

Para já o seguinte membro da honra de Caetano e Sr. Ge- tulio Vargas, Presidente da República, o Intenator Ernesto Dardanelles e o perfil do jogador — cidade junto em que Joaquim Caetano nasceu.

Estão assim em atos de realzar as grandes celebrações do me- morio literato de Joaquim Caetano. Seria desastroso esquecer- mos de uma similes desta grande unio de nossa cultura, pois éta- retas insuperavelmente guardada na memória de todos os brasileiros. Poetas patriotas novos terão também com mais devotado amor todo o que se prende no Brasil. Porém, tendo precedido estalar e com- prender mais profundamente a nossa terra, e nossa gente, e se- zarem parados de novo estado, no conjunto das suas poesias, Nis- tôria e ligagem, geografia e história, tudo antes em fraldas e longos coplidos em seu espírito. E há de quem possibilizar, em sua vida, a obra de compreensão e de solidariedade humana que o L. B. A. vem desenvolvendo no mesmo mês, favorecida da uma simpatia que se pode dizer coletiva, porquanto levou da compreensão e generosidade, iluminando-se do motor bélico, nestas dias de já háis criados, com o sorriso de Nuno dos entornos hospitalitárias.

Nota de Lúcio Cardoso intitulada "João Urso"

6.

Brasil de hoje

SUCEDEM-SE OS DEPOIMENTOS, nos últimos tempos, de personalidades políticas e militares, de diplomatas como de intelectuais de outros países, sobre o Brasil moderno.

Não mais nos chegam notícias de afirmativas apressadas, colhidas da observação superficial e deturpadas pela interpretação errônea de excursionistas menos atentos à observação delida e ao exame seguro dos homens e dos fenômenos políticos e sociais. Assim é que, hoje em dia, forma-se nos Estados Unidos, como em outros países, justo conceito de nossa evolução, das nossas coisas e dos nossos homens.

A personalidade do presidente Getúlio Vargas tem, nos tempos presentes, projeção à altura da sua influência na reestruturação econômico-social do Brasil e na construção da política de cooperação continental. Sob êsses aspectos, mais um depoimento vem de ser dado a público nos Estados Unidos.

Referimo-nos ao longo artigo de autoria de Vaughn Bryant, aparecido no "Miami Herald". A atuação política do Chefe da Nação, a instauração de um ambiente de paz, de ordem e de elevação do nível econômico do país, a luta contra o nazismo, a vinculação estreita do Brasil com as Nações Unidas, a política de boa vizinhança, em suma, todos os ângulos nacionais em que há trabalho, atividade, força renovadora e disposição de ir para a frente foram vistos e citados pelo articulista.

Vale a pena, mesmo, transcrever este trecho: "Econômica, social e politicamente, o Brasil difere daquele indolente, seccionalmente dominado e relativamente rudimentar país daquela manhã de outubro de 1930, quando foi dado o sinal do início da revolução.

Hoje, o Brasil se acha no limiar de considerável progresso industrial, com uma oportunidade de se tornar em Nação credora, ao invés de devedora". O impulso que o Sr. Getúlio Vargas deu ainda ao Brasil, com a remessa de forças para os campos de batalha da Europa, influindo para consolidar-lhe a posição na liderança

TRECHOS DE UM DIÁRIO CRÍTICO

DEZEMBRO, 10 — O professor Alfred Bonzon vem procedendo, aos sábados, no "Estado de São Paulo", a uma exegese minuciosa de Mallarmé. Mas será possível "expli- car" Mallarmé? Thibaudet não foi muito além de duas ou três afirmações indiscutíveis. Bonzon agora parece-me chegar a resultados idênticos. Enquanto ficamos no domínio das idéias gerais todas as soluções são boas, mas, quando entramos na exemplificação, muito menos convincentes e satisfatórios se fazem os intérpretes.

Rémy de Gourmont disse de uma feita que não somos mais capazes, sem a ajuda do seu (de Mallarmé) comentário, "amar- rar" a poesia. Mas não se trata de um quebrado pelos gestos do seu sonho". Possível ou não, o problema há de tentar ainda muita gente e das tentativas surgirão obras interessantes.

Para mim Mallarmé "enten- der" Mallarmé tem pouca ou nenhuma importância, isto é, enten-

impedem de ver e ouvir, e lhes engrolam a língua.

O que falta a Whitman, e a observação vem do professor Roger Bastide, é o freio equilibrador do raciocínio. O poeta carece de ceticismo, de dúvida. Dai um possível ponto de partida, senão para outros totalitarismos, pelo menos para anarquia perniciososa à sociedade. Antes disso, porém, do que o estado de coisas atual.

Dezembro 14 — Leo "João Urso" de Breno Accioly. O primeiro conto impressiona pela força poética a serviço de um realismo decoloradamente agudo e de uma revolta aberta contra a estrutura rígida da sociedade.

Uma clara percepção da relatividade das fronteiras entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo é que dá a seus contos essa atmosfera de verdade profunda, somente encontrável nos escritores russos ou em alguns norte-americanos recentes.

Dezembro 15 — "Flama" publica uma antologia poética de

Notas "Trechos de um diário crítico", Sérgio Millet escreveu sobre João Urso em "Dezembro 14".

2.ª SECÇÃO

DIARIO DE PERNAMBUCO

SEIS PAGINAS

PERNAMBUCO — BRASÍL — RECIFE — DOMINGO, 18 DE SETEMBRO DE 1944

Novo trabalho de Ademar Vidal

Gilberto FREYRE

(Para os "D. A.")

A reputação de escritor de Ademar Vidal não está mais por fazer, tantas já são as demonstrações de seu talento literário e de sua ilustração em assuntos de história política, em particular, e social em geral, do Norte do Brasil. Mas é talvez agora que ele se apresenta com obra mais densa e sólida, vindo por uma vontade mais concentrada em assunto do seu gosto e em estudo de sua predileção, o dilettantismo talvez excessivo que o vinha atrahindo para áreas tão diversas de investigação histórica, de indagação sociológica e de atividade literária.

O dilettantismo até certo ponto faz bem aos intelectuais: livra-os do excesso de especialismo. Mas até certo ponto. De certo ponto em di-

se, o dobro da vigilância contra o puro mito, exigido por um estudo tranquilo e convencionalmente histórico em sua estrutura, propósito e emprego de material. Mas, em compensação, não é só maior, no primeiro caso, o prazer da leitura como mais extensa a zona passada ou de vida de que nos revela o autor. Frequentemente nessa extensão de zona do passado que expõe do negro e do escravo da Paraíba está uma das superlatividades do estilo de Ademar Vidal sobre os estudos anteriores a respeito do assunto.

Eis não se detém no registro das exterioridades, mas vai ao sentido daquelas aparências mais íntimas, cujas significações são psicologicamente e sociologicamente importantes.

Dai nos põe em contacto com a história de jornal-pós Ademar Vidal e dos pesquisadores brasileiros que nos últimos dez anos vêm fazendo do estudo histórico — antropológico — quase uma especialidade, — que interessam não só a história social como à história sexual do brasileiro das áreas escravocratas. Éda. N. 2. 1. 2. 1. 2.

Balanço do filho morto

Vinicius de MORAES

(Para os "D. A.")

Homem sentado na cadeira de balanço
Sentado na cadeira de balanço
Na cadeira de balanço
De balanço
Balanço do filho morto.

Homem sentado na cadeira de balanço
Todo o seu corpo dia que sim
Teu corpo dia que sim
Diz que sim
Ous sim, teu filho está morto.

Homem sentado na cadeira de balanço
Como um pêndulo, para lá e cá
O pesoço fraco, a perna triste
Os olhos cheios de areia
Aria do filho morto.

Nada restará teu filho à vida
Homem sentado na cadeira de balanço
Tua mais caída, tua gravata
Sem nó, tua barba grande
São a morte
são a morte
A morte do filho morto.

Uma sala em silêncio flores murchas
Além um espaço, além do mundo

Onde com pé de gôlo uma criança
Brinca, perfeitamente transparente
Sua carne de leite, seus a balço,
Pobre pai, pobre, pobre, pobre, pobre
Sem memória, sem músculos, sem nada

Além de uma cadeira de balanço
No infinito vazio, o sofrimento
Anodado-te a boca de amargura
E aboteteou-te palidez na cara.
Erres nos braços uma imagem pura.

E não teu filho, jogas para cima
Um bocadinho de espaço e não teu filho
Não são cachos que sopras, porém cinza
A salutar e ar onde respiras.
Teu filho é morto! Talvez fosse um dia
A bomba predizta, a glória, a messe

O teu porvir de pai mas novo e tenro
Anjo, leve-o a morte com cuidado
De vê-lo tão pequeno e já exausto
De pensar — e eis que agora tudo é morte
Em ti não tens mais lágrimas, e amargo
É o cuspo do cigarro em tua boca.
Mas deixa que eu te diga, homem tomento
Sentado na cadeira de balanço
Da que moro no albanho, su que conheço
O interior da entranha das mulheres
Da que me delto é noite com os cadáveres
E liberta as surras do meu peitor

As agulhas

PARA AURELIO BUARQUE DE HOLLANDA

(CONTO)

Breno ACCIOLI

(Para os "D. A.")

Balançava-se os sinos e os carrilhões, dobrando, fazem a procissão caminhando como se se estivesse caminhando ao som das torres.

A frente distanciou-se uma cruz de madeira e quando lá se perderam os cordões das irmandades, dos seminaristas, quando a banda de música de há muito que passou — e que vem Poní.

No meio da multidão Poní não ficou indiferente. Se os olhos não corria uma vasta terra, ra. E todas aquelas rugas, toda aquela harmonia metálica não é mais que um ruído chato de máscara. Parece que Poní se defende contraindo os músculos apertadamente, querendo negar a grande ternura que o envolve.

E assim, dando um passo estranho, de admissão carregado, lá se vai Poní sobranceiro, fogueira, trança, fortemente o cigarro, enquanto as torres são caixas de música.

Poní sempre foi uma presença em todas as procissões. Mas agora toda a cidade o conhece e Poní parece pertencer a todas as famílias.

Esqueceram-se de continuar sendo o telegrafista da estação. Esqueceram-se de Alda.

uma criança, batendo palmas. Porém, o coração de Poní não estava como outrora. E Poní não escutava aquela voz, não pôde mesmo nada distinguir, sem sequer grande sensação. O bafo aguçava, morria desoladamente aninhando-se a um escuro fio de desconhecido casele... os gomos tombavam calmas sem rumo como as que bradas. Somente a lanterna obedecera à lei da gravidade.

As crianças estavam felizes, de pelos lavados, porém, o coração de Poní estava desolado. E Poní nada viu, nem nada escutou.

Poní levantou-se, pisa os fogueiros (que por tanto tempo foram os seus verdadeiros amigos) e uma única forma verdadeiramente enche-lhe os sentidos.

É a solidão que Poní procura.

Vem da esquina o barulho das bolas.

Poní apressa os passos e como se uma repetição pressa os invasores ressaltando as palavras das bolas, confundindo-se a roupa neta na parte do suor. Até então tudo continuava equívoco. Mas é momento de Alda.