



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



ELTON JÔNATHAS GOMES DE ARAÚJO

**A PERSPECTIVA DOS ÂNGULOS: OS ESPAÇOS CULTURAIS NOS CONTOS DE
AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA E BRENO ACCIOLY**

SÃO CRISTÓVÃO, SE

2025

ELTON JÔNATHAS GOMES DE ARAÚJO

**A PERSPECTIVA DOS ÂNGULOS: OS ESPAÇOS CULTURAIS NOS CONTOS DE
AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA E BRENO ACCIOLY**

Tese para defesa de doutorado em Letras/Estudos Literários apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras sob orientação do Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade.

SÃO CRISTÓVÃO, SE

2025

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

A663p Araújo, Elton Jônathas Gomes de
A perspectiva dos ângulos : os espaços culturais nos contos de Aurélio Buarque de Holanda e Breno Accioly / Elton Jônathas Gomes de Araújo ; orientador, Alexandre de Melo Andrade.– São Cristóvão, SE, 2025.
159 f. : il.

Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2025.

1. Contos brasileiros. 2. Cultura na literatura. 3. Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, 1910-1989 – Crítica e interpretação. 4. Accioly, Breno, 1922-1966 – Crítica e interpretação. I. Andrade, Alexandre de Melo, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81)-34.09

ELTON JÔNATHAS GOMES DE ARAÚJO

**A PERSPECTIVA DOS ÂNGULOS: OS ESPAÇOS CULTURAIS NOS CONTOS DE
AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA E BRENO ACCIOLY**

Tese para defesa de doutorado em Letras/Estudos Literários apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras sob orientação do Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade.

Aprovado em: ____ de _____ de 2025.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade

1º Avaliador: Prof. Dr.

2º Avaliador: Prof. Dr.

3º Avaliador: Prof. Dr.

4º Avaliador: Prof. Dr.

São Cristóvão - SE

2025

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por acreditarem junto comigo que a educação é o melhor caminho e sempre me apoiarem nessa jornada. À minha irmã, por me revelar um lado da vida que eu jamais teria descoberto sozinho.

À minha esposa, pelo carinho, compreensão, amor incondicional e incentivo constante para seguir estudando, e ao nosso filho, que ilumina e enche de alegria os nossos dias.

Aos amigos e colegas, desde a graduação até aqui, por todo o apoio nos momentos em que mais precisei. Sou grato a todos que fizeram parte desta jornada de doutorado, iniciada em um período tão desafiador. Muito obrigado por compartilharem comigo as lições de suas vidas.

A Valter Cesar Pinheiro, meu profundo agradecimento por todo o aprendizado no Mestrado, que levarei comigo para sempre.

À Milca Tscherne pelas contribuições na qualificação.

Ao meu orientador, Alexandre de Melo Andrade, pelo acolhimento desde o início do Mestrado, quando ainda era meu professor, até este momento. Sua sabedoria, paciência e humanidade foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa, sempre buscando o melhor para meu crescimento acadêmico e para meu futuro. Sou profundamente grato por todo o apoio e orientação.

Agradeço a todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS).

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

*O olho cego, velado pela pálpebra,
fita-me.*

Aurélio Buarque de Holanda

*... olhando a todos de viés como se
amasse a perspectiva dos ângulos.*

Breno Accioly

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal analisar comparativamente as obras dos contistas Aurélio Buarque de Holanda e Breno Accioly, destacando os temas recorrentes, as representações do espaço e as relações socioculturais que estão representadas em suas ficções. Por meio deste estudo, busca-se constatar como esses autores, embora inseridos no mesmo contexto literário das décadas de 1930 e 1940, desenvolveram narrativas com particularidades temáticas que refletem tanto elementos comuns quanto divergentes. Para isso, o trabalho está estruturado em cinco partes. Na primeira, contextualiza-se o cenário literário da época, fornecendo um marco para compreender os aspectos culturais que influenciaram ambos os autores. Na segunda, exploram-se as características essenciais do conto, utilizando as perspectivas teóricas de autores como Poe (1985), Cortázar (2006) e Piglia (2004). Nos dois capítulos seguintes, analisam-se as trajetórias biobibliográficas de Aurélio Buarque de Holanda e Breno Accioly, destacando suas produções literárias e críticas, bem como sua participação no âmbito cultural da época. Com isso, enfatiza-se alguns paratextos editoriais conforme a perspectiva de Genette (2018) e apresenta-se peritextos que contribuem para compreensão das obras e de seu entorno. Além disso, examina-se alguns aspectos que dialogam com os contos. No quinto capítulo, aprofunda-se a comparação direta de suas obras, identificando fontes convergentes — como a exploração da infância, do poder, da violência, da morte e da solidão — e aqueles que os distinguem, com um foco especial na representação de espaços culturais. Para isso, autores como Blanchot (2011), Eagleton (2011), Brayner (1979), Bosi (2022), Sontag (2003) e Nunes (2013) conferem robustez às discussões propostas. Assim, este estudo visa oferecer uma análise aprofundada das obras de Aurélio Buarque de Holanda e Breno Accioly, e também estabelecer uma comparação substancial do diálogo existente em suas narrativas. Ao elucidar as peculiaridades temáticas, espaciais e socioculturais desses contistas, pretende-se que esta pesquisa contribua para uma maior compreensão da literatura brasileira do século XX, especialmente sobre esses dois ficcionistas atualmente esquecidos.

Palavras-chave: Aurélio Buarque de Holanda; Breno Accioly; contos; espaço literário; literatura e cultura.

ABSTRACT

The primary objective of this thesis is to conduct a comparative analysis of the works of short story writers Aurélio Buarque de Holanda and Breno Accioly, highlighting recurring themes, representations of space, and the sociocultural relationships depicted in their fiction. Through this study, it aims to explore how these authors, although situated within the same literary context of the 1930s and 1940s, developed narratives with thematic particularities that reflect both common and divergent elements. To achieve this, the work is structured into five parts. In the first part, the literary landscape of the period is contextualized, providing a framework for understanding the cultural aspects that influenced both authors. In the second part, the essential characteristics of the short story are explored, drawing on the theoretical perspectives of authors such as Poe (1985), Cortázar (2006), and Piglia (2004). In the following two chapters, the biobibliographical trajectories of Aurélio Buarque de Holanda and Breno Accioly are analyzed, emphasizing their literary and critical productions, as well as their participation in the cultural milieu of the time. In doing so, it highlights some editorial paratexts from the perspective of Genette (2018) and presents peritexts that contribute to the understanding of their works and their context. Additionally, it examines certain aspects that interact with their short stories. In the fifth chapter, a direct comparison of their works is deepened, identifying convergent themes—such as the exploration of childhood, power, violence, death, and solitude—and those that distinguish them, with a particular focus on the representation of cultural spaces. For this purpose, authors such as Blanchot (2011), Eagleton (2011), Brayner (1979), Bosi (2022), Sontag (2003), and Nunes (2013) provide robustness to the proposed discussions. Thus, this study aims to offer an in-depth analysis of the works of Aurélio Buarque de Holanda and Breno Accioly, as well as to establish a substantial comparison of the dialogue present in their narratives. By elucidating the thematic, spatial, and sociocultural peculiarities of these short story writers, it intends for this research to contribute to a greater understanding of 20th-century Brazilian literature, particularly regarding these two currently overlooked fiction writers.

Keywords: Aurélio Buarque de Holanda; Breno Accioly; short stories; literary space; literature and culture.

RESUMEN

El objetivo principal de esta tesis es realizar un análisis comparativo de las obras de los cuentistas Aurélio Buarque de Holanda y Breno Accioly, destacando los temas recurrentes, las representaciones del espacio y las relaciones socioculturales que se presentan en sus ficciones. A través de este estudio, se busca comprender cómo estos autores, aunque insertos en un mismo contexto literario de las décadas de 1930 y 1940, desarrollaron narrativas con particularidades temáticas que reflejan tanto elementos comunes como divergentes. Para ello, el trabajo está estructurado en cinco partes. En la primera, se contextualiza el escenario literario de la época, proporcionando un marco para entender los aspectos culturales que influyeron en ambos autores. En la segunda, se exploran las características esenciales del cuento, utilizando las perspectivas teóricas de autores como Poe (1985), Cortázar (2006) y Piglia (2004). En los dos capítulos siguientes, se analizan las trayectorias biobibliográficas de Aurélio Buarque de Holanda y Breno Accioly, destacando sus producciones literarias y críticas, así como su participación en el ámbito cultural de la época. Con esto, se enfatiza algunos paratextos editoriales según la perspectiva de Genette (2018) y se presenta peritextos que contribuyen a la comprensión de las obras y su entorno. Además, se examina algunos aspectos que dialogan con los cuentos. En el quinto capítulo, se profundiza en la comparación directa de sus obras, identificando fuentes convergentes — como la exploración de la infancia, el poder, la violencia, la muerte y la soledad — y aquellos que los distinguen, con un enfoque especial en la representación de espacios culturales. Para ello, autores como Blanchot (2011), Eagleton (2011), Brayner (1979), Bosi (2022), Sontag (2003) y Nunes (2013) aportan solidez a las discusiones propuestas. Así, este estudio busca ofrecer un análisis profundo de las obras de Aurélio Buarque de Holanda y Breno Accioly, y también establecer una comparación sustancial del diálogo existente en sus narrativas. Al elucidar las peculiaridades temáticas, espaciales y socioculturales de estos cuentistas, se pretende que esta investigación contribuya a una mayor comprensión de la literatura brasileña del siglo XX, especialmente sobre estos dos ficcionistas actualmente olvidados.

Palabras clave: Aurélio Buarque de Holanda; Breno Accioly; Cuentos; Espacio literario; Literatura y cultura.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Anúncios dos serviços de professor de ABH.....	38
Figura 2 — Primeiro poema de ABH.....	39
Figura 3 — Capa da primeira edição de <i>Dois Mundos</i>	55
Figura 4 — Ilustração interna: “Dois mundos”	56
Figura 5 — Ilustração interna: “Acorda, preguiçoso”	57
Figura 6 — Ilustração interna: “O chapéu de meu pai”	58
Figura 7 — Ilustração interna: “O chapéu de meu pai”	58
Figura 8 — Ilustração interna: “Molambo”.....	59
Figura 9 — Ilustração interna: “Moema”	59
Figura 10 — Ilustração interna: “Retrato de minha avó”	60
Figura 11 — Ilustração interna: “Vozes de chegança”.....	60
Figura 12 — Capa da segunda edição de <i>Dois mundos</i>	63
Figura 13 — Capa da terceira edição	66
Figura 14 — Capa da 4ª edição de <i>João Urso</i>	81
Figura 15 — Capa da coletânea <i>Cogumelos</i>	82

SUMÁRIO

1 O CENÁRIO LITERÁRIO E CULTURAL ALAGOANO DE 1930 E 1940: UMA INTRODUÇÃO	11
2 UM OLHAR SOBRE O CONTO	19
2.1 O CONTO PELOS CONTISTAS: POE, CORTÁZAR, PIGLIA	27
3 AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA: UM PASSEIO BIOBILIOGRÁFICO.....	36
3.1 O ESCRITOR AINDA JOVEM: ALGUNS POEMAS DE AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA	43
3.2 TERRITÓRIO CRÍTICO: OS ENSAIOS DE AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA..	49
3.3 DE <i>DOIS MUNDOS A O CHAPÉU DE MEU PAI</i> : TRÊS EDIÇÕES DE UMA OBRA.	54
3.4 RETRATO DE UM CONTISTA: UM PASSEIO POR DEZ CONTOS DE AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA.....	67
4 BRENO ACCIOLY: BREVÍSSIMA BIOBIBLIOGRAFIA	77
4.1 OBRAS DE BRENO ACCIOLY: RECEPÇÃO E PARATEXTOS.....	80
4.2 UM OUTRO CONTINENTE: ALGUMAS SINGELAS CONTRIBUIÇÕES DE BRENO ACCIOLY EM PERIÓDICOS	87
4.3 ONDE OS SAPATOS SE ENTERRAVAM: ALGUNS ASPECTOS DOS CONTOS DE BRENO ACCIOLY	89
5 PARA ALÉM DE DOIS MUNDOS DISTINTOS: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA E BRENO ACCIOLY.....	104
5.1 “A PRIMEIRA CONFISSÃO” E “NATAL DE SEU HERMÍDIO”: VALORES SOCIOCULTURAIS NO MUNDO DE DUAS CRIANÇAS	104
5.2 “FILHO E PAI” E “SENTENÇA”: ESPAÇOS DE VIOLÊNCIA, PODER E IDENTIDADE	115
5.3 “FEIRA DE CABEÇAS” E “SALVIANO”: OS OLHOS ABERTOS DA MORTE	129
5.4 “NUMA VÉSPERA DE NATAL” E “VERDE, VERDE, VERDE”: É TEMPO DE SOLIDÃO.....	141
6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	149
6.1 ... NEM TÃO FINAIS	151
REFERÊNCIAS	154

1 O CENÁRIO LITERÁRIO E CULTURAL ALAGOANO DE 1930 E 1940: UMA INTRODUÇÃO

A década de 1930 foi um período de intensa profusão cultural no Brasil. Candido (2017, p. 219) observa que esta época desempenhou um papel fundamental e incentivador na formação sociocultural do país: “um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova”. Nesse sentido, foi possível perceber um marco divisional em que se nota um “antes” e um “depois” da referida década. Sabemos que o movimento modernista de 1920 representou uma base importante para alguns elementos culturais (música, pintura e artes de um modo geral) que se confirmariam na década seguinte, como, por exemplo, a literatura dos anos 30. Antes dessa alteração de perspectiva, conforme apontou Candido (2017), a literatura era fortemente baseada na existência de um texto que se ajustava a uma ideologia de permanência que engessava a língua, espelhando-se na literatura portuguesa.

Alagoas passava, nesse período, por uma fase de relativa tranquilidade, acompanhada por um bom crescimento socioeconômico. A forma como o Estado estava sendo governado elevou a cultura a um patamar ainda não visto; Maceió rapidamente se tornou um proeminente centro cultural e literário, atraindo o interesse de grandes figuras, como Mário de Andrade, que chegou a trocar correspondências com Jorge de Lima, expressando interesse em estabelecer residência na cidade alagoana (Rocha, 2014), seguindo o exemplo de José Lins do Rego, que já fixava residência há aproximadamente três anos.

Nesse contexto, Rocha (2014) descreve um ambiente “renovador”, onde Jorge de Lima era lido enquanto influenciava jovens promissores que se destacavam como futuros intelectuais, incluindo Aurélio Buarque de Holanda.¹ Sobre esses potenciais talentos, Lins do Rego (*apud* Rocha, 2014), no prefácio de *Gordos e Magros*, assegurou que estavam se tornando a composição mais rica das gerações literárias recentes de Alagoas.

No ano de 1931, o grupo de ‘renovadores’ alagoanos já estava acrescido de Graciliano Ramos [...] e também de Raquel de Queiroz e José Auto. O seu ponto predileto era o Café do Cupertino, defronte do Relógio Oficial, onde comentavam os sucessivos acontecimentos de interesse literário, em que vinha sendo fértil a capital da Província (Rocha, 2014, p. 66).

¹ Constavam: Aluísio Branco, Arnon de Melo, Valdemar Cavalcante, Raul Lima entre outros (Rocha, 2014).

Tratava-se de jovens que estavam começando a explorar os cenários culturais e literários. Com exceção de Graciliano Ramos, que tinha cerca de 40 anos e já havia sido prefeito em Palmeira dos Índios, todos tinham por volta dos vinte anos.

Entre o final de 20 e início de 30, foram publicados *Novos poemas* (1929), de Jorge de Lima; *O quinze* (1930), de Raquel de Queiroz; *Menino de engenho* (1932) e *Doidinho* (1933) de José Lins do Rego; *Caetés* (1933), de Graciliano Ramos. Graças ao Modernismo, foi possível criar obras não convencionais e torná-las aceitáveis em suas recepções. Assim, alguns escritores acabaram adotando a libertação promovida pelos modernistas, que envolvia a renovação da linguagem e o uso de estilos mais coloquiais em vez do antigo artificialismo (Candido, 2017). Por conseguinte, a escrita dos autores mencionados foi aceita como algo normal dentro desse contexto.

Essas obras provocaram um fator novo dentro do cenário literário nacional. Luís Bueno (2002, p. 258) observa que grande parte dessa novidade vinha dos personagens de origem popular. Para ele,

No caso de *O Quinze* isso é mais flagrante: chama de fato atenção sua ligação com o romance naturalista da seca, ao mesmo tempo em que dele se afasta. O que Rachel de Queiroz faz é deslocar a temática do seu romance, que passa a estar centrada na problemática da ligação do homem com a terra e não na desgraça da seca (Bueno, 2002, p. 258).

Abria-se o caminho para o que viria a ser chamado de “romance social”. Obras, além das citadas anteriormente, como *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes e *Cacau* (1933), de Jorge Amado discutiriam os problemas do Brasil por um viés político-proletário.

Em certo sentido, havia nessas décadas uma “revolta” contra os códigos. Álvaro Lins (2015, p. 34), em “O homem contra as fórmulas”, revela que na década de 1930, em Recife, os jovens que estavam se formando carregavam a frase (ou melhor, a ideia) de que existia no mundo uma revolta dos fatos contra os códigos; a literatura não fugiu à regra, segundo o crítico, pois nela também se passou a contestar as formas.

Diferentemente de outros vieses ideológicos, o [...] “domínio literário e artístico, resulta, como a sua consequência, numa maior afirmação da personalidade, que não vai tendendo para a escravidão e, sim, para uma completa libertação” (Lins, 2015, p. 35). Daí a ideia de renovação que circulava nas discussões literárias e na perspectiva de algo livre de amarras, uma literatura que buscava romper com amarres e ter sua marca.

Com esses autores, uma espécie de literatura de caráter “regionalista” foi se estabelecendo; porém, essa renovada face trazia consigo uma grande carga de universalidade.

Esses textos, especialmente os romances, exploravam a condição humana de maneira ampla, e dentro de um contexto social que necessitava de uma atenção particular. Dessa forma, o Nordeste passou a ser percebido em todo o país por meio dessa literatura costumeiramente seca e realista. Nesse período, como mencionado, Aurélio já estava inserido nos círculos intelectuais, enquanto Breno Accioly era uma criança prestes a se mudar para Maceió. Entretanto, em sua cidade natal, também houve um bom desenvolvimento, com o qual o menino teve contato.

O crescimento socioeconômico não se limitou apenas à capital alagoana. Santana do Ipanema também foi lugar de considerável atividade cultural durante a transição entre as décadas mencionadas. De acordo com Rocha (2014), Breno Accioly viveu lá até os nove anos, onde teve contato com figuras importantes da política e da literatura, como Lins do Rego. As personalidades (políticas, empresariais, culturais, literárias) costumavam se hospedar no casarão dos pais do futuro contista.

No fim da década de trinta, surgiram novos nomes na cultura alagoana, com destaque para Lêdo Ivo e o próprio Breno Accioly. Após ter vivido em Maceió, o escritor sertanejo mudou-se primeiro para o Recife em 1938, e dois anos mais tarde foi a vez do poeta maceioense. Ambos contaram com o apoio de Mauro Mota na cidade pernambucana, onde se envolveram de forma mais significativa no cenário literário. Mais adiante, veremos que Breno estabeleceu amizades em Recife e trocou correspondências com Mário de Andrade.

Em 25/04/1941, o *Diário de Pernambuco*² publicou informações a respeito de uma reunião preparatória, na casa do pintor e escritor Vicente do Rego Monteiro, acerca do “Primeiro congresso de poesia”, que ocorreria na cidade do Recife; compareceram: Willy Lewin, José Octavio de Freitas Junior, Murilo Marroquim e, dentre os vários nomes, consta o de Breno Accioly. Houve várias outras reuniões anunciadas em datas diferentes em que o local e, às vezes, os participantes se modificavam. Destaca-se entre os nomes que foram recorrentes nestes encontros o de João Cabral de Melo Neto, ademais Lêdo Ivo também participou do evento. Todo o ambiente pernambucano desempenhou um papel fundamental na formação do santanense como escritor.

Um ano antes, no mesmo jornal, Aurélio publicou o conto “Moema”³. Sua participação no cenário pernambucano foi evidente; ele estudou em Recife e colaborou em jornais, embora, em determinado tempo, suas contribuições já fossem feitas à distância, uma vez que passou a morar no Rio de Janeiro.

² “Installou-se o Primeiro Congresso de Poesia”, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_12/4805. Acesso em: 02 set. 2023.

³ Moema, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_12/1685. Acesso em: 02 set. 2023.

O destino da grande maioria dos escritores foi a cidade carioca, entre o final da década de 1930 e o início de 1940. A então capital do país os acolheu. Foi nesse local que Aurélio Buarque de Holanda fez sua estreia, e dois anos depois Breno Accioly também lançou sua coletânea de contos. Além disso, havia muitos escritores trabalhando nos suplementos literários como *O Jornal*, *A manhã*, *Diário Carioca*; nos jornais, era comum a publicação de contos, poemas e trechos de romances que ainda não haviam sido publicados.

Já ocorria, em meados dos anos trinta, uma expansão da literatura que se aproximava de temas políticos e religiosos; isso continuou ao longo da década seguinte, principalmente com o desenrolar da Segunda Guerra Mundial. Nesse período, alguns escritores adotavam uma perspectiva comunista, enquanto outros seguiam a linha fascista. Candido (2017) ressalta que, nesse período, mesmo alguns autores que não tinham a intenção de adotar uma postura ideológica acabavam refletindo as discussões sociais, religiosas ou culturais — amplamente debatidas nas rodas literárias — em suas obras. Accioly é um exemplo disso, como veremos, pois era anticomunista e certa vez arrumou confusão ao ver o amigo Graciliano Ramos conversando com um comunista; em alguns de seus contos, o santanense reflete uma posição ideológica fortemente relacionada às lutas do comunismo, mesmo que essa não fosse sua intenção⁴.

As relações entre política e literatura não são novas, mas se tornaram mais evidentes na literatura brasileira durante o fim da década de 1930 e começo de 1940. É sabido que o romance desempenhou um papel crucial nesse contexto, especialmente nos anos 1930. No entanto, o conto também buscava seu lugar de destaque.

Talvez o próprio período venha carregado de um peso grande na literatura. O contexto em que se escrevia era de mudança e tensão, não somente por ser uma fase entreguerras, mas porque a literatura vivia uma transição entre um projeto estético da vanguarda e as modificações introduzidas pelo novo projeto ideológico (Lafetá, 2000).

Na prosa de ficção esse balanceio entre rotinização e diluição (ou entre “vanguarda” e “kitsch”) fica bem mais claro, principalmente no romance de denúncia, no romance “social”, “político”, “proletário”, “nordestino”, que é a grande novidade do decênio. Incorporando processos fundamentais do Modernismo, tais como a linguagem despida, o tom coloquial e presença do popular, esse tipo de narrativa mantém, entretanto, um arcabouço neo-naturalista que, se é eficaz enquanto registro e protesto contra as injustiças sociais, mostra-se esteticamente muito pouco inventivo e pouco revolucionário (Lafetá, 2000, p. 35).

⁴ A narrativa “Medo”, publicada na coletânea *João Urso* (1944), é um bom exemplo, uma vez que evidencia as diferenças de classe, trabalhadora e social. Na história, o protagonista, depois de perder o emprego, divaga em pensamentos sombrios buscando vingança contra seu ex-chefe.

Bosi (2015, p. 13) argumenta que o regionalismo foi, de maneira geral, lúcido e crítico, mesmo quando se utilizou de recursos memoriais ou nostálgicos. O autor refere-se, evidentemente, aos romances desse período. Contudo, os elementos apontados igualmente se aplicam aos contos de Aurélio e Breno. No caso do primeiro, a lucidez crítica se faz presente em muitos de seus textos, que também se apoiam em uma materialidade memorialística, beirando o saudosismo. No caso do segundo, acrescenta-se sua capacidade inventiva em detrimento da criticidade, já que nutre mais um gosto pelo absurdo dos acontecimentos narrados.

É preciso ressaltar que a prosa fantástica e metafísica de autores internacionais entrou no território brasileiro e foram amplamente bem recepcionados (Bosi, 2015). Poe, Kafka, Borges, Mansfield e Woolf são alguns escritores(as) mais espelhados(as) pela geração de quarenta.

Ocorria no fim da década de 1930 um certo cansaço para ficções de cunho social, proletário. Havia uma mudança de perspectiva sobre a ficção. Embora Graciliano tenha lançado *Vidas secas* em 1938 — publicação que Lucia Miguel Pereira declararia como tardia (Bueno, 2002) —, dois anos antes, ao publicar o romance *Angústia*, um romance denso, diferentemente das questões sociais abordadas nas ficções proletárias, apontava para um novo rumo que a literatura da década seguinte viria a tomar.

Caleidoscópico, o conto sempre teve uma trajetória crítica oscilante. No período entre as guerras mundiais, principalmente no Brasil, o gênero encontrou diferentes formas e modos de narrar sobre a condição humana e a nação em pequenas peças que formam um imenso e complexo mosaico de cores variadas. Destacaram-se J. J. Veiga e Murilo Rubião na linha do fantástico; Otto Lara Resende com um tom sádico; Dalton Trevisan com um estilo “brutalista”; Clarice Lispector com sua linguagem especulativa; e a ficção mais natural e livre de Lygia Fagundes Telles (Bosi, 2015).

Assim, surge a pergunta: onde se encaixam as obras literárias de Aurélio Buarque de Holanda e Breno Accioly? Como veremos, os dois autores, que acabaram pouco lembrados após 30 e 40, incorporaram em suas narrativas diversas características mencionadas nestes períodos. Além disso, suas experiências como leitores de renomados escritores do Naturalismo e Realismo também serviram de referência.

Considerando os aspectos mencionados, este trabalho consistirá em cinco partes, a começar por esta em que discutimos a literatura e o conto no cenário brasileiro de 1930 e 1940. Nosso objetivo é construir um debate que culmina em dois contistas que tiveram trajetórias

semelhantes na ficção e lançaram suas obras na década de 1940: Aurélio Buarque de Holanda e Breno Accioly.

Na segunda parte, intitulada “Um olhar sobre o conto”, repassamos brevemente algumas características do gênero; em seguida abordamos “O conto pelos contistas: Poe, Cortázar, Piglia”, momento em que buscamos discutir a ideia de conto abordada por estes três nomes importantes da literatura universal. Essas leituras nos ajudam a compreender como os contistas enxergam seu próprio ofício e o gênero que desenvolveram. Vale ressaltar que tanto Aurélio quanto Breno escreveram críticas para jornais sobre obras diversas e, embora nenhum dos dois tenha discutido as funções ou o que seria o conto (até onde nossa pesquisa encontrou), a análise e o julgamento de obras literárias fizeram parte de suas trajetórias e as apresentaremos em momento oportuno.

Na terceira parte, aprofundamos a trajetória de Aurélio Buarque de Holanda. Inicialmente, optamos por traçar um perfil biobibliográfico, focando na relação entre o autor e o mundo das letras que o cercou desde a juventude. Sabendo de seu merecido reconhecimento como lexicógrafo, deixamos essa faceta em outro plano, não sendo, portanto, um aspecto que será abordado com profundidade. Dentro desta parte, também nos preocupamos com algumas divisões. A segunda delas é intitulada “O escritor ainda jovem: alguns poemas de Aurélio Buarque de Holanda”, na qual apresentamos e discutimos diversos poemas publicados em periódicos da época. Em seguida, na seção “Território crítico: os ensaios de Aurélio Buarque de Holanda”, buscamos compreender sua faceta crítica, que abrange análises tanto de poemas quanto de prosa. Por fim, na seção “De *Dois mundos* a *O Chapéu de meu pai*: três edições de uma obra”, aprofundamos a compreensão tanto da obra em si quanto do contexto literário em que foi lançada. Nesse sentido, ao abordar os aspectos paratextuais (Genette, 2018), como capa, ilustrações, dedicatória, título e outros elementos relevantes, intentamos elucidar o percurso da coletânea aureliana e o contexto em que estava inserida. Sequencialmente, adentramos o estudo dos contos, em “Retrato de um contista: um passeio por dez contos de Aurélio Buarque de Holanda”, abordando as próprias narrativas. Nesse caso, optamos por apresentar a terceira edição, que contém dez textos selecionados pelo próprio autor, e exploramos aspectos presentes em suas ficções.

Na quarta parte da pesquisa, tratamos de Breno Accioly e dividimos as discussões em três seções. A primeira, intitulada “Breno Accioly: brevíssima biobibliografia”, mostra e amplia a discussão já debatida por Araújo (2021) sobre a vida e obra deste contista. Em seguida, em “Obras de Breno Accioly: recepção e paratextos”, discutimos diferentes paratextos para cada obra, tentando mostrar as características das quatro coletâneas de contos publicadas pelo autor

durante sua vida, e verificando como esses elementos manifestam, entre muitas possibilidades, uma provável visão do lugar de suas narrativas. Na terceira parte pesquisamos e apresentamos um aspecto para além da ficção, “Um outro continente: algumas singelas contribuições de Breno Accioly em periódicos”. Por fim, na última parte, “Onde os sapatos se enterravam: alguns aspectos dos contos de Breno Accioly”, nos aprofundaremos nas próprias histórias e — como os textos são muitos — decidimos analisar inicialmente as características gerais que nos ajudam a compreender o caminho que o autor costuma percorrer em suas histórias, e no final analisamos o conto “Sortilégio”.

Na quinta parte deste trabalho, exploramos o espaço cultural nas obras dos dois autores, comparando-os com base no espaço literário e na presença de relações culturais profundamente marcadas em seus contos. Este capítulo está dividido em cinco seções.

A primeira delas, nomeada “Para além de dois mundos distintos: uma aproximação entre Aurélio Buarque de Holanda e Breno Accioly”, abre-se com uma contextualização. A partir da segunda seção (cabe esclarecer que a ordem das narrativas é primeiro Aurélio, segundo Breno), intitulada “‘A primeira confissão’ e ‘Natal de seu Hermídio’: valores socioculturais no mundo de duas crianças”, iniciamos nossas análises comparativas. Nesta seção, examinamos as percepções e descobertas dos narradores sobre o mundo que os cercava quando ainda eram crianças. Na sequência, apresentamos a seção “‘Filho e Pai’ e ‘Sentença’: espaços de violência, poder e identidade”. Nesta parte, discutimos como os espaços relacionados à violência, poder e identidade humanos são representados nas figuras do “coronel” e do “major”, respectivamente. Na quarta parte, intitulada “‘Feira de Cabeças’ e ‘Salviano’: os olhos abertos da morte”, concentramo-nos na exploração dos espaços associados à morte e à sua representação espetacular, além de abordarmos questões relacionadas aos corpos. Finalmente, na seção “‘Numa véspera de Natal’ e ‘Verde, verde, verde’: é tempo de solidão”, analisamos como o tempo e a solidão estão entrelaçados em espaços vazios.⁵ Também adicionamos algumas observações sobre a forma como os autores usam descrições narrativas em seus textos, destacando as semelhanças em suas técnicas narrativas que ecoam do Naturalismo. É importante destacar que essa análise não é um elemento isolado ou um apêndice, mas sim um aspecto significativo que é gradualmente explorado ao longo deste trabalho.

Optamos por dividir a conclusão em duas seções: “Algumas considerações [...]”; e “[...] nem tão finais”. Primeiramente, estabelecemos uma análise comparativa entre as vidas e obras de Aurélio e Breno, destacando as semelhanças e diferenças em como conduziram suas

⁵ Os contos mencionados estão em anexo.

trajetórias e projetos literários. Na segunda parte, finalizamos nossa tese com reflexões adicionais sobre a pesquisa realizada e as considerações que derivaram dela.

Vimos, a princípio, o meio literário ao qual Aurélio e Breno estavam inseridos e que exerceu algumas marcas sobre eles. No próximo capítulo, buscamos discutir o gênero sobre o qual eles se debruçaram, permitindo-nos alargar o lugar em que suas ficções estão fixadas. Portanto, direcionemos nosso olhar para o conto.

2 UM OLHAR SOBRE O CONTO

Boa parte das obras críticas que se propõem a ser um modelo de análise do texto ficcional trazem uma “análise do romance” porque obviamente miram em desvendar os aspectos romanescos. Aos estudiosos do conto resta o trabalho de garimpar ou o de adaptar aquilo que se diz do romance para que se encaixe naquilo que se precisa dizer no estudo do gênero conto. Não intentamos aqui pôr os gêneros em um jogo dialético — embora exista —, mas sim esclarecer que é natural que em algum momento se peguem por empréstimo estudos, definições, teses que seguem em direção a outro gênero. Assim, começemos por uma base um tanto quanto óbvia, mas necessária.

O conto explora um recorte específico da história que deseja narrar. Essa abordagem concisa não apenas se reflete em sua extensão, diferenciando-o do romance, mas também em sua linguagem, que pode ser intensa, dramática ou lírica. Quando o conto é intenso, não precisa de maiores extensões; basta um acontecimento disposto em linguagem firme, necessária para imprimir grande força narrativa. Quando é dramático, exige uma seleção criteriosa de cenas que possibilitam um desenrolar quase sempre trágico ou impactante por meio de um desfecho marcante. E quando é lírico, expressa-se por meio de uma subjetividade sutil que enreda o recorte, sendo capaz de unir personagem e mundo narrado como se fossem um só elemento.

Numa definição simples e extremamente direta em “Contos e Contistas”, Mario de Andrade (2012) define o conto como aquilo que o autor decide nomear como tal. Percebemos ainda que sua visão sobre o gênero está atrelada ao movimento da época (anos 1920-1930) em que muitas das publicações se davam em revistas e jornais; por isso, para ele o conto era muito mais um texto pertencente a revistas que, por exemplo, o romance. O articulista acredita que a narrativa curta possa levar “a um esforço penoso” durante a leitura, já que o leitor teria de recriar e ser apresentado a personagens diferentes a cada novo texto. Esqueceu-se, como comentador, que a ação rápida do conto não oferece tanta margem a ponto de transformar a leitura em algo tão carregado como fez parecer.

A definição desse gênero é um pouco mais complexa do que aparenta. No *Dicionário de Estudos Narrativos*, Reis (2018, p. 66-69) destaca cinco pontos que definem o conto. Primeiramente, a definição se apoia no fato de se tratar de um gênero narrativo de tradição e cultura amplas, sendo um texto de extensão breve que narra uma história sem grandes complexidades, dado que nem costuma ter muitos personagens neste tipo de trama, nem tempo muito longo. Percebe-se que esta definição tem como base contraposta o romance — gênero que tem por características históricas uma abundância de personagens, de tempo, sendo uma

narrativa longa. A segunda definição baseia-se na teoria de André Jolles, que via o conto como uma “forma simples”, com estreita relação com a saga, o mito, a lenda. Desta maneira, o conto faria parte de culturas tradicionais como meio ritualístico de relato. Essa simplicidade aparente — de uma voz que narra, numa atmosfera que beira o maravilhoso, um público fisicamente presente e o interesse numa história de somente um ato —, de acordo com Reis (2018, p. 67), está presente no conto popular, “cujas origens se encontram em espaços predominantemente rurais”. Há aqui a aceção de que o conto carrega consigo características da oralidade.

A terceira definição baseia-se na perspectiva de que ação, personagem e tempo são três pilares condicionantes do conto.⁶ No entanto, esses três pontos centrais problematizam a narrativa em um centro no qual se torna quase impossível o desenvolvimento de acontecimentos secundários. Por outro prisma, o foco e a atenção do leitor podem ser favorecidos, uma vez que beneficiam a captação rápida do que se passa em cena. Um exemplo desta captação ocorre no conto “A coleira no pescoço” (2006), que intitula o livro, de Menalton Braff.

Na narrativa de Braff, acompanham-se dois personagens, um velho e um cão. O primeiro aprisionado a uma velhice decrépita, o outro preso a uma corrente pelo pescoço. Ambos se arrastam lado a lado, incapazes de alterar essa realidade. Sozinhos, seguem uma caminhada pesarosa que parece não levar a lugar algum e na qual nada parece acontecer. A força desta história está na forma como ela se centra nas personagens: “nenhum dos dois conseguia disfarçar os danos da velhice, que suportavam em silenciosas e mútuas acusações” (Braff, 2006, p. 9), fazendo com que a atenção do leitor se prenda apenas ao velho e ao cão. A rua por onde caminham, as pessoas que por eles passam ou qualquer outro acontecimento secundário não carecem de maior progressão além do que está dado.

Reis (2018, p. 68) assevera que o tempo reduzido do conto é um fator distintivo, pois quase nunca a narrativa se desenvolve em uma duração temporal motivada pelas reflexões psicológicas das personagens, como pode ocorrer, por exemplo, em um romance psicológico. Diferentemente disso, o conto é algo fracionado entre ações curtas (passadas e futuras).

Por fim, a brevidade do conto é apontada como algo que não se deve seguir à risca, já que a extensão material do texto é passível de divergências. Não se nega, obviamente, que um romance tenha mais palavras (ou caracteres) do que um conto, mas sim que a medida pode ser enganadora por se centrar em sintomas e não em causas (Friedman *apud* Reis, 2018, p. 69). Nesse sentido, a quantidade de palavras em um conto não é a causa principal que explica sua

⁶ Essa aceção tem herança na definição antiga do drama, que era caracterizado através da lei das três unidades: ação, tempo, espaço.

brevidade e seus efeitos, mas sim outras características mais fundamentais, como a estrutura narrativa e o enredo.

É no século XVI, de acordo com Moisés (2006, p. 30), que a palavra conto assume um sentido particular: “contemporâneo ao surgimento do primeiro contista do Idioma na acepção moderna: Gonçalo Fernandes Trancoso, autor de *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575) [...]”. No entanto, a ideia de conto — um conceito único sobre um gênero que fosse distinguível do romance e da novela — era vista, no século XVIII, ainda com uma certa resistência pejorativa; mesmo no Romantismo, quando o vocábulo “conto” alça voos de narrativa popular ou fantástica, Moisés (2006) relata que

Os autores preferiam classificar de “novela” ou “romance” suas narrativas, ou recorrer a outros termos, como “lendas”, “histórias”, “baladas”, “tradições”, “episódios” etc. Alexandre Herculano enfeixou sob o título de *Lendas e Narrativas* (1851) os contos inspirados na Idade Média portuguesa [...] (Moisés, 2006, p. 31).

A designação de que o conto se tratava de uma obra ficcional ainda não havia sido firmemente estabelecida. Somente no Realismo é que o conto adquiriu os requintes de uma obra literária que continuam presentes na contemporaneidade⁷.

Se por um lado é possível determinar a origem da palavra “conto”, por outro sua gênese é de difícil precisão, visto que sua prática pode ser tão antiga quanto a própria história humana.

Diante disso, teorias divergem sobre a origem do conto. A primeira, de Wilhelm e Jacob Grimm — retomada pelo linguista Max Müller —, apresenta a ideia de que o conto estaria em circulação entre os povos pré-históricos da Índia. Tal conceito fundamenta que as histórias tinham características míticas. Em contrapartida, a segunda teoria, a etnográfica, defendida por Andrew Lang, compreende o conto como uma forma anterior aos mitos e pertencente a culturas e povos distintos. A terceira teoria, exposta por Paul Saintyves, crê que as personagens dos contos estão interligadas com ritos populares que caíram em esquecimento. Por fim, a teoria de Vladimir Propp e o entendimento de que o conto maravilhoso é uma superestrutura possível de análise e reconhecimento dos modos de produção e de regimes políticos que auxiliaram seu surgimento (Moisés, 2006, p. 32).

Nenhuma teoria é completa, todas elas apresentam algum nível de insatisfação quanto à real gênese do conto; talvez seja adequado pensar que o conto sempre esteve entranhado à necessidade do homem de se comunicar.

⁷ Moisés (2006, p. 31) destaca que, mesmo Machado de Assis, resistiu ao uso da palavra conto nos títulos de suas obras: *Histórias da Meia-Noite* (1873), *Papéis Avulsos* (1882), *Várias Histórias* (1896) e *Páginas Recolhidas* (1899).

Há neste gênero uma estrutura mais ou menos coerente, que permite seu reconhecimento; mesmo que o conto seja apenas falado, ele carrega em si determinadas estruturas prováveis de identificação.

Moisés (2006, p. 37) diz que uma narrativa suscetível de ampliação ou de modificação em sua estrutura inicialmente criada fica impossibilitada de ser classificada como conto, já que a estrutura deste é muito particular e inconfundível, até mesmo na construção das personagens, pois, como afirma Moravia (*apud* Moisés, 2006, p. 39), “uma personagem de romance jamais pode ser confinada nos limites estreitos do conto, assim como a personagem do conto jamais pode ser alargada até as dimensões do romance sem qualquer alteração de sua natureza”. Isso apenas para exemplificar uma característica que seria de complicada alteração, podendo-se gerar uma personagem enfadonha e desinteressante, sem propósito verossímil na trama.

A personagem é o centro do conto, pois a ação única, neste gênero narrativo, costuma ocorrer em detrimento da figura central. Corre ao senso comum a confusa definição entre personagem ficcional e pessoa — muitas vezes confundidas como um mesmo ser, embora não o sejam. Brait (1987, p. 9-10) observa que a própria definição do verbete “personagem”, do *Dicionário Aurélio*, é problemática, confundindo mais do que esclarecendo o significado. Já o *Aulete Digital*, embora não tenha confusão aparente dessa relação, peca por restringir personagem a uma figura humana representada em obras ficcionais; isso porque, em sentido lato, personagem pode ir (e vai) além da figura humana, podendo ser animais, insetos, objetos — tomam-se como exemplo fábula, apólogo e narrativa fantástica, que costumam projetar características/sentimentos humanos em objetos, insetos, animais —, assim se pode pensar em personagem como figura humana ou humanizada (Reis, 2018, 388). Compreendem-se os dicionários por terem a intenção de ser um facilitador na significação da palavra, sendo, portanto, condescendente com as escolhas adotadas. Contudo, para um esclarecimento mais adequado é preciso recorrer a dicionários de termos literários.

Ducrot e Todorov (*apud* Brait, 1987) problematizam tanto a relação personagem-pessoa quanto ajudam na concepção de uma melhor definição:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurda: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção (Ducrot; Todorov *apud* Brait, 1987, p. 10-11).

De fato, o problema da personagem é linguístico, sua representatividade vai além da representação de pessoas. Reconhecemos que é a partir do mundo vivido (o real) com todos os seus elementos (plantas, animais, insetos, sombras, pessoas) ou do que se pode ver ou ter conhecimento existente de suas formas e estruturas (serras, mares, rios, sol, lua, planetas), que o mundo ficcional se torna suscetível de existência e que, por isso, torna as relações comparativas possíveis. Nesse sentido, o dilema personagem/pessoa só é possível porque reconhecemos a estrutura e forma similares em ambos. Ocorre que há uma macro estrutura (real, palpável) que é transformada em uma micro estrutura (ficcional, fragmentária). Se há uma delimitação, ela surge por causa da natureza própria da estrutura narrativa, que obriga a presença de uma curva existencial limitada e impõe um modo de ser que não pode ser alterado.

É impossível uma personagem sem alguma característica humana (pode-se, sim, alterar elementos, tentando torná-lo distante do que se conhece, com o intuito de causar pena ou repulsa, porém ainda permanecerá de algum modo sujeito à identificação, como personagem que é).⁸ Breno Accioly (1995) é um exímio criador de personagens que causam certa estranheza por seus comportamentos e formas, tais como o garoto João Urso, que gargalha nos momentos mais inoportunos — postura estranha que assusta a cidade — e Poni, pequeníssimo, de rosto agressivo e mãos “débeis”.

Destaca-se — ainda sobre a complexidade do dilema personagem-pessoa — observação que Candido (2005, p. 63) faz, em “A personagem do romance”, sobre *Homo fictus* e *Homo sapiens*, abordados por Forster. Segundo o comentador, “o *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*”. Isso porque eles vivem numa organização semelhante, o que os diferencia seria a intensidade com que vivenciam cada ação. Desse modo, aquele come e dorme pouco, porém a forma como vive — sobretudo os dramas amorosos e a exaustão das relações humanas — tem uma carga bem mais exorbitante que a do *Homo Sapiens*.

Sobre a identificação das personagens, sabe-se que Forster (1998, p. 65-75) estabeleceu dois parâmetros distintivos, sendo as personagens divididas em planas — aquelas mais simplórias, que pouco ou nada surpreendem no decorrer da trama — e redondas — aquelas que são complexas e costumam causar surpresas de modo convincente. Entretanto, Wood (2011, p. 102) ressalva que “existem dezenas de personagens de ficção que não são evocadas de forma convencional ou redonda, e também são vivos e vívidos”. Por certo, a complexidade das personagens ultrapassa essas duas características, pois é possível se ter uma personagem plana que desperta complexidades, intrigas, curiosidades e surpresas convincentes tanto quanto uma

⁸ O sentido aqui apresentado é o de que a personagem ficcional é uma configuração esquemática, arquitetada física e/ou psicologicamente (Rosenfeld, 2005, p. 33).

personagem redonda. Wood (2011, p. 118) destaca ainda que “a divisão de Forster privilegia em grande medida os romances em relação aos contos, pois os personagens dos contos raramente têm espaço para se tornar redondas [*round*]”.⁹

No conto “Antes do baile verde” (1999), que nomeia a coletânea de contos, de Lygia Fagundes Telles, tem-se o exemplo de personagem que, independentemente de ser plana ou redonda, revela-se vívida, causando forte tensão na trama. A narrativa gira em torno da preparação para o imperdível baile verde. Tatisa, responsável pela casa, e sua empregada Lu, preparam-se para ir aos festejos. Contudo, no quarto ao lado, o pai daquela está à beira da morte. Enquanto conversam, o conflito se evidencia: deixar de ir à festa para cuidar do pai ou simplesmente ignorar a iminente morte e ir se divertir. Percebe-se durante os diálogos que Tatisa continua a se arrumar, mesmo com os diversos alertas de Lu: “— E seu pai?” (Telles, 1999, p. 54). Ao fim, depois que a filha do acamado tenta convencer a empregada a ficar e cuidar dele, e fracassa, decide ir ao prestigiado baile: “E apoiando-se ao corrimão, colado a ele, desceu precipitadamente” (Telles, 1999, p. 60).

Vistas as características da personagem, sigamos. Um outro elo que contribui significativamente na composição estrutural do conto é a ação, principalmente em narrativas curtas investigativas, policiais. Normalmente este tipo de história rodeia algum delito misterioso, que quase parece não ter solução, em que o cerne está na investigação orquestrada pela protagonista.

Reis (2018, p. 15-17) aponta três características da ação narrativa. A primeira delas é a de que se trata de um “componente fundamental da estrutura narrativa”. De acordo com ele, a ação é um conjunto de elementos vividos pela personagem em um espaço específico. Ela ainda se desenvolve podendo ou não ter um desfecho. Para isso, a ação necessita da interação de três componentes: 1) um personagem interessado em resolver o problema; 2) um tempo onde a ação se desenvolve; e 3) as mudanças de certo estado das coisas a outros.

O segundo ponto abordado sobre a ação é a de que ela se integra a outros conceitos como a *intriga*, *o tempo* e *a composição* da história. Ela causa ainda a impressão de que as coisas carecem de resolução; segundo Chatman (*apud* Reis, 1981, 2018, p. 15), “tem-se a impressão de que os problemas devem ser resolvidos, de que as coisas devem chegar de qualquer modo a uma solução”.

⁹ As nomenclaturas metafóricas, para dividir as personagens, como: profundas, redondas, simples, rasas, são consideradas, por Wood (2011, p. 118), inadequadas. Para ele, seria melhor, mas não perfeito, dividir as personagens em transparentes — quando se refere a personagens simples —, e opacas — referente àquelas que tem certo grau de mistério.

A última definição apresentada expõe a forma única que a ação se desenvolve nos gêneros. No conto, ela é centrada e una; no romance é possível a existência, em paralelo, de várias ações; e na novela, várias ações podem surgir em torno de somente uma personagem.

Vale enfatizar, além disso, que a ação costuma ser confundida, como bem apontou Moisés (2013, p.10) em seu *Dicionário de termos literários*, com “‘assunto’, ‘enredo’, ‘história’ e ‘argumento’”, mesmo que o verbete ação seja designado como “sequência de acontecimentos ou atos” que transcorrem no decorrer da narrativa. Pensar em ação é, então, pensar em movimento, já que se pode ter uma relação de causa e efeito organizados no enredo, que se apresenta — na perspectiva tradicional — com começo, meio e fim. Por último, o dicionarista distingue que na estrutura narrativa existem dois tipos de ação: 1) a ação exterior — “quando os personagens se movem no tempo e no espaço” —, e 2) a ação interior — “quando o conflito transcorre na sua mente” (Moisés, 2013).

Um exemplo válido destes modelos de ações que ocorrem no gênero conto pode ser encontrado em “Um ladrão”, presente na coletânea *Insônia* (2013), de Graciliano Ramos. Nesta narrativa, acompanhamos um ladrão decidido a roubar uma residência específica (antecipadamente ele vistoriou a casa disfarçado de “consertador de fogões”). Inexperiente em roubos, apavora-se antes mesmo da invasão pretendida, demorando a entrar na residência; mas, depois de invadir o local, outra dúvida o acomete ao avistar uma bela jovem em um dos quartos. Surge o conflito — diante da bela jovem de olhos verdes, que está dormindo, e têm os seios à mostra, e por quem desperta uma instantânea e inesperada paixão — entre surrupiar o dinheiro e ir embora ou ceder aos sentimentos. A personagem principal decide por beijar “a bela adormecida”, fazendo-a acordar em alarde. Ao final, ele tenta fugir enquanto a família dela acorda; porém, desajeitado, nervoso e numa espécie de transe, acaba por cair da escada, desmaia e é preso.

A ação externa desenvolve-se lentamente entre o tempo que o protagonista leva para se locomover e o espaço que percorre até sua decisão final: “E aconteceu o desastre. Uma loucura, a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça” (Ramos, 2013, p. 31). Por sua vez, a ação interna se mostra no conflito entre a decisão de ir embora com o que havia roubado ou retornar e beijar a jovem.

Como visto, o tempo é algo que está intrínseco à narrativa e ocorre em paralelo às ações das personagens. Como dito anteriormente, ele é um dos elementos base do conto, por isso faz-

se necessário discuti-lo. Por se tratar de algo complexo — nem mesmo no campo da física existe um conceito único sobre o tempo¹⁰ —, o que se intenta aqui é apenas uma breve discussão.

Na narrativa, o tempo não se restringe a um problema meramente linguístico, isto é, sua representação se dá, além das questões linguísticas, por meio de fatores narrativos e transnarrativos. De acordo com Reis (2018, p. 506), no plano linguístico o tempo é uma manifestação morfológica, de flexão verbal. No plano narrativo, o tempo se dilui, tornando-se evidente, em uma interação complexa que envolve os níveis da “história, do discurso e da narração”. Já o tempo transnarrativo relaciona-se com questões filosóficas, históricas e sociais abordadas ao longo dos séculos. No mais, duas outras instâncias temporais costumam ser bastante discutidas, sendo o tempo cronológico (ou histórico ou diegético) e o tempo psicológico.

O tempo cronológico é de fácil reconhecimento, pois decorre de acontecimentos sucessivos capazes de serem identificados em determinada ordem linear. De outro modo, é este o tempo em que as marcas temporais costumam ser ditas pelo próprio narrador, seja ao se referir a uma data, seja ao informar uma hora ou período do dia em que a ação ocorre. Normalmente, obras que se enquadram como autobiográficas, ou que são escritas em forma de diário, costumam apresentar esta característica. Além do mais, conforme Naves (*apud* Reis, 1948, 2018, p. 507-508), esse tempo pode ser objeto de pesquisa no campo semântico que comprove seu valor semiótico.

No romance *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, a composição da obra, em forma de diário, exige a presença do tempo cronológico por parte do narrador, o conselheiro Aires. A obra se inicia com o ano de 1888 e, logo abaixo, a data de 9 de janeiro, marcados na página. Então a voz narrativa anuncia: “ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa” (Assis, 1997, p. 1). Desse modo, o leitor é informado de que o narrador estava na Europa no ano de 1887, evidenciando o tempo decorrido entre as passagens de tempo vivenciadas por Aires.

O tempo psicológico é aquele em que a presença subjetiva da vivência das personagens se faz presente, por isso sua identificação é um pouco mais complexa. Dessa forma, o tempo aqui não se fixa aos dias, meses, anos, horas ou períodos, mas sim às sensações que perpassam a personagem. Uma característica deste tempo é a inversão dos valores temporais físicos, como exemplifica Nunes (2013, p.19), ao expor que uma hora pode, dentro da subjetividade

¹⁰ Knesebeck (1987) fala de três conceitos de tempo na física, são eles: a simultaneidade dos eventos, a cadência e o presente. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rth/article/view/6284>. Acesso em: 16 abr. 2022.

individual da personagem, parecer tão curta quanto um minuto se vivida intensamente; ou um minuto pode parecer uma hora se a personagem se encontra em um momento moroso.

Em “Amor”, conto da obra *Laços de Família* (2009), de Clarice Lispector, tem-se uma mulher — Ana, casada, mãe e dona de casa —, de vida comum, que sofre uma epifania (ao ver um cego mascando chicletes dentro do bonde) e passa a refletir sua forma de vida, que se mostra vagarosa, parecendo não existir progressão satisfatória. Tudo parece uma tarefa automática, sem propósito, sem escolha: “É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver” (Lispector, 2009, p. 29).

Nesta célebre ficção, o tempo psicológico se dá por quase toda a narrativa. É em torno da personagem central e suas reflexões sobre a vida que se podem investigar melhor os aspectos temporais, pois, se por um lado o tempo físico determina o que lhe será exigido: “Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na” (Lispector, 2009, p. 21), por outro, o tempo psicológico desarranja seu mundo e, como se tentasse se agarrar a algo firme, segura-se no banco do bonde “[...] como se pudesse cair [...] como se as coisas pudessem ser revertidas” (Lispector, 2009, p. 23).

Além da personagem, ação e tempo, existem outros elementos que fazem parte da composição estrutural do conto, dentre elas o espaço — sobre o qual nos debruçaremos adiante por ser o elemento central das investigações deste estudo —, a estrutura, a narração, o foco narrativo, a linguagem etc.

2.1 O CONTO PELOS CONTISTAS: POE, CORTÁZAR, PIGLIA

Exercer o papel de autor e crítico é trabalhoso e, sobretudo, uma tarefa delicada. Ao comentar ou teorizar sobre o *modus operandi* do outro, o contista-crítico expõe — ainda que indiretamente — o seu fazer artístico. Lins (2015, p. 181) observa que raramente um ensaísta, por exemplo, reúne as duas habilidades de escritor autêntico e leitor perfeito. Para ele, aquele que se dedica exclusivamente a escrever, não costuma ler os outros, ao menos não de forma profunda/reflexiva.¹¹ Podemos dizer que o articulista exagera nas observações, talvez buscando exaltar o trabalho de Meyer. No entanto, essa figura dupla sempre existiu no campo literário, sendo menos rara do que se faz parecer.

¹¹ Vale ressaltar que no texto “Leitor e Autor”, Lins exalta tais capacidades de Augusto Meyer e sua obra *A sombra da estante*, lançada em 1947 pela José Olympio Editora.

Para discussão a seguir, interessa-nos essa figura dupla. Vejamos como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Ricardo Piglia discutiram criticamente o conto, gênero que dominaram profundamente.

Poe foi um dos primeiros escritores que entrou no campo da crítica literária e tentou refletir de forma consistente e metódica sobre o trabalho artístico do contista. Em 1846, o ensaio “A filosofia da composição” foi publicado.¹² Dessa maneira, rompeu-se o paradigma de que o poeta não seria capaz de exercer estas duas funções: a artística (criadora) e a crítica. Kant (1993 *apud* Sússekind, 2008, p. 10) assevera que “[...] nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas ideias ricas de fantasia e, contudo, ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e se reúnem em suas cabeças”. Para o modelo kantiano, a mente criativa é uma espécie de dom e, como tal, se oporia à imitação ou aos procedimentos metodológicos. No entanto, com a publicação de Poe, esse conceito foi posto em xeque.

Inicialmente, o ensaísta demonstra preocupações com a maneira comum de se construir uma narrativa. A primeira centra-se na ideia de que para o autor a história concebe uma tese. A segunda vem de uma ideia sugerida pela ocorrência de algo cotidiano. Por fim, aquela em que o autor despeja uma combinação de eventos impressionantes capazes de criar a base para a ficção; ou seja, trata-se de uma tempestade de ideias de todas as ações e descrições. Para ele, o ponto mais sugestivo com o qual prefere iniciar suas criações é o “assunto novelesco”, seguido por um “efeito vivo” (algo em si e capaz de determinar o tom da obra).

Poe não se prende a vaidades e se dispõe a mostrar “o que há por trás das cortinas” de sua criação mais popular, “O corvo”. A intenção é examinar a obra e mostrar que tudo que compõe o texto não é aleatório, mas faz parte de um processo cuidadoso, racional, de uma seleção precisa e laboriosa, isto é, há um “passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (Poe, 1985, p. 103). Seguindo esse pensamento, ele vai falar da extensão, vejamo-la por etapas.

A primeira etapa aborda o conflito da extensão de que a obra necessita. Se, por um lado, existe a possibilidade de criar uma obra de leitura rápida (que pode ser lida de uma só vez), por outro, existe o risco de se perder o efeito de unidade completa se o texto é longo e precisa de intervalos entre o início e o fim da leitura. Isso porque pode haver interferência no meio, o que causará a destruição das impressões em geral. Portanto, caberá ao autor decidir sobre as vantagens ou desvantagens da extensão.

¹² Embora o texto se concentre no poema “O corvo”, seu trabalho crítico é igualmente relevante para o conto, uma vez que suas reflexões sobre a construção de uma obra literária abordam questões como a seleção de temas, o uso de recursos literários e a estruturação narrativa.

O texto curto tende a ter maior impacto. Segundo Poe (1985), a brevidade deve estar relacionada à intensidade, sendo a duração exigida (pela obra?) condição necessária para que qualquer efeito ocorra. Kiefer (2011) diz que para Poe existe uma certa vantagem do conto sobre o romance que permite a unidade de efeito ou de impressão, isto é, uma leitura totalizadora causada pela extensão breve. Já do conto para o poema a superioridade consiste no fato de este depender de ritmo para seu desenvolvimento, enquanto aquele depende da verdade.

A discussão de Poe gira em torno do poema “O corvo”, que ele considerava a extensão ideal de 100 versos para sua composição, e ao final obteve 108. No entanto, essa preocupação também se aplica ao conto, por se tratar de um gênero em que prevalece a brevidade.

A segunda etapa é sobre a impressão que se pretende alcançar. O autor revela o desejo de que sua obra seja apreciada por todos. Pensando nisso, ele parte em busca de um tom e conclui que a tristeza seria a mais adequada para suas intenções, uma vez que considera a melancolia “o mais legítimo dos tons poéticos” (Poe, 1985). Em seguida, parte ao encontro de um eixo sobre o qual a estrutura fosse capaz de girar. Tal reflexão o leva à universalidade do refrão. Poe (1985, p. 105) entende que, para sua obra, o estribilho poético deve fugir do modelo comumente utilizado: “decidi produzir continuamente novos efeitos, pela variação da aplicação do estribilho, permanecendo este, na maior parte das vezes, invariável”.

A partir disso, numa criteriosa seleção, o autor passa a pensar em apenas uma palavra que deveria ser o refrão, mas não só alcançou o que queria (“never more”), como também encontrou na figura do corvo a personagem com o tom ideal para a repetição do estribilho. Era quase inevitável que o processo criativo não o conduzisse ao tema da morte.

Nesse tema, ele procurou objetivos que pudessem ter algum sentido profundo para o refrão e a obra. Chegou assim um amante inconsolável pela morte da amada e uma busca insaciável de respostas que culminam sempre no melancólico “never more”.

O próximo passo que Poe deu foi pensar na versificação e na subsequente variação entre os versos. Estes variaram entre longos e curtos. Depois de traçar esses caminhos, ele pensou em como juntaria dois personagens tão diferentes: o amante e o corvo. Ele considera o espaço um elemento definidor desse encontro, que não pode ser demasiado aberto, para não perder o efeito fechado (de uma pintura emoldurada) que pretendia: “uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro” (Poe, 1985, p. 109). Determina assim que o quarto do amante — um espaço sagrado — seria o lugar, tendo em vista não se tratar de uma mera unidade. Parece natural que essa decisão leve à escolha de apresentar o pássaro pela janela, em ambiente

tempestuoso que suscita dúvidas — pelo prolongamento das batidas, de forma a pensar a priori que quem bate é o espírito da falecida.

Talvez o ponto principal que o autor aponta se refira à complexidade e sugestibilidade que se deve ter ao criar uma obra, já que a linha entre tornar um texto atraente e estimulante em algo demasiadamente chato e incompreensível é tênue.

Em suma, Poe — ao construir seu ensaio — desconstrói a ideia de que os escritores não examinam criticamente suas criações. A “Filosofia da composição” abre caminho para reflexões sobre o estudo do texto literário. A escolha de personagens, palavras, espaço, tempo, ambiente, situações é fundamental por parte do autor; cabe ao crítico examinar os elementos dispostos na obra. Notavelmente, ao examinar algumas das resenhas de Poe sobre os contos de Hawthorne, Kiefer (2011) conclui que a visão utilizada pelo autor de “O Corvo” (como comentarista) está intimamente relacionada à percepção poética de Aristóteles. Há convergências quanto ao método utilizado. Eles extraem regras e leis de um determinado *corpus*, baseado na observação. O grego fundamenta seus princípios na imitação humana, e o norte-americano apoia-se na unidade de impressão ou de efeito sobre o leitor. Ambos consideram ainda as ações das personagens mais importantes do que a personagem em si. Contudo, Poe se distancia ao mostrar a aplicação das regras a estruturas curtas, como o conto e o poema.

*

Em sua palestra (publicada) “Alguns Aspectos do Conto”, Julio Cortázar inicialmente deixa claro que a dimensão teórica não se sobrepõe à própria obra literária: “[...] nenhuma resenha teórica pode substituir a obra em si” (Cortázar, 2006, p. 148). Ele demonstra ter conhecimento das relações entre teoria e literatura. Assim, prossegue empenhado em tecer certas impressões sobre o gênero conto.

Há nele uma preocupação em justificar as decisões tomadas ao que está problematizando sobre o conto. As escolhas, a nomenclatura dada a seus contos (“chamados de fantásticos”), o evidente interesse por temas que justificam sua visão do gênero, são uma forma de dizer que suas impressões se confundem com a forma como ele vê o mundo e, conseqüentemente, com a forma como ele compreende (e desenvolve?) uma narrativa curta. Segundo ele, o conto — no período em que morava na França — era um gênero subestimado; enquanto teciam teorias e teorias sobre o romance, o conto era pouco falado e pouco lido. No entanto, ele reconhece que houve um maior reconhecimento do gênero nos países de língua espanhola.

Somente após esses esclarecimentos, Cortázar (2006) revela suas impressões críticas. Ele acredita que não há leis sobre o conto, ou seja, é um gênero de difícil classificação, no qual podem ser apontados no máximo alguns “pontos de vista”. O argentino também adverte que os críticos não devem ser os próprios autores dos contos. Haveria alguma contradição nesse ponto? Ele certamente não se via como um teórico ou crítico, mas apenas como um contista trocando ideias sobre o gênero, o que, até certo ponto, aproxima-se de uma visão kantiana.

O conto é intangível. O crítico acredita que é preciso ter uma “ideia viva” do que é o gênero, porém, o próprio conceito de ideia representa algo abstrato. De acordo com Cortázar (2006, p. 150): “Mas se, não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo”.

Esse embate entre a vida e a própria escrita conduz a narrativa. Assim, se o conto é algo abstrato, então ele é um momento, ou seja, um recorte, uma passagem, um tempo ficcional. É possível inferir que exista uma preocupação com extensão porque, como o crítico aponta: “[...] o conto parte da noção de limite [...]” (Cortázar, 2006, p. 151).

O texto aponta, assim, para a “precisão” do conto. O contista tem pouco espaço para criar uma tensão capaz de prender o leitor. Para o crítico sul-americano, trata-se de um gênero de profundidade vertical, sem temas bons ou ruins, mas apenas com formas boas ou ruins desde as primeiras linhas.

O tema é importante no conto, porém não deve ser elevado ao ponto mais significativo, pois outros elementos também contribuem para a construção da narrativa. Cortázar (2006) diz que a narrativa se torna significativa não pelo simbolismo de uma ordem social ou histórica, mas primordialmente quando ultrapassa os próprios limites, indo além da própria história narrada. Ele não quer dizer que não haja bons temas ou que sejam todos iguais, porque bons temas existem e ele os reconhece ao dizer que um bom tema é capaz de atrair um sistema complexo, isto é, às vezes, o tema surge no íntimo do contista como se fosse uma teia repleta de caminhos, com um sistema e trilhas já pré-definidas, desenhadas, cabendo ao escritor a tarefa de materializar esse conjunto sem, no entanto, torná-lo menor.

Para o autor de *O jogo da amarelinha*, o tema é ainda algo subjetivo, pois pode parecer muito significativo para um determinado autor, enquanto para outro pode ter pouquíssima relevância. Portanto, não há um tema que represente significação soberana. Neste sentido, Cortázar distingue que o que há é

[...] o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto (Cortázar, 2006, p. 156).

Habilmente, o crítico considera que o conto só se completa quando o leitor toma posse dele. Da mesma maneira que um tema fascina um autor e nem tanto um outro, pode encantar ou não o leitor. Para justificar isso, ele retoma a ideia de que o conto precisa ter essa “aura” de intensidade e profundidade para envolver quem o lê. Aproveita, inclusive, para definir o que chama de intensidade, que nada mais é do que tratar o texto de forma mais enxuta possível, sem exageros e desvios descritivos, como descrições de ambientes, que apenas enxertam o texto.

Para Cortázar (2006), o autor ainda deve ter uma experiência profunda com o texto que pretende escrever, sob pena de correr o risco de a obra ser somente um exercício estético. De forma mais aprofundada, a seu ver, para que um conto seja capaz de alcançar voos altos é preciso uma série de fatores, um conjunto consciente de coisas que funcionam quando o autor as formula com sabedoria, mas que separadas nada — ou quase nada — dizem. Não basta que um conto tente alcançar as pessoas mais simples, pois para o palestrante o que se deve configurar em uma ficção é sua capacidade de tocar o leitor independentemente de o texto ser considerado difícil, e isso só se atinge com uma narrativa precisamente trabalhada.

Em síntese, Cortázar compartilha de pensamento semelhante ao de Poe sobre, por exemplo, o limite, extensão e tema do conto. Contudo, distancia-se ao compreender que a excepcionalidade não está unicamente em uma “anormalidade” que pegue o leitor de surpresa, mas sim em uma capacidade em marcá-lo ao ler. Desse modo, ele considera o leitor como parte integrante da literatura, o fechamento de um conjunto de fatores que levam o conto a ser bom. Gotlib (1990) observa que Cortázar parece dar uma conclusão necessária, como “um sistema de relações”, em que cada elemento tem sua função exata e essencial.

*

Ricardo Piglia (2004) escreveu suas “Teses sobre o Conto”, que discutiremos detalhadamente, dividindo-as em onze breves partes, nas quais lança de forma direta e prática algumas ideias sobre o gênero.

A princípio, o autor desmembra um pequeníssimo trecho de Tchekhov, escrito em nota, que fala sobre um homem que, após ficar milionário em um cassino, volta para casa e se suicida. Segundo Piglia, há uma intriga paradoxal na pequena história, cuja tendência é desconectar os

acontecimentos, criando assim uma duplicidade da história. Portanto, a primeira tese apresentada é que um conto deve sempre contar duas histórias.

No modelo clássico de narração do conto, tem-se em primeiro plano a história exposta e em segundo a história “secreta”, isto é, “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (Piglia, 2004, p. 90). Dessa maneira, cria-se um efeito de surpresa que só se revela ao fim história. Piglia exemplifica de forma direta com a história de um homem que ganha um milhão de dólares no cassino e depois se suicida. Essas duas histórias parecem desconectadas, mas juntas formam a história completa.

Embora as histórias estejam conectadas em algum nível, para o articulista cada uma é contada de forma diferente porque existem dois “sistemas causais”. Os eventos passam por lógicas narrativas conflitantes simultaneamente, e os elementos ganham uma dupla função. A chave para simplificar este emaranhado é encontrar os pontos de intersecção que dão significado à narrativa.

A complexidade é notória, pois como contar uma história ao mesmo tempo em que se narra outra? Esse é um dos problemas técnicos do conto, que leva à segunda tese, cuja “história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (Piglia, 2004, p. 91).

No modelo de conto moderno, há uma mudança “do final surpreendente” e “da estrutura fechada tradicional” (Piglia, 2004). Em vez disso, a tensão entre duas narrativas é explorada sem chegar a uma conclusão definitiva. A história subjacente é apresentada de forma cada vez mais obscura. Diferentemente dos contos clássicos de Poe, que anunciam uma segunda história, os contos modernos apresentam duas histórias como se fossem uma só.

Piglia (2004) considera que a teoria do iceberg de Hemingway resume bem a ideia de que aquilo que é mais importante não deve ser contado. Dessa maneira, forma-se um tripé que constrói a história: o não-dito, o subentendido e, por fim, a alusão. Ao atingir esses três pontos, o conto alcança uma maestria incomparável que faz com que pareça que nada ou quase nada está acontecendo. O conto moderno é enganoso (até certo ponto).

Por fim, o autor — após especular sobre como Kafka e Borges escreveriam a anedota de Tchekhov — conclui que o conto é construído para artificialmente revelar algo escondido. Ele representa a busca constantemente renovada por uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. Percorre no texto de Piglia a defesa do conto como uma forma de narrativa e arte única e valiosa. Ele argumenta que o conto permite ao escritor explorar temas complexos de maneira sutil e direta, e que a narrativa e o final impactante são elementos-chave da forma.

*

Os processos de apropriação, reinterpretação e crítica fazem parte da formação dos escritores, tanto no passado quanto no presente. Esses processos envolvem um tipo de leitor-contista¹³ que é capaz de traduzir a obra de seus predecessores, ao mesmo tempo em que aprende e assimila sua linguagem para, posteriormente, reconfigurá-la de maneira original. Isso se aplica não apenas ao texto ficcional, mas também ao texto técnico, como bem demonstrou Cortázar em relação a Poe.

A produção literária não se trata apenas de uma cópia da cópia, mas de algo novo que pode iluminar outros caminhos e dar contornos anteriormente não pensados, ignorados ou que só poderiam ser produzidos através do antecessor. Isso envolve um modelo e uma execução, que são influenciados por aspectos particulares, como a cultura, o conhecimento de mundo e a própria linguagem literária, elementos que são únicos para cada autor. Portanto, o desenvolvimento do escritor é resultado das leituras, tanto críticas quanto ficcionais, que ele é capaz de fazer e, principalmente, ressignificar. É importante salientar que não há uma fórmula exata para a criação literária, já que se fosse assim, todo crítico literário seria um ficcionista, o que não é o caso. Em certo sentido, pode-se dizer que todo ficcionista é crítico, ao menos de sua própria obra.

Poe, por exemplo, que foi crítico de sua própria obra, seguiu por uma linha racional com uma seleção precisa e laboriosa, buscando uma sequência rígida para alcançar a extensão ideal da obra, a impressão desejada, o tom adequado e uma estrutura que possa girar em torno de um certo eixo. Além disso, ele destacou a importância de um final surpreendente, capaz de impactar e deixar uma marca duradoura na memória do leitor.

Cortázar aborda a ideia de que o conto é um gênero de profundidade vertical, que carece de precisão, tornando-se desafiador devido ao espaço limitado para criar tensão e prender o leitor. O autor destaca a importância de quebrar as expectativas e apresentar situações inusitadas e surpreendentes. Além disso, a ficção curta se torna significativa não pelo simbolismo de uma ordem social ou histórica, mas quando ultrapassa os próprios limites, indo além da história narrada.

Por sua vez, uma das principais ideias apresentadas por Piglia é a de que um conto deve contar duas histórias: uma visível e outra secreta, que se entrelaçam para criar um efeito de surpresa no leitor. É a importância do não-dito, do subentendido e da alusão na construção do

¹³ Termo emprestado de Kiefer (2011).

conto moderno. Além disso, ele ressalta a importância do final enigmático, que deixa espaço para interpretações e reflexões do leitor.

Esses três autores oferecem uma visão abrangente do conto. Embora existam diferenças na abordagem e na técnica de cada autor — o que é natural, já que o gênero evolui constantemente —, há uma série de elementos fundamentais que compõem um bom conto. Entre eles, destacam-se a construção da atmosfera, a quebra das expectativas do leitor, a tensão narrativa, a linguagem e a estrutura narrativa, o final surpreendente e a presença de uma história secreta. É curioso notar que, apesar de terem escrito e refletido sobre o conto em momentos históricos diferentes, esses autores compartilham a ideia de que um bom conto deve apresentar qualidade e, principalmente, surpreender o leitor.

A leitura dos contistas analisados não os levou à negação de suas próprias convicções, mas sim a uma ampliação e aprofundamento delas (Kiefer, 2011). A leitura dos outros funcionou como um espelho que permitiu enxergar aspectos de sua própria obra; um jogo em que se pode ver as jogadas dos outros:

É como se, no jogo dos outros, fossem capazes de perceber linhas não desenvolvidas, ou de encontrar linhas de jogo semelhantes às suas. E são exatamente estas que eles valorizam. O outro, a rigor, confirma a autoridade do que eles próprios já diziam, ou faziam. Deste modo, como polos magnéticos invertidos, atraem-se pelo que se lhes assemelha (Kiefer, 2011, p. 310).

Isso também ocorreu com Breno Accioly ao ler os contos de Aurélio Buarque de Holanda,¹⁴ uma vez que aquele havia escrito uma resenha crítica sobre a obra de estreia deste, na qual fez comentários e destacou aspectos que surgiriam em vários contos do autor de *João Urso*, como veremos adiante. Mas antes, adentremos em questões que cercaram ABH quanto à sua relação com as letras.

¹⁴ Daqui em diante BA e ABH, respectivamente.

3 AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA: UM PASSEIO BIOBILIOGRÁFICO

Aurélio Buarque Cavalcanti Ferreira (Passo de Camaragibe, 03/05/1910 – Rio de Janeiro, 28/02/1989) foi um renomado lexicógrafo, professor, filólogo, crítico, tradutor, ensaísta, poeta, cronista e contista. Conhecido como Aurélio Buarque de Holanda (sobrenome que adotou da família materna), dedicou sua vida às letras e a palavra foi o ar que respirou desde muito cedo: aos 14 anos de idade, dava aulas particulares de português e, aos 15 anos, ingressou no magistério, lecionando no Ginásio Primeiro de Março no curso primário. Embora haja muitas informações a serem exploradas, sua vida e obra caminham lado a lado, tornando difícil separar uma da outra.

Filho de Manoel Hermelindo Ferreira¹⁵ e Maria Buarque Cavalcante Ferreira, ABH teve contato com o mar e habitantes jangadeiros aos 8 meses de vida. Esse contato passou a ser rotineiro, uma vez que habitou na “Rua do Fogo”, em Porto de Pedras (cidade natal do pai), às margens do Atlântico (Vasconcelos Filho, 2008, p. 29). Posteriormente, a temática e as imagens marítimas reverberaram em seus contos, como em “Vozes de chegada”:

As velas, porém, seriam o menos: o que me enchia os olhos, e os ouvidos, e os sentidos todos, estava longe de ser aquela cópia de embarcação — a mim, que via tantas outras no original, de velas arriadas, em repouso das viagens longas, ou inquietas, correndo, panos palpitantes à ventania do mar alto (Holanda, 2007, p. 201).

Essa fascinação pelo mar chamou atenção de comentadores de sua obra, como Breno Accioly, que veremos adiante comentando sobre a maestria de ABH em escrever “como somente os próprios marujos” poderiam fazê-lo. A sua paixão pela temática também influenciou o título da antologia de contos universais publicada originalmente pela editora José Olympio, intitulada “Mar de Histórias” (1945?), em colaboração com Paulo Rónai.

Sem dúvida, é o conto “Dois Mundos” que melhor expressa o seu fascínio melancólico e misterioso pelas águas do oceano. Esse conto relata a história de um menino encantado pelo mar.

Aos domingos a Rua do Fogo mostrava-se ainda mais sossegada, e o mar, fronteiro, mais tranquilo e mais triste. Era para o mar que eu me voltava, enquanto papai vibrava com as alegrias e desgraças dos heróis dos romances de Escrich, que lia para seu Domingos e D. Marinheira, sentados em círculo, os três, em cadeiras de braços, no alpendre (Holanda, 2007, p. 93).

¹⁵ Há uma controvérsia sobre se a grafia seria “Manoel” ou “Manuel”. De acordo com Vasconcelos Filho (2008), embora os contos de ABH tragam a segunda grafia, o Registro de Cartório Civil de Passo de Camaragibe – AL, revela a assinatura de “Manoel” ao registrar o filho no livro 1º, registro 249, de 5 de maio de 1910.

De acordo com Vasconcelos Filho (2008), o pai de ABH era um leitor compulsivo, especialmente de Enrique Pérez Escrich (1829-1897). As obras do autor espanhol eram lidas com lágrimas e risos, com Manoel realizando praticamente uma apresentação teatral a cada leitura. O jovem menino ouvia e via essas apresentações quase obrigatoriamente. Marcado por essas memórias — tinha apenas 8 anos de idade —, ele nunca esqueceu do casal de vizinhos, seu Domingos e D. Marinheira (para quem seu pai realmente lia aos domingos), retratados no conto que deu nome ao seu livro de estreia.

A leitura fez parte da vida de Aurélio desde os 6 anos de idade, quando sua mãe, D. Maria, o ensinou a ler. Ele então frequentou uma escola particular, apesar de sua família não ter condições financeiras para isso, graças às boas relações de amizade de seu pai, que conseguia algum desconto nas mensalidades. Aurélio era inquieto e, às vezes, arteiro. O menino não era reconhecido como um estudioso, “debatia com seus colegas” (Vasconcelos Filho, 2008, p. 35). O gosto pelos livros só foi desenvolvido com o tempo, ao seu próprio ritmo.

Em 1920, a família mudou-se novamente, dessa vez para Porto Calvo, cidade de nascimento da mãe de ABH. Foi por incentivo do professor José Paulino de Albuquerque Sarmiento (1863-1957) que Manoel comprou uma gramática e um dicionário francês para seu filho. Isso melhorou o conhecimento do português de Aurélio e o fez admirar a língua estrangeira: “aos treze anos, Paulino [professor que ensinou ao pré-adolescente análise sintática e francês] não sabia que estava formando um conhecedor atento de palavras em português, muito menos um futuro tradutor” (Vasconcelos Filho, 2008, p. 36).

Três anos depois, a situação econômica da região não apresentava sinais de progresso. Diante dessa realidade, a família decidiu mudar-se para Maceió, onde Aurélio começou a frequentar o Ginásio Adriano Jorge. Foi lá que ele conheceu alguns amigos, dentre os quais Arnon de Mello, a quem dedicou o conto “O Chapéu de Meu Pai”. Os outros compuseram a história intelectual de Alagoas,¹⁶ e pode-se observar que a literatura se fez presente ao longo da vida de muitos deles. Além disso, o professor Faustino Magalhães da Silveira marcaria a memória de ABH. Em homenagem ao docente, escreveu um artigo intitulado “Recordações do mestre”, publicado no *Jornal de Alagoas*, em 22/02/1927, (p. 3). Dedicou-lhe ainda uma crônica doze dias após o falecimento do professor.

É nesse período, acompanhado de Gilberto Blaser e José Campello de Almeida, que a poesia surge. ABH (*apud* Vasconcelos Filho, 2008, p. 44) confessou sua preferência pelas

¹⁶ Para citar alguns nomes: Afrânio Lages (professor, advogado, político), Aloísio Branco (poeta), Cyridião Durval (advogado, professor e poeta), Paulo Gracindo (ator), José Maria de Melo (político), José Campello de Almeida (médico e poeta). v. Vasconcelos Filho (2008, p. 39-40).

letras: “não podia ser muito symphatico áquellas contas, onde ao invés de algarismos, figuravam letras”.

Aos 15 anos de idade, ABH arranhou um emprego na “Vasconcelos, Soares & Cia.”, empreendimento que pertencia a dois primos abastados economicamente. É nesse emprego que Aurélio tem contato efetivo com a literatura. Em meio à fábrica, que vendia e comprava algodão, açúcar e mercadorias para importação, ele compôs alguns versos — quando residiam em Porto de Pedras, escreveu os primeiros poemas — desprovidos de métrica, e apurados em instinto (Vasconcelos Filho, 2008, p. 48).

Posteriormente, conseguiu outro emprego na “Texas Company Ltda.”, mas não durou muito e, com a indenização, comprou dois livros que se tornariam importantes: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e a *Gammatica descriptiva baseada nas doutrinas modernas*, de Maximino Maciel. Desempregado, passou a dar aulas particulares e não demorou muito para receber convite para ser docente no supracitado Ginásio Primeiro de Março em curso primário.

FIGURA 1 — ANÚNCIOS DOS SERVIÇOS DE PROFESSOR DE ABH



Fonte — Vasconcelos Filho, 2008, p. 55.

Como se pode ver nos anúncios, ABH lecionava as disciplinas de português, história, aritmética, geografia e outras, tanto em sua própria residência quanto na do aluno, caso fosse preferível. Ensinou ainda, por pouco tempo, no renomado Liceu, tendo saído por aceitar o convite — feito por Esperidião Cardoso — de trabalho no Orfanato São Domingos, lugar em que teve contato com crianças carentes e em situações penosas (Vasconcelos Filho, 2008).

Com apenas 16 anos publica, na seção “Gente Moça”, no *Jornal de Alagoas*, em 05/09/1926, sua primeira poesia, intitulada de “Mãe”.¹⁷ Trata-se de um soneto com dedicatória ao amigo Campello d’Almeida.

¹⁷ Mãe! Ó ente bendito! Ó ser puro e sagrado, / Divinal, cheio de graça e de grande doçura! / És de teu filho a vida, a felicidade pura, / O clarão que ilumina e abrilhanta o seu fado! // O teu amor veemente e suave com o brado / De um bélico clarim, ó anjo de ternura, / Teu sacrossanto amor faz esquecer a agrura / Desta vida e suaviza a dor do desgraçado! // Eu te idolatro, ó mãe, ó terna companheira / Amiga boa e fiel, dulcíssima e leal, / Que em prol de

FIGURA 2 — PRIMEIRO POEMA DE ABH



Fonte — Vasconcelos Filho, 2008, p. 100.

O texto é simples e exprime a visão da mãe como uma divindade protetora, pura e sagrada. O eu lírico considera que a mãe está sempre disposta e apta a aliviar os sofrimentos da vida. Embora seja vista como um anjo, é retratada como uma serva da família, que se esforça e trabalha incansavelmente em prol de seus filhos: “Que em prol de nós se esforça e lida sem cansaiva”.

Ainda de acordo com Vasconcelos Filho (2008), Aurélio tornou-se um leitor voraz aos 17 anos. A paixão ardente pela literatura fez com que pudesse expandir seus horizontes culturais e linguísticos, absorvendo tudo o que pôde das obras de Euclides da Cunha, José de Alencar e Machado de Assis. Este último, aliás, provavelmente foi o autor que despertou nele o gosto pela leitura. Além disso, o jovem, curioso e investigativo, logo se cercou de autores portugueses conhecidos, como Fialho de Almeida (1857-1911), que despertou seu interesse pela língua portuguesa, e Eça de Queiroz (1845-1900), por quem se rendeu e se encantou depois de um tempo; e de outros menos renomados, como o romancista-naturalista Abel Botelho (1856-1917).

Os escritores pertencem às correntes do Realismo e do Naturalismo e compartilham características similares, especialmente no que se refere à busca por representar a realidade de forma mais autêntica possível. Além do mais, eram comuns a identificação de imperfeições e a proposição de mudanças no comportamento humano e nas instituições, optando por protagonistas comuns e limitados ao invés de heróis românticos. Esses aspectos reverberam na produção ficcional de ABH.

nós se esforça e lida sem cansaiva // Joia pulcra, gentil! Sem teu divino abrigo, / A grandeza, a opulência, o fasto, nada vai! Mil vezes antes ter-te ao lado e ser mendigo! (Holanda *apud* Vasconcelos Filho, 2008, p. 99).

Devido a influências, por volta dos 24 anos, ele conseguiu empregos burocráticos na prefeitura¹⁸ e trabalhava em Maceió enquanto estudava direito em Recife. Ingressou em 1932 e formou-se em 1936, tendo solicitado dispensa das aulas e ficando somente com a obrigação de fazer as provas, prática muito comum à época entre jovens que não tinham condições de se sustentar em cidades onde seus familiares não possuíam residência.

A esta altura, ABH já tinha se cercado de amigos como José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Este último publicou um de seus primeiros escritos, intitulado de “Pequeno pedinte”, em jornal de Viçosa, AL (Vasconcelos Filho, 2008, p. 68).

No dia 3 de julho de 1935, faleceu Manoel Hermelindo Ferreira, uma grande perda para ABH. Quatro anos depois, Aurélio finaliza o conto “O chapéu de meu pai”, “fruto de larga comoção e saudade do pai morto [...] quase em metonímia pela significação que assume o chapéu” (Vasconcelos Filho, 2008, p. 70). A ficção é tão significativa que passa a nomear seu único livro de contos lançado, *Dois mundos* (1942) — obra dedicada à mãe e à memória do pai —, a partir da terceira edição, em 1974. Retratou ainda a figura paterna no supracitado “Dois mundos”. Ademais, no conto “O balão de São Pedro”, narrativa acrescentada à coletânea somente a partir da segunda edição de 1956, são retratadas as inquietações dos filhos e o infortúnio do pai acamado.

ABH mudou-se para o Rio de Janeiro, onde seu amigo Valdemar Cavalcanti havia acabado de se estabelecer em 1938. Sua faceta de contista começou ainda quando vivia em Alagoas, onde escreveu “A primeira confissão”, uma narrativa que logo se espalhou nos círculos literários da época no Rio (Vasconcelos Filho, 2008), bem como “Retrato de minha avó” e “Feira de cabeças”, que retratavam algumas lembranças de quando ainda era menino em Porto de Pedras e da professora D. Paulina. Vasconcelos Filho (2008, p. 174) observa que em 1939 ABH reescreveu alguns desses textos e finalizou outros, como “Molambo”, “O chapéu de meu pai”, “Mangas de Defunto”, “João das Neves e o Condutor”, “Dr. Amâncio, revolucionário” e “O Escritos Alberto Barros”.

Foi um ano produtivo para ABH; além de suas composições, ele se aventurou a estudar alguns autores. Seu primeiro ensaio tratava de Machado de Assis e foi destinado à *Revista do Brasil*, um periódico dirigido por Octávio Tarquínio de Sousa. O texto crítico foi bem avaliado

¹⁸ Em 1935, o chefe de polícia Edgar de Góis Monteiro (e ex-prefeito de Maceió) vinha acompanhado de alguns amigos e funcionários da prefeitura, dentre eles, Aurélio, que fora efetivado como secretário na época em que era chefe municipal, quando sofrera um terrível atentado. Os tiros chegaram a acertar ABH de raspão na perna esquerda. Edgar, que levou três tiros, reagiu atirando contra os seus algozes e surpreso descobriu que o crime lhe fora arquitetado pelo próprio irmão. v. Vasconcelos Filho (2008, p. 62-67).

e o diretor conversou com o ensaísta para que a publicação fosse lançada apenas na edição seguinte ao centenário do autor de *Dom Casmurro*, devido às proporções do artigo.

Por esses anos, ingressou como professor contratado no Colégio Pedro II.¹⁹ Trabalhou nessa renomada escola por 29 anos e nela se aposentou. Foi aclamado por seus alunos e, como observa Vasconcelos Filho (2008, p. 180), tinha facilidade em transmitir conhecimento, além de nutrir amizade e simpatia diariamente no ambiente escolar.

Desde os tempos em que vivia em Alagoas, ABH figurava entre os nomes mais relevantes do cenário literário da época, ao lado de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e até mesmo de Santa Rosa, que mais tarde ilustraria seu livro. Não demorou muito para que ele conhecesse José Olympio (1902-1990) e se tornassem amigos. Quando publicou sua coletânea de contos pela editora do amigo, dedicou-lhe a obra. Rodeado de amizades, não demorou a trabalhar como crítico no *Correio da Manhã*, no *Diário de Notícias*, no *Diário Carioca* e, no periódico de maior prestígio, em *O Jornal*. No entanto, seu tempo nesse jornal não foi longo, uma vez que, além da docência, ele secretariava a *Revista do Brasil*. Ressalta-se que os contos que viriam a compor a coletânea *Dois Mundos* foram publicados primeiramente nessas gazetas e em jornais de Pernambuco.

Outra forte amizade de ABH foi com Paulo Rónai. Juntos, eles começaram a traduzir contos universais, e as traduções mais difíceis envolviam obras cuja língua ambos desconheciam, como o polonês, o sueco e o romeno, para citar apenas algumas. Para solucionar o problema, recorriam a alguém que tivesse algum conhecimento do idioma a ser traduzido (Vasconcelos Filho, 2008).

Seu trabalho mais famoso, sem dúvida, foi o de lexicógrafo, tarefa árdua, iniciada em 1941, quando colaborou com o *Pequeno Dicionário de Língua Portuguesa*. O famoso *Dicionário Aurélio* só foi lançado em 1975. Obtendo êxito, ele lançou em 1977 aquele que ficou conhecido como *Miniaurélio* e, em 1989, em parceria com Ziraldo, publicou um dicionário voltado para o público infantil.

Em 1945, ABH casou-se com Marina Baird, com quem teve dois filhos: Aurélio Ferreira e Marisa Luísa. Marina trabalhou como contadora quando ainda era jovem, mas logo os livros substituíram os números, já que ela era apaixonada por leitura e igualmente pelo marido, cuja assistência era fundamental. Ela se tornou editora e, em parceria com Margarida dos Anjos,

¹⁹ Nossa pesquisa não obteve resposta sobre a forma como Aurélio conseguiu fazer parte do corpo docente.

lançou o *Aurélio com a Turma da Mônica*, um dicionário que apresenta às crianças o mundo das palavras escritas. Marina faleceu aos 93 anos de idade, vítima de um infarto.²⁰

Aos 51 anos de idade, ABH foi imortalizado na Academia Brasileira de Letras, ocupando a trigésima cadeira. Em seu discurso, ele agradeceu primeiramente por ter vivido em sua terra natal. Rememorou a infância, as leituras e as lendas locais, reconhecendo que um pouco de tudo o que viveu o formou como homem das letras.

ABH faleceu em 28/02/1989, depois de sofrer da doença de Parkinson por oito anos. Ele foi ainda membro da Associação Brasileira de Escritores no Rio de Janeiro (entre 1944 e 1949), da Academia Brasileira de Filologia, do Pen Clube do Brasil (centro brasileiro da Associação Internacional dos Escritores), da Comissão Nacional do Folclore, da Academia Alagoana de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas e da Hispanic Society of America. Além disso, ele lecionou Estudos Brasileiros (entre 1954 e 1955) na Universidade Autônoma do México.²¹

*

Do discurso de posse²² na Academia Brasileira de Letras, pronunciado no dia 18/12/1961, cabem ainda alguns apontamentos, uma vez que o autor fala de sua vida pessoal e profissional. Como já mencionado, ABH valoriza inicialmente Alagoas e suas paisagens ainda vivas nele, as quais recorda com ternura desde a fase de menino. A infância está tão fortemente gravada em sua memória que não haveria outro caminho senão o da escrita. Assim, ele compõe contos que trazem narradores em primeira pessoa e, por vezes, mesmo aqueles que não têm uma voz narrativa se recordando da infância, carregam o olhar da inocência, jovial, quase de descoberta.

Ele reconhece igualmente as águas que o rodearam desde que nasceu, dizendo que “mais viva que a presença de águas fluviais trago presa à memória a presença do mar: nascido à beira do rio, em Passo de Camaragibe, vivi na beira-mar, em Porto de Pedras [...] (Holanda, [1962?], p. 10). Sempre estimulado e apaixonado pelas águas, sentia-se aventureiro e reconhecia uma sedução entre mistério e beleza para além do que se podia enxergar. Era então uma sugestão de

²⁰ Marina Baird Ferreira: a dama dos dicionários. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/falecimentos/marina-baird-ferreira-a-dama-dos-dicionarios-co0n75irdj8f5vmq2mg89tage/>. Acesso em: 29 mar. 2023.

²¹ Informações publicadas no aplicativo “Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa”, acessado em 28/03/2023.

²² O discurso foi publicado pelas Edições *O Cruzeiro* e dedicado a José de Anchieta Távora, além de trazer o discurso de recepção, de Rodrigo Octavio Filho.

mundos desconhecidos que martelavam em sua mente (Dois mundos?), lugares de “[...] terras longínquas, alongadas, *os outros mundos*, do que *o outro mundo* — o céu” (Holanda, s/d, p. 11). O céu foi para ele o universo das letras, algo para além das fronteiras geográficas que divisavam o horizonte.

[...] e a jangada foi-se afastando, foi-se afastando da terra, que quando ele deu fê estava junto-junto do céu. Aí o pequeno fez um rombo no céu com a vara de pesca, mas não houve nada, graças a Deus, que São Pedro, habilidoso que só ele, remendou tudo bem remendado, com sabão (Holanda, s/d, p. 11).

Era assim ABH: contemplativo, como ele mesmo reconhece. Ao discursar, ainda lembra das histórias que seu pai contava na calçada da casa, a maioria lendas locais como fogo-corredor, João-Galafoice, caipora, lobisomem; e o mistério se alargava, curioso por desvendar o mar de histórias e das letras que existiam no mundo. Aurélio afirma então que “as operações mentais, por mais silenciosas tem por substância a palavra: com palavras pensamos, e *em* palavras” (Holanda, s/d, p. 13). As palavras, sempre elas, invadindo-o como ondas constantes tomando para si a beira não coberta.

ABH demonstra interesse por um “mundo vocabular”, amando as palavras como ferramentas primordiais das ideias e chaves de enigmas. Daí a lexicografia e seu interesse em examinar textos “pela exegese poética”, tornando-se um estudioso da língua.

Tendo isso em vista, vamos explorar algumas características de ABH, iniciando por sua faceta de poeta. Com isso, buscamos obter uma compreensão abrangente da figura que ele representou no mundo literário, já que, como aponta Rosa (2007, p. 7), “poucos representam de modo tão completo o conceito de *homem de letras*”.

3.1 O ESCRITOR AINDA JOVEM: ALGUNS POEMAS DE AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA

Nesta seção, decidimos abordar três poemas de ABH, escritos durante sua adolescência. Ele escreveu aproximadamente vinte e seis poemas. Nosso foco não se concentra na análise da produção poética, mas sim na apresentação do seu percurso no mundo das letras. Assim, a leitura dos poemas escolhidos pode igualmente contribuir para a compreensão de algumas características que marcam seus contos.

Como visto anteriormente, ABH publicou o primeiro poema no *Jornal de Alagoas*²³. Em seguida passou a contribuir com o periódico *O semeador*²⁴, lançando em um sábado, 25/09/1926, o poema “O mendigo”.

De porta em porta vive, em um labor insano,
O mendigo, faminto, esfarrapado e doente,
Da vida naufragado em o bravio oceano,
A implorar uma esmola a todos, tristemente.

Um, piedoso, o socorre. Outro, porém, ufano,
Cruel, sem compaixão, inexoravelmente,
Não lhe ouve o lamentar! (Coração desumano!)
Nega-lhe o humilde auxílio! (Oh! desumana gente! [])

Esquece que, talvez, um dia, a dura sorte
Às mesmas condições do mísero o transporte!
Que o destino é falaz, é ilusório — ele esquece!

E não pensa, também, que aquele infortunado
Pode ter sido, já, num tempo, um abastado
Que, misericordioso, aos pobres socorresse!
(Holanda *apud* Vasconcelos Filho, 2008, p. 101).

Há no soneto uma crítica social que aponta para a falta de compaixão e humanidade nas pessoas que ignoram o mendigo. O texto retrata a vida de um pedinte que bate de porta em porta em busca de algum sustento. Ele vive em um “labor insano” e está “naufragado em o bravio oceano”, sugerindo uma sensação de solidão e abandono. Descrito como “faminto, esfarrapado e doente”, pede esmolas de modo evidentemente triste.

Nota-se, na segunda estrofe, a dualidade entre os que ajudam o mendigo e aqueles que se recusam a fazê-lo. Os primeiros são descritos como “piedosos”, enquanto os segundos surgem como “ufanos”, “cruéis” e “sem compaixão”. Esses adjetivos enfatizam a falta de humanidade e a falta de empatia captada pelo eu-lírico.

O poema termina com uma reflexão sobre a natureza volátil do destino e a possibilidade de que aqueles que hoje são abastados podem, um dia, encontrar-se na mesma condição do mendigo. Assim, o texto sugere que as pessoas que ignoram o sofrimento do mendigo devem lembrar que a vida é imprevisível e, um dia, elas próprias podem cair em mesma situação precária.

²³ Rosa e Silva (2011, p. 40) afirma, em artigo “Aurélio Buarque de Holanda: nem bissexto, nem contumaz, apenas poeta”, que foram vinte e seis poemas publicados nos periódicos *Jornal de alagoas*, *O semeador*, *Gazeta de Alagoas*, além de três revistas: *P’ra você*, *Novidade* e *Maracanã*.

²⁴ Dez anos depois, em 1936, Breno Accioly passaria igualmente a publicar no referido jornal.

Vale ressaltar que esse período (1900-1940) favorecia escritos de cunho social: Jorge de Lima já havia publicado o seu famoso “O acendedor de Lampiões”; Rainer Maria Rilke publicou o poema “*Das Lied des Bettlers*”, isto é, “A canção do mendigo”, que tem o primeiro verso semelhante ao do poema do iniciante Aurélio: “Vou indo de porta em porta” (Rilke, 2007); antes ainda, Victor Hugo escreveu e nomeou um poema de “*Le Mendiant*”, ou, “O mendigo”. O caminho tomado pelo aspirante a poeta estava embasado de uma trilha já percorrida por outros nomes de sua época, que muito provavelmente o influenciaram.

Em 28/09/1926, ABH publicou outro poema, dessa vez exaltando o país e a felicidade de pertencê-lo. Para Vasconcelos Filho (2008, p. 101-102), o jovem poeta “tinha um quê de Alfonso Reyes, em devoção e fidelidade, mais tarde traduzido por ele mesmo”.

Brasil! Caro Brasil! Ó terra idolatrada,
Onde, por ter nascido, eu me sinto feliz!
Ó pais majestosos! ó pátria fadada!
Meu pulquérrimo e nobre e amplo e magno país!

Teu nome, ó Brasil! no mundo inteiro brada!
Sempre benevolente, a teus filhos sorrís!
Sorris, forte, triunfal, porque não temes nada!
Sorris, porque o Criador te protege e bendiz!

Meu querido Brasil! — predestinada terra
De superabundante e esplêndida riqueza
E onde augusta beleza inebriante se encerra!

Teu passado é brilhante e excelso é teu porvir!
Em tudo te é risonha e amiga a Natureza!
Sempre a escala da Glória, altivo, hás de subir!
(Holanda *apud* Vasconcelos Filho, 2008, p. 102-103).

O soneto é uma ode ao Brasil, uma homenagem à sua grandeza e beleza. Para isso, o autor segue o modelo alexandrino num esquema de rimas cruzadas (ABAB) para as duas primeiras estrofes; já para a terceira estrofe, o autor utiliza (CDC); por fim, ele se vale de (EDE) para a última estrofe. A alternância das rimas condiz, em certa proporção, com a proposta de um país grandioso e variado que o soneto tenta transmitir. Inicialmente o eu-lírico exalta a felicidade que sente por ter nascido no Brasil, um país que chama de majestoso, predestinado e amplo. Ele destaca a importância do nome do Brasil, que é conhecido e respeitado em todo o mundo. Celebra ainda a abundância de riquezas e a beleza inebriante, que o tornam um lugar predestinado à grandeza.

De forma esperançosa, o eu-lírico exalta o passado e vislumbra um futuro promissor. No geral, o poema é uma expressão de amor e orgulho pelo país, retratando o Brasil como uma nação privilegiada e de belos caminhos a serem percorridos. É notório que há no poema uma

expressão do nacionalismo brasileiro, ideologia que defende a independência e a grandeza do Brasil.

O nacionalismo é um tema recorrente na literatura brasileira, principalmente nas obras de José de Alencar. De acordo com Benedict Anderson (2008), o nacionalismo está atrelado não a ideologias políticas, mas sim aos sistemas culturais, sendo, portanto, uma construção sociocultural alinhada e mantida por meio da literatura, artes e da própria cultura de um povo. Nesse sentido, o poema constrói uma imagem positiva do Brasil e fortalece o sentimento de pertencimento à nação.

Havia, no período pré-1930, grande efervescência na cidade de Maceió; movimentos literários passaram a ocorrer, como “A festa da arte nova”, idealizada por Mendonça Júnior (1908-1985), que “marcaria vivamente o espírito já modernista do adolescente Aurélio” (Vasconcelos Filho, 2008, p. 121); além do surgimento de poetas e romancistas. Um marco em ABH e em seus poemas é o lançamento do livro *O mundo do menino Impossível*, de Jorge de Lima.

Aurélio mantinha grande esforço pelos sonetos alexandrinos, mesmo numa década que já mostrava ruptura com a forma e a linguagem. Para Rosa e Silva (2011, p. 47), “o jovem poeta Aurélio via no soneto a forma mais autêntica de expressão poética”; há que se dizer — talvez pela imaturidade com o gênero ou pela própria idade que tinha, afinal era basicamente uma criança (atrevida) — que alguns sonetos eram falhos, tanto em métrica quanto em rimas, bastasse ver o texto “Mãe”, onde a palavra “leal” aparece isolada, sem rima.

Não podemos afirmar que foi somente a obra de seu conterrâneo a exercer alguma mudança na escrita do camaragibense, mas sim que havia igualmente um contexto no cenário literário local, em que o aspirante a poeta estava inserido, que o levaria a compreender a poesia em outras formas. Contagiado pela profusão cultural e literária, ele concebeu a experimentação como um caminho possível em seus versos. O primeiro poema em versos livres foi “Árvore Humana”, lançado na *Revista Maracanan*, em 1928.

Dois anos depois, o poema “Noturno” é lançado na revista recifense e de caráter modernista *Pr’a você*, cujo convite veio de Willy Lewin — poeta, crítico e mestre de João Cabral de Melo Neto —, a partir do qual surge uma poesia diferente das outras compostas por ABH. Os versos ainda carregavam algo de melancólico, é verdade, mas a escrita parece madura e enxuta, um pouco mais trabalhada e menos acelerada.

a noite escura,
morta.

cachorros latem.
única nota arrepiante de vida
no silêncio lúgubre.

um homem passa
apressado.
olhando para trás...

(para a solidão...)

... como se aquele latido
fosse um juízo final
de culpas esquecidas no fundo de
sua consciência
(Holanda *apud* Vasconcelos Filho, 2008, p. 136).

Os versos iniciam sempre com letras minúsculas, há pausas para o silêncio que percorre o poema e para a melancolia desacompanhada de exclamações exageradas, mas com uma progressividade sugestiva das reticências — como se a noite nunca fosse chegar a um fim; o poema não tem um ponto final.

Em sua faceta crítica, o próprio Aurélio — anos depois — escreveria sobre as reticências. Num breve ensaio intitulado “Como podem valer as reticências”, de agosto de 1944, ele apresenta uma análise detalhada de um trecho poema “Vozes d’África”, de Castro Alves, com foco em discutir a presença das reticências. No texto, ABH destaca a capacidade sugestiva da pontuação na construção dos sentidos, especialmente naqueles em que a pausa assume um valor estético.

O terceiro verso é, como se viu, “O horizonte sem fim...”. A expressão nos sugere de pronto o infinito, alguma coisa em que somos solicitados a nos deter. “O horizonte sem fim...” — ouvimos: e parece que uma voz interior nos pede logo uma pausa, como que para a contemplação desse infinito. Naquelas quatro palavras transluz uma sugestão de sonho (Aurélio, 1958, p. 36).

De modo semelhante ao observado por sua faceta crítica, Aurélio poeta se vale de um jogo simultâneo: usa as reticências (“olhando para trás...”, “para a solidão...”) numa expressão que sugere um caminho sem volta, como se apenas avançasse; ao mesmo tempo, podemos ouvir na “noite morta” a sonoridade da vida: é o cachorro latindo, é o som dos passos apressados ou mesmo da consciência pesando e indissociável da figura que anseia fugir. Ao fim, nenhum ponto final, uma caminhada longa, sem pausas e diante de muita coisa: uma consciência infinita.

Com esses três poemas, é possível perceber as alterações estéticas do autor. No primeiro poema, há uma preocupação maior com a rima e a métrica; já no segundo, o autor manifesta

um forte sentimento de patriotismo, empregando uma linguagem grandiosa e enfática; no terceiro, parece estar mais ciente da própria literatura criada em seu tempo. Não se pode afirmar que há originalidade e profundidade na linguagem, e ao que nos parece, ele não se propunha a isso.

A presença das temáticas de solidão, memória, melancolia e personagens à margem da sociedade perpassa os poemas de ABH e pode ser vista como um reflexo da condição humana e de suas angústias e questionamentos existenciais. Esses temas são recorrentes na literatura, pois são questões universais e foram explorados não somente por poetas, romancistas, contistas ou dramaturgos, mas igualmente por diversos teóricos ao longo dos anos.

Blanchot (2011), em *O Espaço Literário*, analisa a solidão como uma condição intrínseca à escrita e à leitura, argumentando que é na solidão que o escritor e o leitor se encontram consigo mesmos e com a obra. Já a memória é tema recorrente na literatura por sua capacidade de evocar o passado e dar sentido à vida presente.

A melancolia, por sua vez, foi tema de análise de Freud (2010, p. 183) em seu ensaio “Luto e Melancolia”. Para ele, a melancolia é uma forma de luto patológico, em que o indivíduo não consegue superar a perda de algo ou alguém e se fecha em si mesmo, perdendo o interesse pela vida.

[...] a melancolia toma uma parte de suas características do luto, e outra parte da regressão, da escolha de objeto narcísica para o narcisismo. Ela é, por um lado, como o luto, reação à perda real do objeto amoroso, mas além disso é marcada por uma condição que se acha ausente do luto normal, ou que, quando aparece, transforma-o em patológico (Freud, 2010, p. 183).

Entretanto, percebe-se que em muitos poemas de ABH há um interesse pela vida, sobretudo nas poesias que tratam de figuras marginalizadas, nas quais se tem a degradação da vida ao mesmo tempo em que o eu-lírico se agarra para manter viva alguma esperança na humanidade. Esse estado de espírito, o melancólico, é comum na literatura, principalmente em poesias que expressam a tristeza e a desilusão do eu-lírico.

Apesar de nem todos os poemas terem sido analisados,²⁵ os três que trouxemos nos deram uma visão de sua escrita poética. Embora aspirante, Aurélio não deixou que alguns dos temas abordados nos primeiros escritos caíssem no esquecimento, como veremos adiante, pois, como contista, retoma algumas temáticas, sobretudo a crítica social, além de manter o tom

²⁵ Outros poemas, a exemplo do poema dedicado à esposa, Marina Baird Ferreira, podem ser encontrados em Vasconcelos Filho (2008) e em Rosa e Silva (2011).

simples, por vezes, melancólico, que ganha em sensibilidade e clareza. Antes de examinarmos os contos, consideramos explorar um pouco do crítico ABH.

3.2 TERRITÓRIO CRÍTICO: OS ENSAIOS DE AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA

Território Lírico foi lançado em 1958 pelas “Edições O Cruzeiro” e reunia uma série de ensaios dedicados exclusivamente a análises de poesias. ABH escreve tanto sobre poemas clássicos quanto sobre aqueles que eram contemporâneos na literatura brasileira. A obra é composta por textos publicados em suplementos literários do Rio de Janeiro. Quase todos os ensaios são antigos, com exceção de “O Fonógrafo e a Manhã”, que havia sido publicado apenas seis meses antes do lançamento, como bem observa o próprio ABH no texto “Palavras do autor” que compõe o volume.

No texto, o ensaísta esclarece que, à época em que escreveu os textos, não havia pretensões de que fossem reunidos, mas que, motivado pela ideia de “destiná-los uma vida comum”, optou por assim o fazer. Intentou que a obra fosse um “simples guia” para leitores. Ele reconhece ainda que a poesia é um terreno movediço e por isso seria difícil escapar de possíveis contradições. Além disso, os poemas estudados foram para o apêndice, conselho que ouvira dos amigos e acatou. Ao final, agradece ao poeta e amigo Lêdo Ivo: “meu amigo, admirável poeta, agradeço felizes sugestões de que se beneficiariam alguns destes ensaios”. Pode-se conjecturar que houve algumas alterações entre as publicações originais dos periódicos e versão final do livro.

Observa-se ainda que o livro foi dedicado ao grande amigo Paulo Rónai (“Amigo e Mestre — reto, discreto e sábio”) e teve prefácio de Augusto Meyer (1902-1970).

O prefaciador elogia a habilidade interpretativa e sensibilidade poética de Aurélio, citando sua análise de poetas como Bandeira e Drummond. Meyer destaca a capacidade de Aurélio de revitalizar poesias por meio de interpretações musicais e sugestivas, comparando-o a uma “espécie de Bela Adormecida no Bosque” (Meyer, 1958, p. 14), que espera pelo leitor ideal para que desperte. Trata-se de uma capacidade em captar as nuances da expressão poética, ainda que exista certa ingenuidade nas análises de ABH.

De modo igualmente sensível, Meyer (1958) destaca as facetas do prefaciado a partir de seu nome completo:

Aurélio é o poeta, o fino leitor, o autor de *Dois Mundos*, reeditado agora pela mesma editora, o homem de fantasia e sensibilidade; Buarque é o professor; Holanda, logo se adivinha, é o alagoano transbordante de vitalidade, o sanguíneo apreciador de pitéus,

canções e anedotas, o guloso de viagens e imprevistos, capaz de passar um dia inteiro entregue à sua facúndia perdulária; Ferreira, enfim, penso eu, é um senhor ponderado, grave, atento aos deveres, que ouve, pesa, fala pouco, ou só fala para dentro, personagem que de vez em quando vem à tona... (Meyer, 1958, p. 17).

ABH é então um crítico capaz de aliar sensibilidade, agudeza e rigor crítico em sua análise da poesia, embora existam limitações em suas análises. Assim, o prefácio nos convida a refletir o papel da crítica literária e sua relação com a criação poética enfatizando pontos positivos e negativos das análises feitas por ABH.

Território Lírico (1958) conta com doze ensaios, são eles “À margem da ‘Canção do Exílio’”, “Como podem valer as reticências”, “Originalidade”, “Andorinha”, “Drummond e a melodia”, “Os cavalinhos correndo”, “Um verso de Camões e outro de Antero”, “A poesia e o pássaro”, “À margem de um poema de Fernando Pessoa”, “O prosaísmo poético e ‘O Major’”, “O fonógrafo e a manhã”, e “Três versões de um poema de Verlaine”. Assim, veremos um pouco sobre os ensaios e sobre o tipo de crítica que ABH exercia.

Os quatro primeiros ensaios de ABH estão, de modo mais acentuado, interligados à forma com que se fazia crítica antes do modernismo, que se preocupava mais em seguir regras e formas para sensibilizar o leitor do que com o conteúdo em si. Esses elementos estão presentes em todos os textos de ABH.

Em “À margem da ‘Canção do Exílio’”, ABH destaca a importância da simplicidade e da ausência de adjetivos na composição do poema, permitindo que os substantivos se destaquem. Já no texto “Como podem valer as reticências” é analisado o uso das reticências na poesia e sua capacidade sugestiva de transmitir emoções e imagens.

“Originalidade” é uma reflexão sobre a conquista da originalidade na literatura e nas artes, com exemplos de poetas e escritores que a alcançaram de diferentes maneiras. É enfatizado que a originalidade pode ser alcançada de forma lenta e inconsciente ou conscientemente com muito esforço. ABH elogia, no ensaio “Andorinha”, a capacidade de Manuel Bandeira de sintetizar uma mensagem profunda em poucos versos, destacando também a estrutura métrica do poema, especialmente o grande verso em que o poeta revela sua tristeza.

Sobre a poesia de Drummond, no quinto texto, “Drummond e a melodia”, o ensaísta até se desprende minimamente — ao falar da “Elegia” como um exemplo de poesia áspera e humana, que retrata a derrota, a injustiça e a falta de sentido da vida — da forma com que analisou os outros textos, porém quase todo o texto é na verdade tomado por discutir a relação entre poesia e melodia na obra e como essa poesia foge dos padrões convencionais. O sexto

texto, “Os cavaleiros correndo”, discute a capacidade do leitor de poesia de interpretar e (novamente de) sentir os versos de acordo com sua própria sensibilidade.

A importância da métrica, do ritmo e da sonoridade na poesia são abordados em “Um verso de Camões e outro de Antero”; o autor destaca que esses elementos não devem ser vistos como regras rígidas, mas como recursos que podem ser utilizados de maneira criativa e flexível. No oitavo texto, “A Poesia e o Pássaro”, ABH aborda a natureza complexa da poesia e como muitas vezes deixamos de lado poemas que poderiam ampliar nossa compreensão do mundo.

Outro poeta que gozava de prestígio e foi analisado pelo camaragibense foi Fernando Pessoa, no texto “À margem de um poema de Fernando Pessoa”. No ensaio, Aurélio tenta demonstrar como a poesia é uma forma de pesquisa das propriedades fundamentais da linguagem e como o poeta é capaz de utilizar a linguagem com sensibilidade e simplicidade para criar uma obra de beleza e força.

O décimo ensaio, “O prosaísmo poético e ‘O Major’”, não se distancia muito em temáticas já abordadas, pois ABH discute a relação entre a poesia e o uso de palavras consideradas comuns, argumentando que a adequação da palavra ao todo poético é mais importante do que sua natureza poética ou prosaica em si. Assim, ele retoma a questão da escolha cuidadosa das palavras na poesia.

Aurélio analisa o soneto “Fonógrafo” de Camilo Pessanha, poeta português do século XIX, em “O fonógrafo e a manhã”, destacando sua técnica poética e a variedade rítmica dos versos, com preocupações métricas. Por fim, “Três versões de um poema de Verlaine” consiste em analisar três traduções diferentes do poema “*Chanson d’Automne*”, de Verlaine, realizadas por Alphonsus de Guimaraens, Guilherme de Almeida e Onestaldo de Pennafort. ABH mostra-se mais receptivo à última tradução.

Além dos ensaios voltados à poesia, ABH também escreveu artigos sobre romances. Em 1952, ele coordenou o livro *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)* lançado pelas “Edições O Cruzeiro”. A coletânea conta com diversos artigos de autores renomados, mas o nosso foco principal é o texto do próprio Aurélio.

Intitulado de “Teixeira e Sousa: ‘O Filho do Pescador’ e ‘As Fatalidades de Dois Jovens’”, ABH discute a questão da “paternidade do romance brasileiro” e defende que o romance *O Filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa, é o primeiro romance brasileiro verdadeiro. Ele compara essa obra com *As Fatalidades de Dois Jovens*, também do mesmo autor, e destaca o avanço em termos de trama e estilo literário. O articulista critica o estilo do romancista, apontando repetições e uso abusivo de situações enrascadas, porém reconhece a imaginação e fertilidade literária presentes nos textos. ABH observa ainda o estilo de linguagem do autor,

apontando a segurança na defesa do uso de neologismos e aportuguesamento de certos termos. Apesar dos deslizes encontrados nos romances, o texto reconhece suas importâncias na literatura brasileira, abrindo caminho para outros escritores nacionais.

A crítica exercida por ABH é o que Souza (2013, p. 25) diz ser “jornalística”, diferentemente da “universitária”, que veio somente a ter maior disseminação sobre aquela em meados dos anos de 1960, tendo seu principal incentivador Afrânio Coutinho. Embora o movimento modernista tenha causado bom impacto na crítica da época, Souza (2013) afirma que as mudanças foram poucas e nas décadas de 1920 e 1930 ainda permeava uma crítica conservadora.

O *modus operandi* crítico ao qual Aurélio esteve atrelado ao longo de sua carreira carrega fortes traços da crítica *tout court*. Comum no período oitocentista, esse modelo crítico se dedicava a apreciar obras e escritores específicos. Como características, tinha notas simples em jornais literários, artigos e ensaios sucintos carregados de pouca análise, objetivavam mais o elogio — fosse a escritores já reconhecidos ou aos estreantes. O aspecto fundamental desse tipo de crítica que mais precisamente se aproxima do que fez ABH é o olhar sobre a “estética e a história literária”.

Souza (2013, p. 15) observa que “da primeira [a crítica *tout court*] assimilou vagamente as noções de ‘gosto’ e ‘beleza’, enquanto da segunda reteve a ideia de cor local, transformando-a no principal critério para a aferição do merecimento literário das composições”. Ora, quantos ensaios o jovem camaragibense não escreveu demonstrando preocupação com o “gosto” e a “beleza”? É verdade que pouco se inspirou em uma crítica histórica, mas ela também aparece diluída em análises sobre a linguagem popular (cor local?), além da insistência em originalidade e “microanálises sobre métrica” (Souza, 2013).

O debate crítico sobre a nacionalidade ou originalidade da literatura brasileira foi foco central da crítica romântica e se alongou por décadas (Boechat, 2013). Muito provavelmente ABH ainda sofreu com referências e leituras românticas que vieram a reverberar em sua produção crítica (e igualmente artística, afinal, existe uma tentativa de trazer vozes e cantigas populares em alguns de seus personagens, algo que remete a uma identidade muito própria dos espaços — culturais — em que vivem).

De modo geral, há diferentes abordagens e interpretações da obra literária — pode-se deduzir disso que existem muitos caminhos críticos diferentes a serem seguidos — sem se prender a uma única maneira de avaliar o texto ficcional. Para Wood (2017) uma boa crítica é aquela à qual o crítico tem noção de que se deve contar uma história da história que se está analisando. A análise consistiria, então, em uma espécie de “escrita através”, e para isso, muitas

vezes, as linguagens ficcionais e críticas se cruzam. Ou seja, uma boa crítica utiliza figuras (e feitos) de linguagem presentes na própria literatura (Wood, 2017). Dessa forma, a crítica, segundo o Wood, é única por se utilizar da linguagem escrita para falar do objeto que critica, ou seja, do texto literário. Isso é diferente, por exemplo, da crítica de cinema que não utiliza imagens, mas sim o texto para se fazer a crítica.

Alguns outros textos críticos, escritos por ABH, foram reunidos pelo seu amigo Paulo Rónai e lançados sob o título de *Seleção em prosa e verso: Aurélio Buarque de Holanda*. A intenção foi reunir ensaios críticos que Aurélio lançou ao longo da vida, além de mostrar as diversas facetas para além da lexicografia. O próprio sumário deixa isto evidenciado, dividindo-se com os títulos “O contista e retratista” — parte que aborda quatro contos de Aurélio: “O chapéu de meu pai”, “Dois mundos”, “Zé bala” e “Retrato de minha avó” —, antecedendo cada narrativa um pequeno texto introdutório; “O ensaísta e o crítico”, que traz oito ensaios, sendo seis deles presentes no volume “Território Lírico”, que vimos anteriormente: “À margem da canção do exílio”, “Como podem valer as reticências”, “Andorinha”, “Os cavalinhos correndo”, “À margem de um poema de Fernando Pessoa” e “Três versões de um poema de Verlaine”. Os outros dois textos são “Poeta Valdemar Lopes” e “Apresentação (em orelhas) de ‘Além dos Moribundos’, de Herberto Sales”; “O filólogo”, parte em que se tem três textos que ABH trata da linguagem: “De ‘Linguagem e estilo de Machado de Assis’”, “De ‘Linguagem e estilo de Eça de Queirós’” e “De ‘Linguagem e estilo de Simões Lopes Neto’”; “O dicionarista”, que se compõe de quatro análises sobre verbetes: “Lendo o ‘Novo Dicionário de Língua Portuguesa’”, “Um verbete do ‘Novo Dicionário’”, “O mesmo verbete no ‘Minidicionário’” e “Uma amostra do ‘Enriqueça o Seu Vocabulário’”; “O cronista”, composto por três crônicas: “‘Pobre Alphonsus, Pobre Alphonsus!’”, “Mamãe-sacode” e “Fantasmas”; “O memorialista”, composto somente pelo texto “Revelações sobre José Lins do Rego”; “O Orador”, traz um único texto: “Do discurso de recepção a Marques Rebelo na academia”. “O poeta”, composto por dois sonetos: “Soneto” e “Sonetinho”; “O tradutor”, reproduzidos em alguns poemas e prosas de autores que o camarabicense traduziu, tais como Octávio Paz, Gabriela Mistral, Emilio Ballagas, Rubén Darío, Charles Baudelaire. O tradutor fez ainda o caminho inverso, traduziu do português para outras línguas, autores como Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade.

Muito já se foi dito sobre as facetas de ABH, vejamos agora a obra e seu entorno.

3.3 DE *DOIS MUNDOS* A *O CHAPÉU DE MEU PAI*: TRÊS EDIÇÕES DE UMA OBRA

Quando *Dois mundos* foi lançado em 1942, ABH já era nome recorrente nos suplementos literários e, por que não dizer, no cenário literário propriamente dito. De certa maneira, ele era um jovem escritor que já havia conquistado algum espaço de reconhecimento. Até então, ele havia produzido poemas, contos e crônicas. No ano anterior, em 1941, havia iniciado o trabalho de lexicografia, que viria a lhe trazer prestígio nacional. É importante notar que sua produção de contos e outros textos estava esparsa nos periódicos da época. Foi com a coletânea supracitada que Aurélio reuniu 19 escritos,²⁶ divididos em três seções: “contos”, “retratos” e “quadros”. Em um texto de abertura não intitulado, o autor justifica suas decisões em relação ao volume e à divisão dos escritos.

No início, ABH declara que alguns dos textos não são exatamente contos. Essa declaração pode ser vista como ousada, precipitada e até mesmo com um certo grau de dúvida: “A dois dos trabalhos que aqui figuram chamei de ‘retratos’, e de ‘quadros’ a outros dois. Talvez nestas categorias devessem, com maior razão, estar incluídos alguns dos ‘contos’” (Holanda, 1942). Desse modo, o leitor já pode deduzir que 14 textos pertencem à categoria de contos e os outros 4 são divididos em duas categorias menores. O autor ainda tenta explicar que considerou a possibilidade de organizar os textos de forma cronológica, com “A primeira confissão” como texto de abertura da obra, mas acabou desistindo da ideia.

O camaragibense fez retoques em alguns dos contos e os lançou com datas duplas ao final, indicando o período de uma primeira escrita e a versão, até então, final. Sobre os outros que não foram modificados, ele confessa: “Desisti de submetê-los a uma operação igual: pareceram-me irremediavelmente ruins. Eu queria dar nomes a esses infelizes, mas um amor paternal pelos filhos aleijados impede-me de fazê-lo e também não tive coragem de retirá-los da coleção” (Holanda, 1942). Sentindo-se profundamente ligado a esses escritos, ele percebe um certo “sentimentalismo paterno” que deve ser respeitado como uma fraqueza.

Por fim, ABH expressa sua gratidão a alguns pintores, a saber: Santa Rosa, Maria Helena Vieira da Silva, Luís Jardim, Augusto Rodrigues e Arpad Szenes. É importante destacar que todos esses artistas ilustraram o volume. Dessa forma, muitos contos contêm uma ou mais páginas com desenhos relacionados à narrativa.

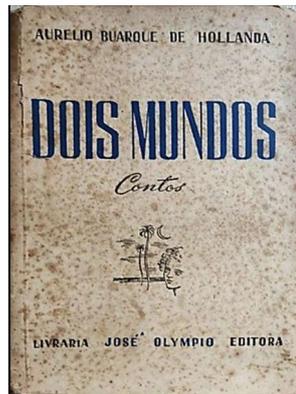
²⁶ Vale observar que o conto “O escritor Alberto Barros” não aparece no índice da obra, mas é a última narrativa da seção “contos”.

Alguns outros aspectos que compõem o livro de ABH merecem destaque. Por se tratar de uma obra pouco conhecida, é importante abordar outros paratextos que contribuem para uma visão ampla da obra.

A capa, de fundo pardo, apresenta quatro informações em linguagem verbal: 1) o nome de ABH; seguido pelo 2) título da obra — emprestado de um dos contos; logo abaixo tem-se 3) um subtítulo, remático, indicando o gênero ao qual pertence o volume; e, por fim, na parte inferior da capa 4) o nome da editora (Livraria José Olympio Editora).

Além das informações escritas, consta igualmente uma ilustração de Santa Rosa. As informações de que nos servimos na biobibliografia nos ajudam a compreender que se trata de um garoto loiro, de cabelos cacheados, olhos claros, contemplando o mar. O capista foi reconhecido por elaborar belas e ousadas capas que dialogavam diretamente com algum aspecto presente nos livros, assim é possível identificar que a ilustração faz referência direta à imagem infantil empregada por ABH e a fascinação pelas águas oceânicas.

FIGURA 3 — CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DE DOIS MUNDOS



A coletânea inclui interessante participação de outros ilustradores. Dessa maneira, enquanto o leitor se envolvia com as ficções, poderia se deparar com uma imagem que representasse uma cena da história em questão. Essa formatação paratextual enriquece a obra ao mesmo tempo que conduz a leitura e a construção de imagens no leitor.

Santa Rosa é o responsável pela maioria das ilustrações internas. Aliás, a obra (como dita anteriormente dividida em três partes) se inicia com um de seus desenhos para o conto “Dois mundos” — algo bastante emblemático, uma vez que essa escolha reforça a ideia de que as ilustrações são parte integrante das histórias e contribuem para a experiência do leitor.

FIGURA 4 — ILUSTRAÇÃO INTERNA: “DOIS MUNDOS”



Novamente, trata-se da personagem principal da narrativa, porém dessa vez o cenário não se limita ao ambiente marítimo. Apesar de se poder observar no canto uma estrela do mar e algumas ondas ao fundo, o que se percebe é a composição de outras figuras sentadas à mesa, em uma noite de luar. Essa composição reflete a descrição feita pelo próprio narrador de “Dois mundos” no início do conto.

Aos domingos a Rua do Fogo mostrava-se ainda mais sossegada, e o mar, fronteiro, mais tranquilo e mais triste. Era para o mar que eu me voltava, enquanto Papai vibrava com as alegrias e desgraças dos heróis dos romances de Eschrich, que lia para Seu Domingos e D. Marinheira, sentados em círculo, os três, em cadeiras de braços, no alpendre (Holanda, 2007, p. 93).

Olinto e Schøllhammer (p. 9, 2005) observam que “em todos os níveis, a obra literária dialoga com a visualidade da imagem [...]”. Nessa linha, a imagem não se restringe a ser somente uma construção verbal dentro da obra, mas abre possibilidades para impressão gráfica; imagem-texto e texto-imagem se relacionam sendo capazes de informar ao leitor que aquilo que ele tem em mãos não é algo homogêneo, mas, sim, uma arte híbrida.

A literatura perde um pouco de sua autonomia imaginativa, uma vez que a construção das imagens pode ser alterada por aquilo que já aparece como dado. Embora tal proposta retire algo da literatura, ela também oferece outra possibilidade, dando uma terceira face à obra. Texto e imagem se relacionam. Em síntese, ao se deparar com um desenho, o leitor pode reconfigurar aquilo que havia ele havia construído e passar a adotar o que o outro apresentou.

Segundo Olinto e Schøllhammer (p. 10, 2005), a “não-relação” entre o texto e o visual, não cria uma redundância, mas um outro significado que só poderia ser explicado por essa “não-relação” entre o texto e a imagem.

No conto de ABH de Holanda, não há menção à estrela do mar desenhada por Santa Rosa. O que o ilustrador faz é criar uma outra imagem capaz de sintetizar a descrição, mas não

de sê-la igual. A própria disposição em que as figuras humanas se encontram evidencia uma configuração diferente daquela em que aparecem na forma verbal: as cadeiras perdem os braços e a localização do alpendrem; além disso, o céu aberto deixa clara a licença de que o desenhista se utilizou para criar sua própria imagem da cena.

A segunda imagem corresponde ao conto “Acorda, preguiçoso”. Nela, podemos observar um homem, provavelmente a personagem central, o professor Joaquim, sentado com uma expressão triste. Ao fundo, duas velas criam uma atmosfera melancólica na cena, como descrito no trecho: “Professor Joaquim volta à sala de espera. Ele se senta, com a cabeça baixa e as mãos trêmulas, veias ressaltadas” (Holanda, 2007, p. 35). O rosto do homem é carregado de tristeza, assim como sua postura de ombros retraídos e mãos entre as pernas, tudo indicando para um certo lamento.

FIGURA 5 — ILUSTRAÇÃO INTERNA: “ACORDA, PREGUIÇOSO”



A terceira ilustração interna corresponde ao conto “O chapéu de meu pai”. No desenho, Santa Rosa retrata a personificação do pai caminhando pelas ruas da cidade, conforme descrito pelo narrador, que durante o velório do pai observa o chapéu pendurado e logo imagina a figura paterna “emergindo, vivo e mexendo no chapéu” (Holanda, 2007). O pai e o chapéu estão intimamente ligados em uma relação quase inseparável. Um é o reflexo do outro: “É ele: o chapéu marrom comum, caído para frente, aquele jeito de caminhar, lento e curvado, da velhice” (Holanda, 2007, p. 38). Essa curvatura é habilmente capturada pelo ilustrador, que retrata a figura paterna caminhando por ruas íngremes. Há ainda — pouco antes do fim da narrativa — uma outra ilustração. Nela, se sobressai uma vela em primeiro plano; em segundo, o chapéu pendurado e próximo a um espelho oval; no canto, um guarda-chuva largado. É a essência da narrativa capturada em duas imagens precisas.

Vejamos:

FIGURA 6 — ILUSTRAÇÃO INTERNA: “O CHAPÉU DE MEU PAI”

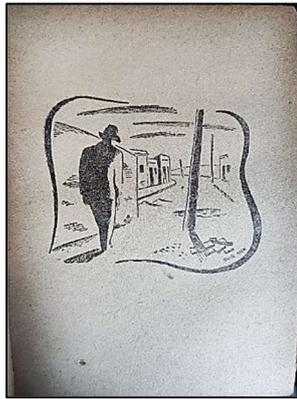


FIGURA 7 — ILUSTRAÇÃO INTERNA: “O CHAPÉU DE MEU PAI”

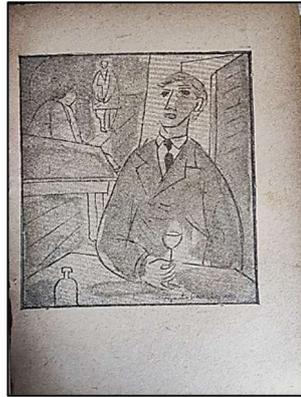


A história é, em certa medida, uma despedida do filho ao pai. As imagens tentam retratar esse adeus. Na primeira imagem a figura do homem caminha em direção a um horizonte vazio, como se estivesse indo embora; na segunda, podemos ver o que restou dele, um chapéu pendurado, agora o seu símbolo mais forte, uma metonímica daquele que já se foi.

No conto “Molambo”, ocorre a mudança do ilustrador. Dessa vez, Augusto Rodrigues é responsável pelo desenho.²⁷ Na ilustração, podemos ver um homem elegantemente vestido com terno e gravata, segurando uma taça entre os dedos, aparentemente tomando uma bebida alcoólica, o que está diretamente relacionado à trama do conto. Ao fundo, há a presença de duas pessoas.

²⁷ Segundo o sítio “Guia das Artes”, Augusto Rodrigues nasceu em Recife (21/12/1913) e faleceu no Rio de Janeiro (09/04/1993). Ele foi educador, pintor, desenhista, gravador, ilustrador, caricaturista, fotógrafo, poeta. Em 1933 iniciou sua atividade como ilustrador e caricaturista no Diário de Pernambuco. Ao lado de Guignard (1896-1962), Candido Portinari (1903-1962), e outros, expõe, em 1934, na Associação dos Artistas Brasileiros, no Rio de Janeiro. Além disso colaborou em jornais e revistas como O Estado de S. Paulo e O Cruzeiro. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/augusto-rodrigues/obras-e-biografia>. Acesso em: 24 maio 2023.

FIGURA 8 — ILUSTRAÇÃO INTERNA: “MOLAMBO”



A última ilustração da primeira parte do volume corresponde ao conto “Moema” e foi desenhada por Maria Helena.²⁸ A imagem retrata uma figura feminina, sem muitos detalhes, possivelmente representando a personagem que dá nome à narrativa.

FIGURA 9 — ILUSTRAÇÃO INTERNA: “MOEMA”

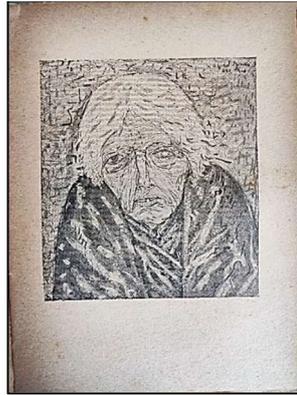


A segunda parte do livro apresenta uma ilustração correspondente ao conto “Retrato de minha avó”. A imagem retrata uma idosa com cabelos curtos e brancos, visivelmente com o olho esquerdo afetado. Ela está vestida com um manto escuro. No canto superior direito, há uma assinatura de Arpad Szenes.²⁹

²⁸ Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) foi uma renomada pintora, gravadora e escultora portuguesa. Sua obra, marcada por técnicas como o bico de pena e a gravura, foi reconhecida internacionalmente. Foi casada com o pintor húngaro Arpad Szenes. Vieira da Silva pintou o quadro *La Forêt des Erreurs* em 1941, apresentando uma composição visual dinâmica e uma paleta de cores predominante em amarelos e verdes. O casal fundou o Ateliê Silvestre, que se tornou um centro de discussões artísticas, introduzindo a abstração no Brasil. A obra de Vieira da Silva teve impacto no país, influenciando artistas como Burle Marx, Carlos Scliar e Athos Bulcão. Viveu a maior parte de sua vida em Paris, onde desenvolveu seu estilo único e recebeu diversos prêmios e honrarias. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9819/vieira-da-silva>. Acesso em: 24 maio 2023.

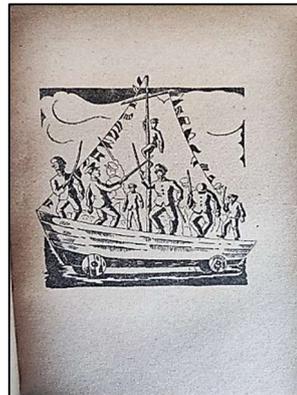
²⁹ Arpad Szenes nasceu em Budapeste, Hungria, em 1897, e faleceu em Paris, França, em 1985. Ele foi um renomado pintor, gravador, ilustrador, desenhista e professor. No ano de 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro em busca de refúgio do nazismo, após um período vivendo em Lisboa. Durante sua estadia no Brasil, lecionou na Colmeia de Pintores do Brasil, uma escola de arte fundada por Levino Fanzeres. Nesse período, Arpad estabeleceu conexões com importantes figuras culturais como Murilo Mendes, Cecília Meirelles, Carlos Scliar e Ruben

FIGURA 10 — ILUSTRAÇÃO INTERNA: “RETRATO DE MINHA AVÓ”



Na última parte do livro, encontramos a última ilustração da coletânea. A imagem está diretamente relacionada ao conto “Vozes de chegada” e retrata marinheiros em um pequeno barco. No entanto, a representação não se limita apenas a marinheiros e um barco convencional, mas sim à nau catarineta (inspirada na poesia popular cantada, um auto que descreve as tormentas de uma viagem marítima, recontada por meio de canto e coreografia) (Araújo, 2021, p. 44). Na última linha de madeira do barco, parece haver uma assinatura de Luis Jardim.³⁰

FIGURA 11 — ILUSTRAÇÃO INTERNA: “VOZES DE CHEGANÇA”



Navarra. Ele também contribuiu com ilustrações para a tradução brasileira da obra "A Canção de Amor e de Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke", escrita por Rainer Maria Rilke e traduzida por Cecília Meirelles. Em 1947, após o fim da Segunda Guerra Mundial, Arpad e sua esposa, Vieira da Silva, retornaram à França, onde continuaram a desenvolver suas carreiras artísticas. Em Paris, ele também compartilhou seus conhecimentos lecionando para artistas notáveis, como Lygia Clark e Teresa Nicolao. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10076/arpad-szenes>. Acesso em: 25 maio 2023.

³⁰ Luís Inácio de Miranda Jardim (1901-1987) nasceu em Garanhuns, Pernambuco, e faleceu no Rio de Janeiro. Ele foi um destacado artista gráfico e escritor, tendo sido premiado no Prêmio Humberto de Campos e no Concurso de Literatura Infantil do Ministério da Educação e Cultura em 1937. Jardim era autodidata e trabalhou no design de capas e ilustrações de livros para a Editora José Olympio, alcançando reconhecimento artístico comparável a Santa Rosa e Cícero Dias. Ele também ocupou cargos importantes nos bastidores das publicações da editora e colaborou com Mário de Andrade na criação do anteprojeto de lei que deu origem ao atual IPHAN. Disponível em: <https://www.luisjardim.com.br/>. Acesso em: 25 maio 2023.

Sigamos neste sobrevoo da obra de ABH e passemos pelas dedicatórias, já que elas podem contribuir para uma visão ampla e para sabermos em que meio literário as narrativas circundavam.

*

A dedicatória de uma obra ou de seus contos varia de acordo com a época, a obra e os autores, além de ajudar a compreender melhor o meio em que o dedicador e sua obra estão inseridos.

Genette (2018) diz que a prática da dedicatória tem origens na Roma antiga como forma de homenagem a protetores ou benfeitores, muitas vezes com intenções remuneratórias. Com o tempo, a dedicatória foi considerada degradante, levando autores como Corneille e Racine a abandoná-la. A prática evoluiu e declinou nos séculos XIX e XX, tornando-se menos comum entre autores reconhecidos. Atualmente, a dedicatória é mais direcionada a escritores e pessoas capazes de apreciar a obra, algo que se pode ver na coletânea de ABH.

A dedicatória em *Dois mundos* (1942) é dirigida aos escritores Valdemar Cavalcanti, Orris Soares, Octavio Tarquinio de Sousa, José Lins do Rego e ao editor José Olympio. Nota-se que não se trata apenas de uma homenagem ou agradecimento por apadrinhamento, mas principalmente de um círculo de amigos pessoais de ABH. Como mencionado anteriormente, Valdemar Cavalcanti foi um dos grandes amigos íntimos de Aurélio; Orris Soares e Octavio Tarquinio de Sousa foram convidados a participar do livro crítico organizado pelo carioca; José Lins do Rego e José Olympio também foram amigos do contista. Além disso, a homenagem aos pais se faz igualmente presente, sendo a obra ofertada à mãe e à memória do pai.

Nos casos apresentados observam-se as dedicatórias divididas em dois tipos: dedicatórios privados e dedicatórios públicos (Genette, 2018). Os dedicatórios privados são pessoas com quem o autor tem uma relação pessoal, como familiares ou amigos. Já os dedicatórios públicos são pessoas conhecidas do público em geral, com quem o autor estabelece uma relação de ordem pública, seja intelectual, artística, política, e no caso de ABH essa relação torna a dedicatória pública-privada, uma vez que a relação com os dedicatórios públicos era também privada. A dedicatória, principalmente a pública, pode estar vinculada a certo respaldo, mostrando uma relação que serve como argumento de valorização da obra.

Não apenas a obra, mas quase todas as narrativas receberam dedicatória, exceto o conto “Mangas de defunto”. Portanto, as dedicatórias são as seguintes: “Dois mundos” foi dedicado

a Dario de Almeida Magalhães, “Acorda, preguiçoso...” a Jerusa Cavalcanti,³¹ “A primeira confissão” a Américo Facó, “Zé Bala” a Daniel Pereira, “O chapéu de meu pai” a Arnon de Mello, “Molambo” a Freitas Cavalcanti, “João das Neves e o condutor” a Luiz Alípio Gomes de Barros, “Roseira dá-me uma rosa...” a Genolino Amado, “Filho e Pai” a Raul Lima, “Moema” a Roberto Alvim Corrêa, “As coisas vão melhorar...” a D. Sylvia da Veiga Lima, “Dr. Amâncio, revolucionário” a Carlos Drummond de Andrade, “História passada numa véspera de Natal” a José Calmon Reis, “O escritor Alberto Barros” a Arnaldo Tenório, “Retrato de minha avó” a Paulo Rónai, “Maria Araquã” a Astrojildo Pereira, “Vozes de chegada” a Lúcia Miguel Pereira e “Feira de cabeças” a Carlos Domingues.

Como se pode observar, há muitos nomes homenageados; dessa forma, optamos por falar de forma geral. Vale ressaltar que os nomes se encaixam em públicos-privados. Além disso, os homenageados compartilham semelhanças notáveis em suas trajetórias. Em primeiro lugar, tiveram forte presença no campo jornalístico, tanto como diretores de jornais renomados quanto como jornalistas ativos. Em segundo lugar, demonstraram certo envolvimento em questões políticas e sociais. Essa postura engajada revela o comprometimento desses indivíduos com a defesa de causas cívicas e democráticas.

Outra semelhança marcante é o envolvimento com a cultura e a literatura. Américo Facó deixou um legado poético surrealista, enquanto Luís Alípio Gomes de Barros explorou a gastronomia e a cultura em suas colunas jornalísticas. Genolino Amado também se destacou como escritor contribuindo para a literatura brasileira.

Em suma, os dedicatários de ABH representam uma gama diversificada de áreas de atuação, mas compartilham o compromisso com a expressão, a informação e a defesa de valores sociais; seja através do jornalismo, da literatura ou do engajamento político.

Tendo em vista o aparato paratextual que compõe a primeira edição de *Dois mundos* (1942), vejamos agora alguns pontos relevantes em relação à segunda e terceira edições da obra.

*

A segunda edição, lançada pela “Edições o Cruzeiro”, traz em sua capa a informação de que o volume foi revisto e aumentado. A ilustração é assinada por Arcindo Madeira. Além disso, ABH escreveu um prefácio sobre a edição, no qual explica algumas decisões tomadas. Ele também alterou os dedicatários de contos. Uma característica interessante na composição

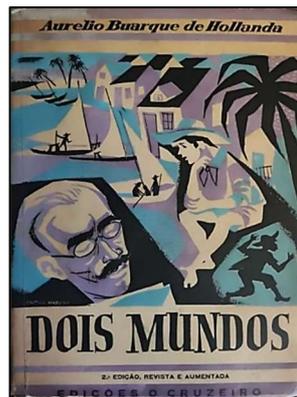
³¹ Possivelmente esposa de Valdemar Cavalcanti.

do volume são os pequenos fragmentos críticos na orelha da obra, assinados por Graciliano Ramos, Agrippino Grieco, Otto Maria Carpeaux, Valdemar Cavalcanti e Paulo Rónai.

A capa foi colorida em tons de azul e roxo, apresentando um cenário pesqueiro bastante comum, tanto nos contos quanto na infância de Aurélio. As pequenas casas estão dispostas uma sobre a outra, e os barcos e pescadores são vislumbrados como sombras em frente às residências. Os coqueiros ao fundo e um à frente da imagem contribuem para a composição visual. À direita, há um jovem de chapéu com a mão sob o queixo, e logo abaixo dele, parece estar sua própria sombra em outro momento. No canto esquerdo, encontra-se um homem calvo com óculos e bigode, quase como um retrato.

As informações verbais foram colocadas no formato clássico (Genette, 2018). O nome do autor está acima, e na parte inferior da capa encontra-se o título da obra, seguido de informações adicionais sobre a edição, juntamente com o nome da editora.

FIGURA 12 — CAPA DA SEGUNDA EDIÇÃO DE *DOIS MUNDOS*



Ao relançar este livro, no texto informativo, ABH brinca ao assumir uma pretensa culpa pelo ato da reedição e admite que, após alguns anos de persuasão por parte de amigos generosos, ele finalmente cedeu.

Na edição anterior, ocorreu uma disposição que desconsiderava a ordem cronológica, em que a coletânea iniciava com o conto que dá nome à obra. No entanto, para a segunda edição, o autor decidiu rearranjar as narrativas em ordem cronológica, mantendo a mesma divisão nos três grupos da edição anterior, ou seja, elas permanecem dispostas em: contos, retratos e quadros.

O contista confessa que resolveu suprimir o conto “O Escritor Alberto Barros”, considerando-o “talvez o pior dos piores” (Holanda, 1956). Além disso, relata que um descuido na edição passada resultou na ausência desse texto no índice.

Embora pudesse se pensar que a obra seria reduzida devido à exclusão, ABH afirma que acabou caindo no clichê da edição aumentada: “não somente substitui o repudiado pela história ‘O Balão de S. Pedro’, mas acrescentei em retrato — ‘Seu Candinho Fiscal’” (Holanda, 1956).

Por fim, ABH relata que os textos passaram por revisões rigorosas, nas quais foram realizadas diversas trocas e cortes. O contista afirma ter sido guiado por uma obsessiva busca por precisão e síntese. No entanto, as modificações não alteraram o que ele considera a substância das narrativas. Dessa forma, ele procurou preservar “os sentimentos ou concepções que eram verdadeiros no momento da escrita” (Holanda, 1956).

ABH retirou alguns dedicatários e realizou uma substituição. No entanto, na nota explicativa, ele não fornece detalhes sobre essas decisões. Vamos observar como os homenageados ficaram dispostos.

No conto “A primeira confissão”, Américo Facó foi substituído por Herberto Sales, que além de escritor e jornalista, também foi editor da “Edições o Cruzeiro”. Foram removidas as dedicatórias dos contos “Dr. Amâncio, revolucionário”, que era dedicado a Carlos Drummond de Andrade; “João das Neves e o Condutor”, que havia sido dedicado a Luiz Alípio Gomes de Barros; “Roseira dá-me uma rosa...”, que perdeu a dedicatória a Genolino Amado; assim como “Numa véspera de natal”, que anteriormente homenageava José Calmon Reis. Por fim, “Maria Araquã” também teve sua dedicatória removida, que era em homenagem a Astrojildo Pereira.

Vale ressaltar que o conto “Seu Candinho fiscal”, incluído na coletânea, possui uma dedicatória a Reginaldo Guimarães. Por outro lado, o segundo texto inserido, “O Balão de S. Pedro”, não apresenta nenhuma dedicatória. Portanto, apenas duas narrativas não foram dedicadas a ninguém (sendo a segunda delas “Mangas de defunto”). Os demais textos mantiveram suas respectivas dedicatórias, conforme estabelecidas na primeira edição.

Uma novidade presente no volume são as notas de orelha que trazem comentários de autores e críticos renomados, publicados em jornais e revistas, com o objetivo de evidenciar a importância e a qualidade da obra.

Graciliano Ramos descreveu as histórias de ABH como sendo admiravelmente simples e claras. Teceu elogios as personagens memoráveis como o otimista Gonçalo, Maria Araquã e D. Cândida Rosa, afirmando que esta última seria uma personagem adequada para uma literatura sólida.

Agrippino Grieco, em sua crítica para *O Jornal* (RJ), destacou a importância do chapéu na vida humana (referindo-se ao conto “O chapéu de meu pai”) e elogiou a estreia de ABH em *Dois Mundos*. Segundo Grieco, o conto que aborda o chapéu é considerado uma das obras-primas do conto brasileiro, demonstrando a segurança e o talento do autor.

Otto Maria Carpeaux, em sua crítica para o periódico *Diretrizes*, elogiou profundamente o livro *Dois Mundos*. Carpeaux considerou o conto “A primeira confissão” delicioso, destacou ainda a comovente presença do chapéu na narrativa “O chapéu de meu pai”. Ele também elogiou a caracterização de personagens como Zé Bala e Dr. Amâncio, além de exaltar o magnífico “O retrato de minha avó” e o impacto do final do conto “Feira de Cabeças”. Carpeaux concluiu destacando a maestria da escolha de palavras e construção dos textos no volume, considerando-os como um conjunto memorável.

Valdemar Cavalcanti, em sua crítica para a revista *Rumo*, elogiou a habilidade de ABH em utilizar a língua de forma bela e eficiente. Ele destacou que o autor domina a linguagem de maneira paciente e amorosa, obtendo o máximo de utilidade e beleza.

O último comentário é de Paulo Rónai, texto de *O Jornal*. Nele, o comentador elogiou o conto “O chapéu de meu pai” e destacou uma espécie de “técnica pirandelliana” presente na narrativa, que proporciona uma fusão perfeita entre a emoção e a observação. Para ele há uma dosagem equilibrada desses elementos que valoriza uma série de detalhes aparentemente insignificantes, mas que, nas mãos habilidosas do contista, se unem para criar uma imagem de rara força evocativa.

*

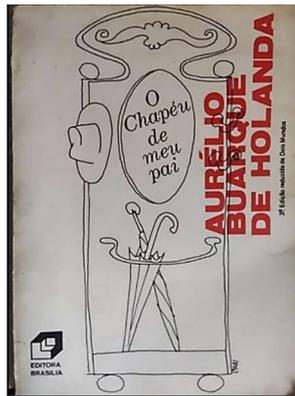
A terceira edição foi extremamente reduzida em comparação à anterior. A obra foi publicada pela “Editora Brasília” (RJ) em 1974 e consta com somente dez contos, são eles: “O chapéu de Meu Pai”, “A primeira confissão”, “Acorda, preguiçoso...” “Zé Bala”, “Filho e Pai”, “Dois mundos”, “Retrato de minha avó”, “Maria Araquã”, “Feira de cabeças” e “Vozes de chegada”.

As dedicatórias permaneceram as mesmas da edição anterior, com exceção do conto “Maria Araquã”, que agora é dedicado a Antônio Celso e à mãe do autor, que já havia falecido, como consta em memória dos pais. Novamente ABH lança prefácio a respeito de algumas decisões do livro. Ele explica que os editores e amigos desejavam trazer sua obra, mas em formato reduzido. Dessa maneira, o contista optou por selecionar seis textos que se se faziam presentes na seção “Contos”, outros dois que estavam em “Retratos” e dois últimos que pertenciam a “quadros”. Aurélio diz que alguns textos fazem parte de algumas seletas espalhadas mundo a fora, como é o caso de “Zé Bala” publicada em Portugal e “O chapéu de meu pai”, texto traduzido por William L. Grossman para coletânea norte-americana *Modern Braziliam Short Stories*.

A surpresa reservada para essa edição está em seu título, onde a obra que anteriormente era intitulada *Dois mundos* passou a ser chamada de *O chapéu de meu pai*. Genette (2018, p. 68) observa que a principal motivação para a alteração de um título não recai sobre o autor ou o editor, mas sim sobre o público. Na era clássica, os títulos eram excessivamente longos, o que contribuía para o esquecimento da obra. Portanto, um título mais curto poderia ser mais facilmente lembrado. No entanto, esse não parece ser o caso de *Dois mundos*, uma vez que o título é curto e, por isso, de fácil memorização. Possivelmente, no caso de ABH, a mudança de nome da obra ocorreu devido a outro fenômeno (que talvez ocorra apenas em coletâneas), no qual uma narrativa se destaca em importância e qualidade em relação às outras. Ou seja, embora o conto “Dois mundos” tenha seu valor, é “O chapéu de meu pai” que adquiriu maior proporção em termos de público e crítica. Assim, tomou um lugar de destaque na obra.

Na capa de fundo branco, o título está posicionado no centro de um espelho oval. Ao lado, encontra-se o famoso chapéu pendurado, e abaixo estão dois guarda-chuvas. A ilustração, a cargo de Carlos Alberto Ribeiro, é inspirada na descrição do narrador (e muito semelhante ao desenho feito por Santa Rosa)³²: “Meus olhos se cravam no chapéu. Está no cabide tal como meu pai o usava — quebrado para frente [...]” (Holanda, 1974, p. 15). Além disso, o nome do autor aparece ao lado direito em vermelho e por traz do desenho, logo abaixo, as informações da edição: “3ª. Edição reduzida de Dois Mundos”.

FIGURA 13 — CAPA DA TERCEIRA EDIÇÃO



Até o momento, realizamos um extenso estudo para compreender de forma abrangente a figura de ABH, explorando suas facetas e, sobretudo, sua trajetória como ficcionista, desvendando assim seu lado menos explorado. Os elementos paratextuais revelaram a recepção e o contexto em que a literatura de Aurélio estava inserida. Agora, resta-nos mergulhar nos

³² v. Figura 7.

contos, e para isso utilizaremos a terceira edição da obra (visto que é um livro com menos elementos paratextuais, mas que contempla a preferência do próprio autor por estas ficções) seguindo a sequência em que aparecem.

3.4 RETRATO DE UM CONTISTA: UM PASSEIO POR DEZ CONTOS DE AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA

Os contos de ABH datam de 1939 a 1941, um período que engloba a tensão constante das guerras mundiais (uma recentemente terminada e outra prestes a eclodir). Em sua totalidade, essas histórias não parecem refletir preocupações de escopo global, a não ser pela condição universal da degradação humana que transcende os séculos.

O início da década de 1940, como observamos anteriormente, trouxe diálogos com narrativas estrangeiras. Essa literatura introduziu um tom intimista que começou a se difundir na literatura nacional (Bosi, 2015). Assim, é nesse cenário, no final dos anos 1930 e início da década de 1940, que ABH lança seus contos.

Dessa forma, apresentaremos os dez contos presentes na última coletânea organizada pelo próprio autor. Essas histórias podem revelar não apenas as preocupações individuais do autor, mas também as nuances e reflexões de um país que estava se abrindo para novas perspectivas literárias, impactadas por tradições estrangeiras, ao mesmo tempo em que permanecia alinhado com sua própria tradição nacional. Portanto, vejamos essas narrativas.

No conto “O Chapéu de Meu Pai”, o narrador vive um momento de luto durante o funeral de seu pai. O foco recai sobre o chapéu do pai, um símbolo poderoso que evoca memórias da vida e personalidade do falecido. O objeto atua como um elo entre o pai e o filho, representando autoridade, respeito e conexão emocional. Através das lembranças ligadas ao chapéu, o narrador revive momentos significativos da vida do pai, desde interações cotidianas até expressões religiosas e culturais. No desfecho, a narrativa retorna à cena do enterro, destacando a imagem solitária e abandonada do chapéu, que parece chamar por alguém, enfatizando a presença constante do pai na memória do narrador.

“A primeira confissão” narra a experiência de um menino de oito anos em sua primeira confissão na igreja. Sua curiosidade sobre por que as almas querem dinheiro gera risos entre colegas, mas também uma repreensão da professora. Determinado a se livrar do pecado, ele se confessa, descrevendo seus conceitos de pecado e destacando seu roubo de uma banana. Após a confissão, ele sente alívio, ignorando os cochichos dos colegas. Cumprindo a pena imposta,

o menino reflete sobre a atmosfera suave da igreja, ainda ansiando pela resposta à sua pergunta inicial sobre as almas e o dinheiro.

O terceiro conto, “Acorda, preguiçoso...”, narra a experiência do Professor Joaquim, que enfrenta a morte de sua filha Maria Lúcia. A morte dela, de apenas onze anos, impacta profundamente Joaquim. Visitantes oferecem condolências, mas ele se sente incompreendido. A narrativa explora suas lembranças e a relação com a filha, revelando sua angústia diante da injustiça da vida. No funeral, Joaquim se despede da filha, questiona Deus e experimenta um misto de desespero e ódio. O conto encerra com a imagem de uma estrela, sugerindo renovação após a tragédia.

A narrativa “Zé Bala” segue a história de Zé Bala, um homem preguiçoso e dado a bebedeiras. Ele desfruta de um banho no rio em vez de lavar o cavalo do Coronel, seu patrão. Após uma série de eventos, Zé Bala mata seu amigo Milonguê em um acesso de embriaguez. Atormentado pelo remorso, ele confessa a sua esposa, Noca. Posteriormente, tenta se entregar a polícia, mas ninguém acredita devido à sua reputação e sua revelação é considerada uma “loucura”. A culpa recai sobre o inocente Gigante, que passa a ser perseguido.

“Filho e Pai” descreve a visita do narrador e seu amigo, advogado, a uma vila sertaneja, onde encontram o idoso Seu Barreto, um chefe político acusado de assassinato. A narrativa retrata a viagem pelo Rio São Francisco, com detalhes poéticos. O julgamento é uma farsa e o réu é absolvido por unanimidade. Celebram naquela mesma noite na casa de Barreto, todos que deveriam julgá-lo com imparcialidade. Ao fim, o narrador observa a família do Coronel, incluindo sua filha; percebe ainda o calor intenso e a atmosfera violenta do lugar.

Em “Dois Mundos”, um jovem narra os domingos na Rua do Fogo, onde seu pai lê romances para amigos no alpendre. O jovem não se interessa pelos romances e observa o mar, refletindo sobre o horizonte e a vida ao seu redor. Sua formação religiosa o impede de questionar sua visão de mundo. Enquanto seu pai se envolve com a leitura, o narrador se concentra em detalhes triviais. Ao fim do dia, enquanto voltam para casa, o narrador contempla a vastidão do mar, destacando o contraste entre o mundo fictício do pai e sua conexão com a natureza.

No texto “Retrato de Minha Avó”, D. Cândida Rosa, uma mulher idosa, é retratada como ignorante devido à falta de educação formal. Seu temperamento forte e autoritário se mistura com momentos de delicadeza e preocupação com a aparência. Ela mantém visões preconceituosas sobre os escravizados, influenciadas por sua criação. D. Cândida evita demonstrar emoções, exceto quando seu filho morre, revelando sua profundidade emocional e fazendo um pedido estranho ao caixão. Sua peculiaridade é destacada por um uso de linguagem

pitoresca, incluindo um trecho, que de acordo com o narrador, José Lins do Rêgo teria tomado para um de seus personagens: “Expressão de sabor clássico, esse ‘com cedo’ de minha avó, para o qual chamei a atenção de José Lins do Rêgo, entrou num dos seus romances. (Holanda, 2007, p. 178).

O oitavo conto, “Maria Araquã”, apresenta novamente uma protagonista idosa, porém, ela é uma ex-escrava, frágil e talentosa cozinheira. Apesar de seu temperamento doce, esconde impetuosidade e ódio. Maria Araquã é tratada com respeito e afeto na família do narrador. Seus últimos dias são descritos como decaídos, mas reconhece o narrador e expressa sua admiração antes de sua iminente morte, simbolizando o fim de uma tradição tortuosa.

No penúltimo conto, “Feira de Cabeças”, é retratada uma cena grotesca de uma feira na cidade alagoana Santana do Ipanema, onde cabeças humanas são exibidas ao público; trata-se de Lampião e seus cangaceiros. A multidão agitada se reúne para presenciar o macabro espetáculo, enquanto fotógrafos registram a cena. A tranquilidade aparente das pessoas diante dessa cena perturbadora intriga o narrador, que destaca a celebração da vitória sobre Lampião pelos militares. O discurso dos soldados evoca histórias de amor e vida nas caatingas contrastando com o ambiente hostil. A atmosfera se intensifica com o som de foguetes e o sino da igreja. A narrativa culmina na noite escura, questionando o destino dos corpos e focando nas cabeças expostas, ao lado das quais a humanidade parece apodrecer. O olhar do cego Lampião parece observar atentamente o narrador.

Na última ficção, “Vozes de Chegança”, o narrador se fascina com a construção de uma barca de natal e os humildes homens da chegança. Impressionado pela energia, liderança e canto, ele sonha em ser oficial da nau Catarineta. O narrador reflete sobre os sentimentos truncados dos marinheiros, que deixam amores incertos em terra, mas exibem sorrisos vivos. A tripulação, composta principalmente por ex-marujos, expressa os sentimentos do mar em suas canções. Esses personagens da chegança se tornam heróis em sua imaginação, suas vozes ressoam marcantes e duradouras, deixando uma lembrança enquanto ele escreve próximo ao mar.

*

As dez narrativas comprimem-se em temáticas e modelos que se repetem umas nas outras, ademais há certa linearidade no modo de contá-las. São histórias narradas, em sua maioria, pelo mesmo narrador — em primeira pessoa —, isto é, uma voz adulta que relembra de acontecimentos passados, exceção às ficções em terceira pessoa, uma vez que os aspectos

temporais se distanciam da voz narrada e se aproximam mais das ações dos personagens, como no conto “Zé Bala” onde o narrador acompanha as andanças e bebedeiras do protagonista, até do fatídico crime que ocorre numa casa tomada por sombras.

No espaço do assassinato de Milonguê, a rua é escura, a casa está em construção e não possui energia elétrica, coberta de sombras. A roupa da vítima é branca, uma tonalidade oposta ao ambiente, e vai desaparecendo nas manchas do crime, assim como seu próprio fôlego.

Nas ficções de Aurélio, o jogo de sombra e luz costuma ser utilizado para indicar uma relação entre a vida e a morte. Em “O chapéu de meu pai” a construção fúnebre é feita por meio de uma descrição da luz enfraquecida, o que causa uma atmosfera poética pesada e melancólica: “A lívida luz dos círios é agora mais triste, à claridade da manhã nascente que vai aos poucos invadindo a sala” (Holanda, 1974, p. 15); ao final do texto a luz surge ainda mais trêmula.

No conto “Acorda, preguiçoso...”, o protagonista está igualmente postado em uma sala onde ocorre um funeral. É sábado, que em outro momento representava tranquilidade e claridade; agora, o dia mostra-se chuvoso, pesado, sem vida. É somente ao fim do texto que a luz retorna em sinal de uma estrela.

Interessante observar que, tanto nesse texto quanto em outros, as histórias parecem caminhar em um ciclo narrativo, no qual começo e fim se entrelaçam, num movimento, por vezes, semelhante, por vezes, antitético.

Na ficção “Feira de cabeças” a frase inicial é a ação da retirada e exposição das cabeças humanas, cena impactante que mostra uma melhor forma narrativa aureliana. Uma frase simples e direta, “De latas de querosene mãos negras de um soldado retiram cabeças humanas” (Holanda, 1974, p. 77), que dá movimento e vida. A imagem é facilmente visualizada. Wood (2011, p. 95), ao falar da construção das personagens ficcionais, diz que é comum um escritor iniciante se prender a descrições estáticas, “porque é muito mais fácil de descrever do que o móvel”. O verbo final do conto, “fita-me”, muito bem apontado por Carpeaux, causa forte impacto e, além do mais, insere uma movimentação de algo que não deveria ter movimento, a cabeça.

ABH não se utilizou apenas de começos e finais como fio condutor de seus enredos. “Feira de Cabeças” mostra que o contista buscava uma harmonia cujo ponto de partida pudesse estender-se até o ponto final, causando assim uma impressão de conexão e permanência.

O conto clássico costumava apresentar um final surpreendente, mas com o passar das décadas essa ideia foi perdendo força. Os finais apresentados por ABH não costumam impactar, e nem parece ser essa sua intenção, mas sim retornarem, com outra roupagem, ao ponto de

partida narrativo. Isso cria um espaço cíclico que se modifica com a passagem temporal e a consequente interferência de determinadas personagens.

As personagens, inseridas neste espaço cíclico, de um modo amplo, apresentam pouca densidade, exceto Zé Bala. Com isso, os contos não costumam ter uma tensão como poderiam (embora existam tentativas, umas mais bem sucedidas que outras, como veremos no parágrafo seguinte), uma vez que esse elemento ajudaria no ritmo e na construção complexa das personagens. É aconselhável que a tensão use menos palavras e algumas insinuações quando possível. No entanto, ABH costuma alongar-se em demasiadas descrições — talvez por impulso das leituras de obras naturalistas e realistas que fizeram parte de sua formação de leitor.

Retornemos ao “Zé Bala”. A tensão é construída de forma extremamente vagarosa. O protagonista é pouco a pouco provocado por todos ao seu redor, mas tido como um covarde. Ninguém o vê como ameaça, enquanto isso suas atitudes vão tendo pequenas alterações, como quando responde ao dono da mercearia com certa impaciência sobre a paternidade das filhas:

— Ô Zé Bala, as meninas da Noca são suas filhas?
 O caboclo tinha os olhos esgazeados. O riso amarelo saiu-lhe difícil:
 — São do senhor?
 A resposta em forma de pergunta confundiu o bodegueiro. [...] Zé Bala deixara o homem sem graça (Holanda, 1974, p. 44).

A pergunta era comum entre eles, mas a resposta, não; o protagonista costumava responder sempre em tom de brincadeira, porém agora seu comportamento se mostra inesperado. Em outro momento marcante dessa virada, tarde da noite, ao retornar para casa, ele é recebido sob insultos pela esposa Noca. Pouco depois sai de casa sem fazer barulho.

O narrador diz que próximo a casa, na esquina, há uma casa de taipa em construção. Zé Bala se senta em um cepo dentro da casa, protegido pela escuridão mais densa do lugar. O álcool perturba sua mente e a frase dita pela esposa: “se nesta casa houvesse um homem...” (Holanda, 1974, p. 45) ainda ecoa. Posteriormente, Milonguê, amigo que havia se engraçado para Noca, voltava de um ensaio de chegada, um grupo folclórico, e entra no local. Zé Bala se levanta, mas a escuridão impede que Milonguê perceba algo em sua expressão.

O outro se levantara. Não fosse tão fechada a escuridão — sobretudo ali dentro —, Milonguê ter-lhe-ia descoberto alguma coisa na fisionomia.
 — Que está fazendo, homem?
 — Nada não. Descansando...
 Voz trêmula, de tonalidade estranha (Holanda, 1974, p. 45).

Durante a conversa, Zé Bala sugere que o amigo durma com Noca e exhibe uma faca brilhando no escuro. Assustado, Milonguê tenta superar o choque inicial e procura acalmar a situação chamando Zé Bala de “homem”. No entanto, o protagonista continua se aproximando com a faca enquanto fala rapidamente. Milonguê tenta avançar para tirar-lhe o objeto, mas recua por instinto de sobrevivência. A faca o perfura na barriga, ele cai e luta para respirar. O sangue encharca suas roupas e Zé Bala retira a faca e “o canto dos grilos povoam o silêncio da noite” (Holanda, 1974). Ao fim da história, continuam a não acreditar que Zé Bala seria capaz de matar alguém.

Os narradores costumam, assim como esse, ter o senso de observação apurados. Watt (2007 *apud* Aguiar, 2017, p. 49) compreende que o romance se distingue de outros gêneros devido à atenção aos detalhes. Podemos dizer que, na prosa — em um sentido amplo —, os detalhes que são dados, sejam ao espaço ou aos personagens de modo individualizado, contribuem na construção do todo ficcional. O narrador aureliano está sempre à espreita, captando e comentando elementos mínimos.

Dessa maneira, os textos costumam ganhar em camadas nas quais as cenas podem significar além do que é dito, assim como vimos logo acima, na gradual tensão indicada pelas leves alterações de comportamento do protagonista; por outro, o risco de um texto gorduroso igualmente se faz presente. Assim, não se trata de vozes complexas, mas sim zelosas e atentas aos detalhes.

Há uma proximidade — como apontamos anteriormente — entre alguns elementos da vida pessoal de ABH e seus textos, as cidades em que viveu quando jovem, o fascínio pelo mar, as figuras como professoras e amigos da família do autor, tudo isso é ressignificado na sua produção artística. Compreendemos que a voz narrativa se distancia da voz do próprio autor. Mesmo que existam traços memorialísticos nos textos, isso não deve ser confundido com a pessoa ABH, pois a escrita é passada por muitas reescritas a ponto de a primeira voz, a inicial, perder-se na voz literária que parece “querer engolir as palavras do homem” (Holanda, 2007, p. 87).

Quando se discute a existência de uma voz narrativa na literatura, é comum que estudantes iniciantes enfrentem dificuldades em compreender a distinção entre essa voz e o autor da obra. Isso ocorre porque tendemos a associar a ideia de voz à produção física do corpo humano, enquanto a voz ficcional é uma construção dentro de um sistema literário específico.

A voz literária está intrinsecamente ligada a um dado contexto linguístico e estilístico. A relação entre o ser que fala e aquele a quem se dirige segue uma lógica semelhante à do nosso sistema de comunicação. Para Genette (2017), a identidade do narrador ou do falante só pode

ser estabelecida em relação ao passado vivido da “ação” mencionada. Ademais, o crítico destaca que o passado só pode ser compreendido em relação ao presente, momento em que a história está sendo contada. Dessa forma, a voz empregada no texto literário é distante do mundo referenciado e mais ainda do próprio escritor.

O papel do narrador é fundamental para a percepção e o relato dos eventos que ocorreram na história. Mesmo antes da história ser contada, existe um passado subjacente que é pressuposto. Um exemplo disso pode ser observado no conto “Retrato de minha avó”, no qual encontramos no início do texto: “D. Cândida Rosa de Moura Ferreira anda beirando os noventa anos. Não sabe quando nasceu. Não sabe coisa nenhuma. Desde os meados do século XIX que vem vivendo assim” (Holanda, 1974, p. 67); a protagonista carrega consigo um passado cujas lembranças se perderam dentro de si mesma. Diante disso, o termo “assim” assume um papel crucial ao estabelecer um ponto singular e duplo na história, servindo como um elo entre o que já foi vivido e aquilo que o leitor desconhece, mas pode presumir através da presença de uma voz narrativa que possui conhecimento das lacunas da personagem: “Ignorância bem sólida: não conhece dinheiro, e na conta vai pouco além [...]” (Holanda, 1974, p. 67).

A percepção pode ser compreendida de diferentes formas de acordo com a voz narrativa presente no texto. Mas e quando a ficção parece não ter narrador, o que acontece?

As tentativas de criar um texto sem narrador são um tema complexo que permeia o imaginário literário. ABH não se aventurou nessa façanha, mas outro escritor possivelmente o fez. No conto “Circuito fechado (1)”, Ricardo Ramos ousou na construção ao eliminar todos os verbos. O texto consiste inteiramente em pontuações e substantivos. Vejamos um trecho: “Chinelos, vaso, descarga. Pia, sabonete. Água. Escova, creme dental, água, espuma, creme de barbear, pincel, espuma, gilete, água, cortina, sabonete, água fria, água quente, toalha” (Ramos, 2012, p. 39). A cuidadosa sequência de palavras é o que confere sentido ao conjunto: alguém — cuja identidade, momento e modo desconhecemos — acorda, calça as chinelas, vai ao banheiro, utiliza-o e aciona a descarga. Em seguida, lava as mãos na pia, escova os dentes, faz a barba e, por fim, toma um banho. Como leitores, inferimos essas ações a partir de uma voz narrativa que as coloca em uma perspectiva mais ou menos lógica. O “circuito” é narrado sem um narrador convencional, sem primeira ou terceira pessoa (talvez uma quarta, experimental que ultrapassa o padrão habitual), e se fecha sem uma saída para a personagem (se é que de fato existe). Dessa forma, a estrutura conceitual de uma narrativa mais tradicional é rompida, criando uma nova percepção do que é a ficção.

O ganho dos narradores de ABH decorre mais da duplicidade da história narrada (Piglia, 2004) do que de uma provável inventividade. Existem mais de um conto em que duas histórias

(eventualmente com mais de dois interesses) são narradas, no entanto, optamos por escolher aquele em que esse efeito duplicado surge a partir do próprio título: “Dois mundos”.

Na narrativa em evidência, o narrador relembra — quando ainda era um garoto — sua rotina dominical na Rua do Fogo, onde seu pai lê romances para amigos. Enquanto o pai se envolve emocionalmente nas histórias, o jovem se entedia e prefere contemplar o mar e refletir sobre o horizonte, algo que lhe traz certa tristeza.

No início da história, a voz narrativa descreve um domingo tranquilo e direciona sua atenção para o mar. Mesmo quando seu pai menciona a existência de um romance de “fazer chorar as pedras” (Holanda, 1974, p. 61), o jovem “ouve sem escutar”. O conflito entre as duas histórias está estabelecido. De um lado, temos um garoto que prefere vivenciar o que ele considera ser a “realidade”, enquanto do outro lado temos seu pai, fascinado pelo “irreal”, mais precisamente pelo “ficcional”. Separadamente, temos a história de um personagem apaixonado por literatura e a de um jovem encantado pelo mar. A tensão surge quando essas duas narrativas se fundem em um único texto. É uma espécie de choque, como podemos conjecturar a partir do título, entre dois mundos distintos.

Eu via tudo, e tudo ouvia, sem compreender bem. Talvez, se conhecesse a história na íntegra ela me comovesse; mas, como fiz notar, ouvia só fragmentos, ao acaso, um diálogo aqui, ali uma descrição, além um trecho de carta. Por vezes, simples frase dispersa (Holanda, 1974, p. 62).

O tempo e o espaço se entrelaçam em fragmentos, quase como se um mundo estivesse colidindo com o outro, cujos destroços reverberam apenas no mundo do narrador. Daí surge sua lembrança sobre o horizonte, a linha fronteira que não tem certeza de sua existência, afinal, os limites de seu próprio mundo são constantemente ultrapassados. Além disso, os espaços se misturam, assim como a ciência e a religião: “Eu pensava na definição de horizonte dada pela geografia. Eu queria duvidar, mas o espírito religioso, alimentado pelo catecismo e pelas eloquentes preleções de D. Paulina, sempre bloqueava minhas dúvidas” (Holanda, 1974, p. 62).

Consideramos que nesse conto existem histórias macro — a história dos dois mundos — e micro, que se desenvolvem no espaço interno do narrador-protagonista e nas ações do pai em relação às atividades de leitura. Queremos destacar que a ênfase está menos na distância que as separa e mais nos níveis pelos quais elas se diferenciam. De acordo com Genette (2017, p. 305-306), os níveis são definidos como eventos presentes em uma narrativa que estão em um nível “diegético imediatamente superior ao nível em que o ato narrativo está situado”. Dessa

forma, aquilo que é narrado pelo protagonista, ou seja, suas impressões iniciais do que se passava na infância, está em um nível diegético superior. Em um nível inferior, encontram-se as lembranças anteriores ao que vinha sendo contado, como a recordação das lições de D. Paulina.³³

Nesse sentido, podemos identificar o primeiro conto como sendo o mundo do pai do narrador, enquanto o segundo conto pertence ao filho — ambos são histórias macro e igualmente diegéticas ou *intradiegéticas*; juntos formam um terceiro macro, um resultado, exposto ao leitor, desenvolvido em níveis coerentes que vão subindo e descendo dentro da estrutura lógica da história. Por outro lado, as narrações micro, internas, são considerados *metadieéticas*.

Podemos perceber os níveis conflitantes entre as duas posições macro, já que são opostas. Enquanto o narrador fala de si mesmo, dizendo: “Eu não tinha paciência para ouvir tudo isso”, referindo-se às leituras; seu pai se entusiasmava: “[...] vivia intensamente o livro. Ele lia com alma; ficava exaltado e entristecido” (Holanda, 1974, p. 63). Cumpre ainda lembrar que os pontos micro, de níveis mais baixos, tentam equilibrar a situação conflituosa, uma vez que quase sempre exercem uma função quase contemplativa ou saudosista do ponto de vista do narrador. Assim, Rosa (2007, p. 13) observa que “[...] o propósito não é narrar uma história — compreendida como uma sucessão de ocorrências regidas por uma lógica causal —, mas revelar os efeitos que o evento desencadeia no autor-narrador”.

Ao final da narrativa, o garoto descreve sua caminhada ao lado do pai, o que se torna um momento significativo. Enquanto o garoto se volta para o mar, iluminado pelo brilho fraco da lua, seu pai se perde em divagações sobre as leituras que fez. Nesse momento, o narrador reflete sobre o espaço de seu próprio mundo: a natureza dá à luz um imenso mistério, expresso pelos sons ao redor, como o mar, as palhas do coqueiro, os sapos, os grilos e as luzes das palhoças dos pescadores. É a presença de sua própria história, a do menino fascinado pelo mundo em que vive. Enquanto isso, seu pai permanece em silêncio, imerso no livro que segura como se estivesse conduzindo outro mundo. Portanto, a última frase do conto tem um peso essencial nesse emaranhado, pois ao dizer que “cada noite tem seu dono”, o narrador está expressando que cada pessoa está imersa em sua própria história, em seu espaço particular.

Após explorarmos alguns aspectos característicos da obra de ABH, é hora de avançarmos para BA. Esta abordagem nos permitirá compreender o terreno literário que o

³³ Algo semelhante ocorre com BA no conto “Natal de seu Hermídio”. Como veremos, o narrador recorda-se do seu Natal aos 9 anos de idade e, nessa memória, desce a um nível abaixo, rememorando o natal de seus 8 anos; aqui, o objetivo do narrador era mesmo contar o que ocorreu neste nível inferior.

santanense explorou, da mesma forma que fizemos com o camaragibense. Em um momento posterior, poderemos, com a formação deste quadro de ambos, examiná-los comparativamente, enriquecendo nossa compreensão acerca de suas nuances literárias e de suas contribuições individuais para o universo literário.

4 BRENO ACCIOLY: BREVÍSSIMA BIOBIBLIOGRAFIA

Breno Rocha Accioly (22/03/1921 — Santana do Ipanema – AL, 13/03/1966) era filho de um juiz de direito, Dr. Manuel Xavier Accioly, e de D. Maria de Lourdes; culta, ela lia e escrevia em francês, tocava piano e influenciou culturalmente BA. Numa entrevista, de 14/04/1946, ao “Suplemento literário” do jornal *A manhã* (RJ),³⁴ intitulada de “Breno Accioly e o conto moderno”, o entrevistado fornece-nos algumas informações sobre a influência de sua mãe: foi ela quem lhe presenteou, quando ele tinha apenas 14 anos, com o romance *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. O ambiente no qual o santanense cresceu era socialmente privilegiado: “Minha infância se assemelha a quase todas as infâncias pequeno-burguesas” (Accioly, 1946), reconheceu no supracitado periódico.

Ainda a respeito desses incentivos, ele nos conta quando escreveu o primeiro conto, e quando sua avó ficou extremamente brava ao vê-lo lendo Eça de Queiroz:

Lembro-me que foi numas férias de S. João que escrevi o meu primeiro conto: “Noite de Pavor”. Era a narração de um velório. Depois minha mãe me deu Dickens, Zola, Balzac, Maupassant e certa vez minha avó se enfureceu. Pegou-me lendo *O crime do Padre Amaro*. Então minha mãe me aconselhou: “Lesse antes de dormir. Depois escondesse o livro debaixo do travesseiro” (Accioly, 1946).³⁵

Desde criança, o pequeno Breno teve contato com a cidade, a loucura e os elementos que mais tarde estariam presentes em suas ficções; o convívio com vizinhos e familiares foi marca que contribuiu para a identidade de seus personagens.

Os nove primeiros anos de sua vida, passados em Santana do Ipanema, impregnaram de tal maneira a sua memória que mais de metade de seus contos enfiados nos livros *João Urso* e *Cogumelos* possuem cenários sertanejos ou personagens de nomes bem conhecidos em sua cidade natal (Rocha, 2014, p. 93).

O sobrado em que morava abrigava nomes importantes da região, como governadores, empresários e clérigos. Essas pessoas tiveram impacto na sua visão da sociedade e forneceram inspiração para suas histórias, assim como a própria casa rodeada por histórias de que era assombrada. BA conviveu ainda com figuras religiosas, como padre Francisco Macedo, em Palmeira dos Índios (Rocha, 2014). A sua formação foi, assim, embasada numa espécie de

³⁴ Retornaremos mais vezes a essa entrevista no decorrer da tese. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/114774/30>. Acesso em: 15 ago. 2023.

³⁵ Não encontramos nenhum conto intitulado “Noite de Pavor”.

tríada de convívios sociais: relações comerciais, jurídicas e religiosas — três elementos que contribuem significativamente em suas narrativas.

A proximidade com a cidade e o contato com o circo despertaram sua imaginação. Ainda aos nove anos, Accioly mudou-se para Maceió e teve seus primeiros contatos com o mar e as rodas literárias no Colégio Diocesano, onde estudou: “O menino matuto, que só aos nove anos conheceu o mar, guardou vivíssimas imagens da baía de Jaraguá [...]” (Rocha, 2014, p. 93). Essas imagens seriam, anos depois, fonte de inspiração para alguns contos em que os personagens estão em ilhas, como no caso mais perceptível, “Condado de Green”. Logo após concluir o ensino médio, ele começou a publicar contos no jornal católico *O Semeador*.

Nesse período em Maceió, BA conta-nos — ainda na referida entrevista — que uma figura da política, certamente poderosa e “proprietário do melhor jornal”, o aconselhou a abandonar a ideia de escrever, já que não passava de um gasto de “tinta no papel”, acrescentando a frase: “vá pescar sururu que é mais rendoso”. O santanense admite que isso o abalou.³⁶

Por volta de 1938, BA mudou-se para Recife para iniciar seus estudos pré-médico. Sua estadia na capital pernambucana foi fundamental para seu desenvolvimento como escritor.³⁷ Foi nesse ambiente que Accioly encontrou receptividade em seus escritos e um novo fôlego para não desistir; de acordo com ele, foi Mauro Mota quem mais lhe deu apoio, junto de Evaldo Coutinho (Accioly, 1946). Tornou-se ainda amigo de outros renomados autores, como João Cabral de Melo Neto e Gilberto Freyre, e chegou a trocar correspondências com Mário de Andrade, que o encorajou a continuar sua jornada literária.

No ano de 1943, o jovem estabeleceu residência no Rio de Janeiro. Vivia cercado por escritores nos cafés e livrarias, compartilhava originais com outros autores e publicava contos inéditos em periódicos renomados do Estado. No entanto, seu temperamento controverso comumente causava atritos. Um episódio bem conhecido envolveu Graciliano Ramos. Ricardo Ramos conta que seu pai conversava com um outro escritor, negro e comunista; vendo a cena, BA (que era racista e anticomunista) confrontou o conterrâneo durante uma conversa. Após um

³⁶ Tempos mais tarde, ele escreveria o conto “As Três Toucas Brancas”, narrado por um escritor, Sigismundo, à beira da falência. Enfrentando o dilema de contar ou não à esposa sobre uma proposta financeira que recebera de um pintor, o qual desejava pintar os seios dela em uma tela, o escritor relembra os conselhos do Desembargador Olavo para abandonar a escrita: “– Literatura só traz contrariedade, menino – dizia numa pausada voz grave. – Literatura é tão inimiga e traiçoeira como política. Largue tudo isso, menino, vá se aperfeiçoar na sua Medicina” (Accioly, 1999, p. 58).

³⁷ Como mencionado anteriormente, BA participou ativamente no cenário literário de Recife, inclusive em encontros relacionados ao “Primeiro Congresso de Poesia”. Sua participação foi proeminente; em 17/11/1940, ele escreveu um texto intitulado “A poesia e seu congresso em Recife”, no qual anunciou a realização do evento e defendeu a importância desse movimento como elemento de confraternização. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093262_03/1424. Acesso em: 02 set 2023.

embate emocional, o santanense foi repreendido por Graciliano e saiu humilhado (Ramos, 2011, p. 119-120).

Essa imagem de comportamento errático continuou a acompanhá-lo, mesmo depois de alcançar reconhecimento literário. Ferreira Gullar, em “A orelha de Van Gogh”, publicado em 2007 na Folha de S. Paulo, narra episódio em que BA se desentende com Otto Lara Resende:

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 (Gullar, 2007).

O temperamento imprevisível de BA persistiu ao longo do tempo, como o ilustrado por esses episódios.

É em 1944 que ele lança seu primeiro livro de contos intitulado *João Urso* pela “Editora Pan-Americana S.A. — EPASA”. A editora tinha sede no Rio de Janeiro, inicialmente no número 25 da Avenida Rio Branco. Posteriormente, mudou-se para o Edifício Minerva (rua México, 98) na mesma cidade. No período dos anos 1940, a “EPASA” era provavelmente bem conceituada, publicando títulos de destaque como *A Montanha Mágica* (1943), de Thomas Mann, e *A Comédia Humana* (1943), de William Saroyan; além de literatura, em seu catálogo constava obras filosóficas e sociológicas.

No decorrer de sua carreira, BA publicou mais quatro obras em vida, *Cogumelos* (1949), *Maria Pudim* (1955), *Dunas* (1955) e *Os Cata-ventos* (1962). Apesar de ter lançado vários títulos, seu livro de estreia, *João Urso* (1944), continua sendo sua obra mais conhecida.

O contista contribuiu para o suplemento literário do *Jornal de Alagoas* na década de 1950 e participou do grupo da *Revista Branca*, que publicou contos de escritores brasileiros em outros idiomas. Ele foi traduzido por Gian Passeri para o italiano como parte de uma coletânea composta por nomes como Lygia Fagundes Teles e Murilo Rubião.

Aos 44 anos, BA faleceu vítima de um infarto. No final de sua vida, ele estava ao lado de Maria dos Anjos, a quem dedicou seu último livro. Seu enterro foi testemunhado por poucas pessoas, incluindo Lêdo Ivo (2004), que destacou a falta de amigos próximos no momento da despedida. O contista foi enterrado sem grande cerimônia, estava isolado — como muitos de seus personagens.

BA é homenageado como patrono nas academias de letras Academia Arapiraquense de Letras e Artes (ACALA) e Academia de Letras e Artes do Nordeste (ALANE), além de ter uma

rua com seu nome em Americana/SP e uma biblioteca municipal em Santana do Ipanema/AL. Sua personalidade controversa e dificuldade em estabelecer relações sociais e amorosas eram conhecidas. Ele deixou um legado literário significativo com suas obras de contos.³⁸

Assim, seguiremos discutindo sobre as obras lançadas por BA. Intentamos levantar uma discussão ampla sobre os contos acciolyanos, bem como sua trajetória literária.

4.1 OBRAS DE BRENO ACCIOLY: RECEPÇÃO E PARATEXTOS

Conforme mencionado, *João Urso* (1944) foi a obra de estreia e a única que contou com novas edições, sendo três enquanto o autor ainda estava vivo e uma póstuma (o segundo livro, *Cogumelos*, teve uma nota informativa na *Tribuna da Imprensa*, em 17/05/1958,³⁹ anunciando que em breve a segunda edição da coletânea seria lançada pela “Livraria Martins”; Além disso, no *Correio da Manhã*, em 24/03/1965,⁴⁰ foi feito um anúncio de que a obra estaria em fase de preparação para lançamento pela “Letras e Artes”. No entanto, até o momento, nossa pesquisa não encontrou evidências de que a obra tenha sido realmente lançada. Recentemente, a “Imprensa Oficial Graciliano Ramos” reeditou toda a produção ficcional de BA.⁴¹

João Urso ganhou destaque e recebeu prêmios como o Graça Aranha e o Afonso Arinos. A obra foi elogiada pela crítica por sua poética de estranhamento e abordagem do campo de transição entre a consciência e a insanidade. Antes de seu lançamento, houve anúncios e adiamentos publicados em alguns periódicos do Rio de Janeiro

O livro conta com um prefácio de José Lins do Rego e uma capa de Santa Rosa. Dedicatórias a escritores renomados, amigos — como Graciliano Ramos, Vinicius de Moraes, Aurélio Buarque de Holanda, Lúcio Cardoso e Mário de Andrade —, e os pais do autor aparecem na obra.

A primeira edição foi lançada pela “EPASA” e conta com excertos de críticas na quarta capa. Uma segunda edição foi disponibilizada nove anos depois pela “Edições o Cruzeiro”, com alterações nos dedicatários e nos textos dos contos. A terceira edição, lançada em 1963 pela “Editora Civilização Brasileira” como parte da “Coleção Vera Cruz”, teve a capa ilustrada por Eugênio Hirsh e uma nova epígrafe. A quarta e, até então, última edição (igualmente veiculada

³⁸ Esta biobibliografia é uma rediscussão, que inclui informações significativamente novas, do trabalho de Araújo (2021), assim como o que será discutido a seguir sobre a obra *João Urso*.

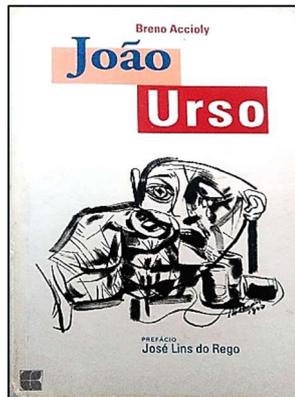
³⁹ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/40900. Acesso em: 15 ago. 2023.

⁴⁰ Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/63123. Acesso em: 11 ago. 2023.

⁴¹ Nessas reedições constam ainda dois livros inéditos: o romance *Pedras* e a coletânea de contos *Isabela* (2023), que não fazem parte de nosso recorte para análise. Salientamos que o referido romance chegou a ter trecho publicado no jornal *Correio da Manhã* (RJ), em 09/09/1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/22035. Acesso em: 26 ago. 2023.

pela “Editora Civilização Brasileira”), foi publicada de forma póstuma em 1995 e manteve a maioria dos elementos da edição anterior, à exceção da ilustração da capa, que foi substituída por uma xilogravura de Cândido Portinari, conforme se pode observar na imagem:

FIGURA 14 — CAPA DA 4ª EDIÇÃO DE *JOÃO URSO*



Observa-se que o nome do autor é posto em fonte menor que a do prefaciador, José Lins do Rego, este tem um peso maior na literatura. O desenho de Portinari, datado de 1947, traz uma imagem associada ao conto “As agulhas”, representando a covardia do protagonista Poni diante da presença de outros. Os elementos visuais, como os carretéis e a imagem de um homem agredido por um soco, simbolizam a fragilidade emocional do personagem. A cena captura sua renúncia ao desejo de reaver a amada. Ilustra-se, assim, a emotividade, o medo e a vulnerabilidade humanas.

São dez narrativas que compõem o livro, sendo escritas em primeira pessoa: “As três toucas brancas”, “Os olhos”, “Natal de seu Hermídio” e “Condado de Green”. Os outros contos, em terceira pessoa, são “João Urso”, “As agulhas”, “A janela”, “O açougue”, “O medo”, “Na rua dos lampiões apagados”. As histórias exploram dificuldades econômicas, relacionamentos amorosos problemáticos, injustiças sociais e questões de saúde dos personagens, ao mesmo tempo em que apresentam o meio em que vivem, seus costumes e crenças.

*

BA lançou sua segunda obra em 1949, nomeada de *Cogumelos*,⁴² pela editora “A Noite”. O livro contou com capa de Luís Jardim e ilustração de Oswaldo Goeldi, além de prefácio de

⁴² Em 21/07/1946, BA falou que preparava uma novela, intitulada de *Cogumelos*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/114774/72>. Acesso em: 15 ago. 2023.

Gilberto Freyre. Em pesquisa realizada em São Paulo — de acordo com o suplemente “Letras e Artes” do jornal *A manhã*, publicado em 05/02/1950 —, sobre os melhores livros do ano, *Cogumelos* ficou atrás somente de *O cacto vermelho*, de Lygia Fagundes Telles (este com 17 votos e aquele com 13). O segundo lançamento de Accioly obteve boa repercussão entre público e crítica e contava com os seguintes textos: “Cogumelos”, “A valsa”,⁴³ “Sentença”, “Dois enterros”, “Dívida”, “As tranças”, “Cíntia”, “Viagem” e “Noiva”.

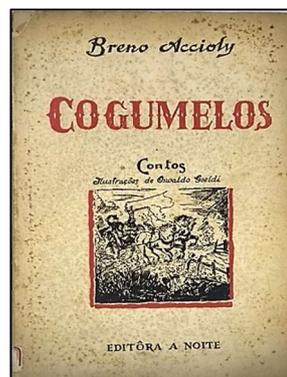
No *Diário Carioca* (18/09/1949), Saldanha Coelho afirma que esta coletânea é superior a *João Urso*. O articulista ressalta a existência de um outro escritor ligeiramente afastado da linguagem elementar que prejudicava a beleza subjetiva (poética) dos contos anteriores.

Em 13/11/1949, Willy Lewin escreveu no “Suplemento do Diário de Pernambuco” que estava dominado e fascinado pela grandeza do livro. Segundo ele, a leitura não é agradável porque é atormentada e trágica, tendo toques de sordidez. O comentador ressalta ainda a existência da tensão nos textos e uma busca por efeitos literários.

Ao *Diário de Pernambuco* (06/11/1949), Mauro Mota relembrou a fala de Graciliano Ramos a respeito de BA em que compara a literatura de Accioly com o sertão onde nasceu: “espinhoso” e cresce fora das medidas; Mota enaltece o contista e sua capacidade de “transbordar lembranças” e alerta que não se pode esperar dele um conto “bem feito no sentido dos moldes tradicionais”. Assim, o articulista considera BA um renovador, ainda que sem intenção, uma vez que carrega em sua ficção uma espécie de agressiva independência da forma.

Como mencionado, Goeldi ilustrou a capa. Na imagem, temos novamente um desenho que dialoga diretamente com o conteúdo de um dos contos, nesse caso, com a ficção “Cogumelos”.

FIGURA 15 — CAPA DA COLETÂNEA *COGUMELOS*



Disponível — Google imagens

⁴³ Em 14/04/1946, BA declarou ao “Suplemento Literário” do jornal *A Manhã* (RJ) que este era seu conto preferido, fundamentando sua escolha com a seguinte justificativa: “porque é uma história simples”.

A capa apresenta na parte superior o nome de BA em tinta preta. Logo abaixo, em proporções maiores, surge o título da obra em vermelho. O subtítulo remático tem destaque acompanhado do nome de Oswald Goeldi, indicando o prestígio tanto da coletânea quanto do artista. Em um pequeno quadro encontra-se o desenho, também contornado em vermelho. Na parte inferior da capa é exibido o nome da editora.

A impressionante ilustração carrega traços do *expressionismo alemão* e traz dois homens em uma charrete. Um deles está localizado no lado direito (mais acima), em pé, como se segurasse um chicote nas mãos, guiando a charrete puxada por dois cavalos. O outro homem, vestindo terno e cartola, está posicionado no lado esquerdo (mais abaixo). A imagem transmite uma sensação de movimento, evidenciado pelas rodas da charrete, pelo vento, pela poeira e pela folhagem em movimento. Esses elementos parecem indicar pressa e urgência. Ambos estão indo em direção a uma pequena ponte de madeira que se destaca à frente dos cavalos. A cena é retirada da parte final do conto “Cogumelos” e, como veremos, a charrete transporta um noivo atrasado para o seu próprio casamento sem saber do perigo que o aguarda.

Tanto na narrativa quanto na ilustração há uma carga de subjetividade. No caso da imagem *expressionista*, há uma inclinação — própria do movimento — em “densificar tudo em um grito” (Bornheim, 2007, p. 66). Goeldi transporta a aflição de um destino cruel, inevitável e desesperador em uma ação repleta de densidade. Para Bornheim (2007, p. 66-67), as figuras representadas costumam apresentar uma identidade fragmentada. Ainda segundo o crítico, a personagem, se reduzida a uma situação momentânea, tende a retratar o ápice do grito. Nesse sentido, a angústia e a diminuição humanas (no sentido de degradação, queda ou mesmo questionamento da condição do ser) se mostram na ilustração de *Cogumelos*.

Folheando a obra, vemos o prefácio de Freyre. Ele descreve a admiração que tem sobre BA e Lêdo Ivo, para quem “suas primeiras aventuras literárias de adolescentes eram já sinais inconfundíveis de escritores autênticos a madrugarem nos quase meninos” [...] (Freyre, 1999, p. 667).

O autor de *Cogumelos* é elogiado por sua escrita, que possui elementos poéticos, levando o leitor a um mundo que transcende a realidade puramente lógica ou científica: “Num conto, porém, que não deixa nunca de ser também poesia. Pois nenhum fator chega ao fim da leitura de uma produção de Breno Accioly sem se sentir num mundo que não é outro senão o poético” (Freyre, 1999, p. 667). Além do mais, o prefaciador considera o contista pertencente a um grupo de escritores complexos.

Com menos dedicatários, o livro contou com somente três nomes: Augusto Frederico Schmidt, José Otávio de Freitas Júnior⁴⁴ e Simeão Leal.⁴⁵ Vale lembrar que Schmidt foi citado na epígrafe da obra *João Urso*, sendo talvez o nome mais conhecido da lista por sua poesia, seu trabalho como editor e por ser uma figura bastante influente no cenário literário nacional das décadas de 1930-1940. Coube agora ao homenageado o texto “Dois enterros”.

*

Maria Pudim data de 1955, é o terceiro livro de contos e foi lançado pela editora José Olympio. A coletânea veio com um número maior de textos, foram 24 no total, são eles: “Maria Pudim”, “Salviano”, “Jaguaré”, “Camafeu”, “Uma tia”, “Liquinha”, “Damião”, “Duas mulheres”, “Sortilégio”, “Cartas”, “Conflito”, “Madrugada”, “Ivan”, “Eu vou enforçar Sônia”, “Minha noiva Carolina”, “Uma vizinha”, “Despedida”, “Uma portaria”, “Daniel”, “Confissão”, “Uma certa Zezé”, “Morena”, “Sótão” e “Jumelice”. A capa foi assinada por Poty Lazzarotto⁴⁶ (1924-1998).

Na imprensa, a obra teve uma relativa repercussão. *A Tribuna da Imprensa* (RJ) publicou um texto, não assinado, em 25-26/02/1956, na seção “Fato Literário” intitulado “O mestre Breno Accioly”, o qual elogia a atmosfera ímpar dos contos, carregados por um “cheiro de terra seca” de sertão. O texto reafirma também que BA contribui com a renovação do gênero na literatura brasileira, algo que tem sido mencionado e repetido desde o lançamento de *João Urso*.

Houve repercussão também no periódico *Jornal do Brasil* (RJ), 29/03/1956, na seção “Vida dos livros”, escrito por Mucio Leão, cujos comentários críticos recaem sobre a presença da melancolia, uma vez que os temas escolhidos por BA são revestidos de elementos

⁴⁴ José Otávio de Freitas Júnior foi médico, formado em 1943, tendo sido o orador da turma, como publicado em 15/12/1943 no *Diário de Pernambuco*. Chegou a participar de congressos de poesia no Recife e de frentes democráticas. A dedicatória de BA para Octávio de Freitas ocorreu em 06/07/1947 em *O Jornal* (RJ), no conto “Cíntia”.

⁴⁵ Simeão Leal, nascido em 1908 na Paraíba, foi homenageado com o conto “Viagem”. Ele foi uma figura versátil, atuando como administrador, diplomata, crítico de arte, jornalista, médico e artista plástico. Simeão era apaixonado por leitura e cultura desde cedo, tendo sido influenciado por sua família e intelectuais com quem convivia. Ao longo da vida, ocupou cargos importantes e promoveu a cultura brasileira, destacando-se como Diretor do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde. Fundador de revistas e publicações, foi também membro fundador e presidente da Associação Brasileira de Críticos de Artes. Sua biblioteca pessoal foi doada para a Paraíba após sua morte em 1996, tornando-se disponível para estudo e pesquisa.

⁴⁶ O artista estudou na Escola Nacional de Belas Artes e na École Supérieure des Beaux-Arts em Paris. Em 1950, fundou a Escola Livre de Artes Plásticas e foi pioneiro em cursos de gravura em diversas cidades do Brasil. Ficou conhecido por seus murais em edifícios públicos e privados, e também foi ilustrador de obras literárias de renomados escritores brasileiros como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Dalton Trevisan.

angustiantes. O comentador assegura que o contista é um “naturalista entusiasta”, pois declara e nomeia tudo que tem a dizer. Ademais, comenta elogiosamente que a forma de narração está alicerçada no subjuntivo, evitando o uso da partícula “que” o máximo possível, para sugerir ou criar situações imprecisas.

No *Diario Carioca* (RJ), em 04/03/1956, na seção “Roteiro do leitor”, assinada por Renato Jobim, que trazia pequenas notas sobre obras recém-lançadas, Jobim aponta que a nova coletânea de contos de BA mostra um autor cada vez mais apurado no gênero, além de destacar o seu vigor e sensibilidade já presentes em obras anteriores. O breve texto ressalta também que a maioria dos contos já havia sido publicada anteriormente em periódicos.

As publicações de BA nos jornais do Rio de Janeiro e Pernambuco eram práticas já conhecidas desde antes do lançamento de *João Urso* (1944).

O conto “Maria Pudim” foi posteriormente publicado no *Diario Carioca* em 12/01/1958, após a publicação do livro. No entanto, é importante salientar que a personagem já havia aparecido em outro texto de BA, intitulado “Diário esquizofrênico nº 3”, publicado em 02/09/1945 no periódico *O Jornal* (RJ): “Pe. Bulhões ainda não sabe, mas eu desconfio ser Maria Pudim, a libertina, a personagem e a escritora desse episódio. Maria Pudim, aquela que me ensinou a amar, a provar no amor toda a força da existência”. Já no texto mais famoso que leva seu nome, a personagem Maria Pudim é retratada como uma adolescente solitária, repleta de complexos em relação ao próprio corpo: “Não era a primeira vez que Maria Pudim olhava seu peito [...]”. (Accioly, 1999, p. 153).

Os textos apresentam dois momentos opostos na vida da personagem. No primeiro, ela está relacionada ao amor e à sexualidade, desempenhando um papel significativo na vida emocional do narrador; sua forma de viver é marcada pela liberdade e intensidade. Por outro lado, no segundo, encontramos uma personagem que ainda não se descobriu; ela parece não estar realmente vivendo, e podemos conjecturar que seu complexo (a falta de crescimento dos seios) simboliza o seu próprio nascimento diante do mundo — algo que ainda não aconteceu.

*

Novamente pela “José Olympio” e com capa de Poty, BA lança *Os Cata-ventos* (1962), obra que seria a última publicada em vida. Constam na coletânea o total de trinta contos, tornando-se assim o livro mais volumoso do contista. São eles: “Os cata-ventos”, “Izolda: atriz importunada”, “Márcia”, “Maravalha”, “Um julgamento”, “Recanto”, “Quinquim”, “Úrsula”, “Teodoro”, “Cleonice”, “Sono”, “Lucas”, “Lindaura: namoro sutil”, “Louras vadias”, “Cinira”,

“Susana”, “Papo-amarelo”, “Um emprego”, “Zoraide colhe margaridas”, “Busca”, “Zenóbio empresta dinheiro”, “A menina sardenta pede esmola”, “Os golfos do mar”, “A porta encostada”, “Cremilda”, “Verde, verde, verde”, “Viciado”, “As ligas de Dona Antônia”, “Clementina – ladra míope” e, por fim, “Pendões”.

Os títulos chamam a atenção pela quantidade, mas é a epígrafe dessa obra que se destaca, pois ela vem acompanhada por Kafka e pelo próprio BA com um fragmento de sua autoria.

Genette (2018, p. 136-138) aborda alguns aspectos sobre os epigrafados; segundo o crítico, as epígrafes podem ser alógrafas (atribuídas a outros autores), autógrafas (atribuídas pelo próprio autor do livro) ou anônimas. Nesse caso, BA se apropria de duas formas, a primeira pertencendo a Kafka e a segunda ao próprio Breno. Ressalta-se que — ainda de acordo com o autor francês — epígrafes autógrafas têm um valor de engajamento pessoal e podem funcionar como um “prefácio lapidar”. Isso em muito nos interessa, uma vez que pode contribuir para a compreensão da obra acciolyana; além disso, existem quatro funções para a epígrafe, mas primeiramente vejamos as duas epígrafes.

Localiza-se no alto da página a epígrafe pertencente a Kafka: “Na rua tanta gente estendida e por isso mesmo eu vejo tantos mortos”. No canto inferior, como dito anteriormente, está o escrito do próprio BA, datado de 07/07/1962 — lembrando que a impressão da coletânea foi finalizada em dezembro do mesmo ano. Isso pode indicar que o fragmento tenha sido criado exclusivamente para o volume ou tenha sido retirado de algum dos textos publicados ou inéditos. Observemos: “— Parábola no capim dos chifres? Claro é angústia do amor. Respondeu ao musgo a puta com ouro às orelhas dos brincos” (Accioly, 1962).

Segundo as funções apresentadas por Genette (2018, p. 141-144), a mais direta delas consiste numa forma de comentário ou esclarecimento do título do livro, algo que não parece ser o caso em *Os cata-ventos*. A segunda função comenta indiretamente o texto, cujo significado ela especifica ou ressalta. A terceira função é mais oblíqua, na qual a mensagem principal não é o que ela diz, mas sim a identidade do autor citado, funcionando quase como uma dedicatória *in memoriam*. A última função é a chamada “efeito-epígrafe” e consiste numa indicação, em poucas palavras, da época, do gênero ou da tendência literária. Através dela, o autor escolhe seus pares e define seu lugar no contexto literário.

A epígrafe kafkaniana parece exercer duas funções. Ela indica, indiretamente, o meio literário ao qual BA deseja se inserir. De um modo geral, o realismo em Kafka é construído pela fragmentação, o homem desse mundo é vulnerável e as certezas são colocadas em xeque, isto é, o absurdo e o estranho tomam o cotidiano; essa literatura é, pois, a do desconforto, da linguagem, por vezes, sombria. O outro apontamento refere-se ao diálogo, em certa medida,

com aquilo que o próprio alagoano escreve, pois, seus contos giram em torno da temática da morte e, sobretudo, desde *Cogumelos*, no qual a violência e a morte emergem de modo mais intenso. Em *Os cata-ventos*, não é diferente.

De forma mais complexa é a autoepígrafe de BA. O texto aparenta um diálogo entre dois personagens: o musgo e a loira. Supondo ser isto, a pergunta feita pelo musgo é um tanto quanto enigmática e torna o caminho interpretativo tortuoso. Nesse sentido, tudo que podemos é conjecturar. Assim, toda a epígrafe sugere uma alegoria. Talvez o enigma poético dela esteja em contrapor elementos: “amor” e “angústia”; um musgo conversando com um ser humano; “puta” e “ouro”. Talvez BA tenha considerado sua obra um emaranhado complexo. Ou talvez ele somente gostasse do que escrevera e sentia que deveria publicar em algum lugar.

Vale aqui um adendo. Além das já mencionadas publicações que o contista era habituado a fazer, há também textos esparsos que podem ser encontrados em jornais. Um deles intitulado de “Fragmentos de meu diário” apresenta frases soltas, organizadas uma abaixo da outra, separadas por um asterisco; as frases são carregadas de características diversas como, por exemplo: “Aconselho a todo aquele que se considere gênio a se submeter a um tratamento anti-sifilítico” ou “Para que um livro resista ao tempo será preciso que a tinta de suas letras tenha o poder do alcorão: besunte o tempo” (Accioly, 1948, p. 23).⁴⁷ Constata-se ao fim das frases um fragmento de *Dunas*, exibido como romance em preparo; veremos posteriormente que essa informação se repetirá até finalmente o lançamento da obra.

As epígrafes apresentadas no livro de BA não foram encontradas em nenhuma outra obra. A citação de Kafka pode ter sido uma tradução livre do próprio Breno ou de alguma obra cuja tradução foi alterada ao longo do tempo; a autoepígrafe do alagoano igualmente não aparece em nenhum de seus escritos. Optamos por considerá-las epígrafes por ocupar o espaço tradicionalmente destinado a elas. Por fim, não nos parece que esses dois trechos dialoguem entre si. Um fala claramente de morte; o outro mais parece uma parábola confusa.

4.2 UM OUTRO CONTINENTE: ALGUMAS SINGELAS CONTRIBUIÇÕES DE BRENO ACCIOLY EM PERIÓDICOS

Não é novidade que BA colaborou em jornais e revistas, principalmente do Rio de Janeiro. Estes textos nunca saíram das páginas em que foram publicados originalmente. É bem verdade que se trata de escritos simples; em um sentido mais direto, tratava-se de comentários sobre as suas impressões acerca de determinada produção literária ou mesmo do autor e da obra.

⁴⁷ Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/42034. Acesso em: 14 ago. 2023.

Sem nos alongarmos, o autor de *João Urso* escreveu, dentre outros, os seguintes textos críticos: “O lobo da estepe” ao periódico *O Jornal* (RJ) em 07/01/1944, ““O Gari” João Condé” para revista *Leitura* datada de outubro de 1945; um pouco antes publicou, na mesma revista, texto intitulado de “Major Graça – O prefeito”, texto de cunho quase totalmente confessional de suas impressões sobre o colega. Na revista *Vamos Ler!*, de 23/12/1943, ele lançou crítica sobre a obra de Otávio de Freitas Junior, *Ensaio de nosso tempo*, título que o próprio Accioly tomou emprestado para seu texto. Dentre os textos que nos interessa profundamente, está “Breve notícias sobre Dois Mundos”, publicado em 14/03/1943 no supracitado *O Jornal*.

Como o próprio título sugere, BA teceu comentários sobre os contos recém-lançados por ABH. O texto salienta a importância da infância como um continente cheio de sensações e experiências marcantes. Ele elogiou a forma como a infância é representada: rica em lirismo e convivência com personagens cativantes, caracterizando-a como uma obra que evoca um tipo de “magia de todas as infâncias”.

O conto “O chapéu do meu pai” é particularmente comentado como uma obra-prima, assim como os contos “Retrato de minha avó” e “Molambo”. Accioly crê que o livro é uma documentação de histórias sólidas e bem escritas, revelando a habilidade de ABH em criar uma “atmosfera cativante” e transmitir emoções profundas.

Destacamos ainda que BA aprecia tanto o “folclore” que se interliga à própria história e quanto a forma como o conterrâneo narra o conto “Vozes de chegança”: a maneira que somente os marujos seriam capazes de o fazer. Por fim, destacamos que o comentador diz ter reconhecido um dos personagens: “[...] um dos quais eu conheci em Maceió [...]”.

Os elementos destacados por BA para engrandecer a coletânea *Dois mundos* são um tanto quanto reveladores; não nos referimos somente à supracitada obra, mas igualmente à própria escrita de Accioly, já que seus contos seguiram caminho semelhante.

De um certo ponto de vista, as características apresentadas também se aplicam ao próprio BA. A infância é tema recorrente em seu livro de estreia, em “João Urso” e “Natal de seu Hermídio”. As figuras que o autor conhecera na infância que reverberam na obra são também visíveis, e, nesse caso, são ainda mais marcantes porque perpassam toda a sua produção, como nos mostra Mucio Leão, no texto anteriormente citado: “dizem-me, aliás, que há personagens deste livro que são personagens vivos [...]”. Além do mais, aventurou-se ainda a escrever uma ficção marítima, nomeada de “Tempestade no Condado de Green”, cujo comportamento dos marinheiros é narrado, mesmo não sendo o foco central da narrativa. Ressaltamos que a Nau catarineta — elemento cultural que aparece no conto marítimo aureliano — surge no mencionado conto natalino de Accioly.

Uma outra contribuição aos periódicos, além dos contos e textos críticos, foram as traduções. Como não é nosso objetivo estudar tais textos — e fugiriam do cerne a que nos propusemos —, fica aqui o registro desta outra faceta de BA. Nessa linha, traduziu vários contos de Kafka, como “O abutre”, em 11/08/1947, para o jornal *Diario de Pernambuco*, “A construção da muralha chinesa”, em 19/10/1947 e “Um artista do trapézio”, em 30/11/1947; Hoffmann também recebeu tradução, em 15/08/1948, com o texto “A grafia”, todos publicados no periódico *O Jornal* (RJ). Vale ainda mencionar, por fim, a tradução de “O prêmio”, de Tchekov, em 04/04/1948, para o *Diario Carioca*. Tudo isso nos ajuda a formar uma imagem ampla de BA e de suas referências. A analisada epígrafe de Kafka encontra mais uma justificativa na descoberta das traduções, era o santanense um leitor/admirador de grandes contistas da literatura mundial.

4.3 ONDE OS SAPATOS SE ENTERRAVAM: ALGUNS ASPECTOS DOS CONTOS DE BRENO ACCIOLY

BA desenvolve narrativas que exploram temas como a loucura, o abandono, a solidão e a morte. Seus protagonistas são personagens loucos, abandonados, violentos e incompreendidos, e suas histórias frequentemente envolvem personagens femininas. Em *João Urso* (1944) estas personagens são divididas entre inocência e sensualidade, retratadas através de uma ótica masculina e patriarcal, mas em *Cogumelos* (1949) há um leve acréscimo em relação a figuras femininas.

Pontuemos que no livro de estreia de Accioly não há nenhuma menção a personagens femininas em seus títulos. Originalmente, a obra teria um conto com o nome de uma mulher no título, tratando-se de “A semana santa de Apolinária”, anunciado pelo próprio BA à revista *Leitura*, em junho de 1944, e constariam onze textos no total. A narrativa “Cogumelos” fazia igualmente parte da obra. Por alguma razão, os dois textos acabaram retirados da versão final publicada pela “EPASA”. Sabemos que o contista alterava com certa frequência os títulos de seus textos (e também os reescrevia, alterando ações e descrições de personagens). Assim, é possível que o conto referente a “Apolinária” tenha ganhado outro título em obra posterior — ou mesmo o nome da personagem tenha sido modificado.

Já em sua segunda obra, os títulos femininos indicam uma mudança, pois o conto “Cíntia” é a primeira história a ser oficialmente publicada em livro e carrega em seu título o nome de uma mulher. Isso é algo significativo, uma vez que outras ficções tratam da figura feminina no cerne da história e os títulos são nomeados com elementos que lhes pertencem

(ainda que a visão impressa esteja arraigada de sexismo), como é o caso de “As tranças” e “Noiva”; cabe observar que no conto “Dívida” a personagem da mulher é representada, como analisaremos a seguir,⁴⁸ nos moldes tradicionais. Tudo isso denota uma certa pluralidade na obra acciolyana (não necessariamente positiva).

Por muitos anos, atravessando séculos, a literatura nacional — principalmente a partir do Romantismo⁴⁹ — representou a mulher em um ponto de vista da figura santa, fatal, geradora ou mesmo detentora de um poder capaz de despertar nos homens paixões incontroláveis. Tratava-se de personagens responsáveis por destinos trágicos, fossem seus ou de toda uma família. Vejamos como esses elementos se configura no conto “Dívida”, de BA.

Narrado em primeira pessoa, a história inicia com o protagonista, Daniel, contando que não ouviu o cego bater na porta e entrar em seu quarto onde dormia com Bárbara, futura esposa que dormia nua, acordando em seguida assustada. Ocorre que ela é afilhada do invasor. Ao fim das lamentações que o cego faz ao narrador, este promete que a deixará, pois irá embora. Depois de ouvir a promessa o cego sai do quarto e Daniel revela o desejo de fugir com a amada, que sofria constantes assédios do padrinho: “[...] acariciando-lhe as pernas, as coxas, os seios, acariciando Bárbara toda [enquanto ela dormia] [...]” (Accioly, 1999, p. 124). Os jovens apaixonados decidem fugir e durante a fuga o rapaz é tomado por uma forte angústia. Mas sob a benção do pai, um desembargador, os dois se casam. Daniel realiza sua vontade de ensinar modos, transformando a jovem em “boa esposa” e assim vivem por cerca de cinco anos.

Repentinamente, numa manhã, as pernas de Daniel entortaram, impedindo-o de andar. Desesperado e sem compreender a doença, o pai envia cartas a médicos de todos os lugares, recebe medicamentos, porém nada surte efeito, pelo contrário, aos poucos o infortúnio vai se agravando até que Daniel precisa de um ajudante que lhe dê comida na boca. Bárbara — depois de um tempo em que empurrava o marido para passeios — começa a demonstrar cansaço e desinteresse pelo esposo, chegando inclusive a dormir em outro quarto. Sentindo falta da esposa, o enfermo pede ao ajudante que o leve ao quarto de Bárbara, mas ao chegar lá avista na cabeceira da cama dela o retrato de seu primo Hélio. Enfurecido, pede que busquem o primo, vivo ou morto. Inusitadamente, Daniel se coloca na mesma situação que o cego: suplicando aos prantos para que a amada fique com ele. Ao fim, o narrador diz que o pai está à beira da morte e a esposa o havia abandonado de vez.

⁴⁸ O que será apontado é tão somente alguns elementos que compreendemos merecer destaque. Não temos a pretensão de fazer um estudo pelo viés da crítica feminista.

⁴⁹ As personagens femininas de José de Alencar são um dos mais evidentes exemplos.

A representação da mulher não se manifesta apenas como uma imagem de pureza e amor inabalável — elementos já presentes no Naturalismo —, mas fundamentalmente como parte de um jogo de ambiguidades que BA tanto aprecia em suas narrativas. Nesse contexto, é possível observar a presença da nudez, da sensualidade e igualmente de uma descrição extremamente minuciosa, elementos da sensualidade romântica. Tais aspectos são transmitidos através de ações que evocam um caráter animalesco.

Quase nua Bárbara se espichara de bruços [...]. Conservando-se numa incomoda posição, apenas uma ponta do lençol insinuava-se, discretamente, pelas suas pernas. A descoberto lá estavam os ombros, os braços, o rebordo de um seio, aquelas silenciosas curvas... (Accioly, 1999, p. 123).

O apelo do cego, que a princípio sugere injustiça, encontra imediatamente respaldo, e o leitor não sente compaixão, uma vez que ele estava assediando a jovem. No entanto, ao final do texto, o aspecto fatal e, em certa medida, destrutivo de Bárbara — como o radical de seu nome, “bárb”, pode sugerir o termo “bárbaro” — aflora, resultando em um destino trágico que já estava predestinado há muito tempo, daí a o fechamento da ambivalência que vai sendo costurada lentamente na história.

É em “Cogumelos” e “Cíntia” que as protagonistas femininas revelam certas características subversivas à tradição.

“Cogumelos” é narrado em terceira pessoa e somos apresentados a Adélia, uma mulher frustrada por não alcançar suas aspirações de vida e acaba engravidando. Jovem, por volta dos vinte anos, ela não sente amor pela filha que carrega em seu ventre. Seu sentimento é de ódio, pois seu corpo está mudando, seu rosto fica manchado, suas pernas incham e doem, além do homem por quem ela sonhava, Lourenço, ser um malandro fugitivo. Quando sua filha, Miriam, nasce, Adélia não sente nenhum amor e essa indiferença persiste até que Miriam perceba: “Enquanto isso, Miriam crescia feia, pálida, de cabelos espichados, começando a perceber a frieza de sua mãe” (Accioly, 1999, p. 98). Mais tarde, Miriam parte e Adélia passa a ter uma vida de festas e luxúria em sua fazenda, nomeada de “Cogumelos”. No entanto, um dia, Adélia recebe uma carta de Miriam pedindo permissão para se casar com seu noivo na fazenda. Adélia aceita, mas na véspera, ela serra a madeira da ponte de acesso para que o noivo, que viria em uma charrete, morra. A história termina com o veículo se aproximando da ponte, enquanto Adélia, acompanhada da filha, observa do alto da casa.

Acompanhamos, em “Cíntia”, o nascimento tortuoso de uma criança, que ainda não tem nome, mas que herdará o nome de sua mãe, Cíntia. O parto é extremamente sofrido e culmina

na morte da figura materna. O marido, atordoado, vai pouco a pouco vendo a filha crescer e enlouquecendo por não suportar a perda da amada, até se aposentar aos 42 anos de idade. A jovem Cíntia tem uma vida vazia e aparentemente sem propósitos, talvez carregue consigo o peso da morte da mãe que nunca conhecera. Por vezes, ela escava buracos na terra com as próprias mãos. Ao fim da narrativa, ela escava até os dedos sangrarem, dirige-se ao porão da casa, pega um grande caixote, onde está seu pai morto, e o leva até o buraco.

Percebemos que o protagonismo nas ficções toma caminho inverso, isto é, Adélia, a mãe da primeira história, é a personagem detentora das ações e atitudes mais drásticas, uma vez que ela elabora o plano para matar o genro, pois a infelicidade de Miriam representaria a sua felicidade: “O rosto ardente numa felicidade incomum” (Accioly, 1999, p. 103). A filha, por sua vez, permanece em passividade, inocente e ingênua ao longo da história. Já na segunda narrativa, temos uma relação avessa à construção da ficção anterior. É a filha, Cíntia, quem simbolicamente apreende as ações; ao nascer, sua mãe morre, e ao crescer cava o buraco, em que enterra o pai, com as próprias mãos numa ação bruta e seca. Percebe-se que o falecimento da esposa faz com que a família se desequilibre, daí o pai adoecer — sem rumo e propósitos — até seu destino final; a filha cresce sem grandes perspectivas: “Cresceu quebrando tudo, numa fúria de raiva incontrolável [...]” (Accioly, 1999, p. 136).

Coincidem em algum nível que as duas protagonistas femininas enterrem dois personagens masculinos ao final dos contos. Compreendemos que em “Cogumelos” este “enterro” fica subentendido diante da descrição e tensão crescente que o final aberto apresenta: “O coração de Adélia sem prestar para coisa alguma. Podre. Se não estivesse podre, Adélia suspenderia os braços, mortalmente arrependida gritaria que o noivo freasse os cavalos. Mas estava mesmo podre aquele coração. Mais um segundo e seria o fim” (Accioly, 1999, p. 104).

Portanto, nas obras de BA, ocorreu uma maior presença e destaque das personagens femininas, a ponto de intitular um livro com um nome de mulher, como no caso de *Maria Pudim*. No entanto, o autor seguiu “a migalha de pão” do roteiro da personagem feminina presente na cultura literária por séculos de tradição. Por um lado, podemos dizer que é notório o seu lado leitor; por outro, evidencia-se sua desatenção e a falta de autocrítica mais adequada a seus próprios textos.

Em geral, as tramas de BA se desenrolam em espaços confinados e decadentes, como casarões, quartos escuros e ruas estreitas, que refletem o estado emocional e mental dos protagonistas. Esses ambientes são comparados a prisões, onde os personagens se refugiam da imposição da civilização; em outros termos, comumente os protagonistas se veem encurralados

em um sistema social que os condena, já que alguma característica de sua personalidade não condiz com a organização do meio em que vivem.

São usuais no centro das narrativas do contista os anti-heróis e as figuras comuns, frequentemente desencorajadas, como é o caso de Poni em “As agulhas”. Esses personagens, em essência, quebram a noção de seres idealizados, como heróis clássicos ou românticos. Ademais, eles existem em uma dicotomia entre o bem e o mal, entre a edificação e a decadência; sendo ainda, muitas vezes, associados a um tipo de loucura que busca justificar suas ações.

As narrativas utilizam de forma constante a técnica de *flashback* para revelar o passado dos personagens, criando uma tensão que esconde as motivações por trás das atitudes.

Os lugares onde as histórias se passam, como Recife, Maceió e Santana do Ipanema, desempenham um papel secundário (se considerarmos as cidades em uma perspectiva ampla, ou seja, em termos de geografia), uma vez que os protagonistas frequentemente se encontram confinados em locais limitados. No entanto, esses espaços não restringem uma compreensão mais abrangente da cultura e dos costumes da sociedade, o que pode abrir margem para a exploração do contexto macro (não explícito) através do microcosmo exposto. Além disso, as histórias abordam a injustiça e a impunidade — que permeiam a existência — em lugarejos sertanejos, onde multidões enfurecidas clamam por vingança e rituais religiosos coexistem com o profano. Examinemos como alguns destes elementos aparecem no conto “Sortilégio”.

Nono texto da coletânea *Maria Pudim*, em “Sortilégio” acompanhamos os relatos de um narrador anônimo. A história se desenvolve sobre o seu relacionamento com Valéria. Ele relembra o amor e o desejo que compartilharam, mas tudo se complica quando a amada revela segredos sombrios sobre seu passado que envolvem diretamente a tia, D. Neomísia. Desolado, o narrador confronta a tia, que vem a morrer. Ele passa a ser acusado de assassinato, mas se diz inocente, acusando Valéria de traição e de falsificações de sua assinatura. Apesar de não ser condenado, é preso em uma ilha devido à superlotação da detenção. De modo geral, a história reflete as relações de poder, decadência, traição e injustiça, numa trama que joga com a verdade e a distorção dos acontecimentos.

A solidão e um narrador-transcendente

O narrador anônimo de “Sortilégio” está aprisionado em uma ilha, seu “corpo sugere uma zebra” (Accioly, 1999, p. 2019) em contraste com a paisagem local, o espaço é dividido por grades de aço; todo o lugar é conturbado, uma vez que “nem as águas são tranquilas”.

Podemos inferir que as descrições iniciais se referem ao próprio estado em que o narrador se encontra; algo ocorrido o perturba.

Nesse espaço, o protagonista — por não poder sair — assume o papel do que nomeamos de “narrador-transcendente”.⁵⁰ Essa forma de narração faz com que consiga encontrar um caminho para apropriar-se dos elementos narrativos e expressá-los de acordo com seu ponto de vista.

Compreendemos este tipo de narrador em várias possibilidades: (i) o protagonista pode ter acesso aos acontecimentos por meio do relato de terceiros, o que o colocaria em uma posição de observador distante — imaginemos uma figura que “flutua por cima, afastada da história”; (ii) numa segunda situação, ele pode ser uma testemunha ocular dos eventos, o que permitiria que a narração ocorresse posteriormente no espaço-tempo. Nesse caso, a narrativa poderia assumir diferentes perspectivas: ser falsa, quando interesses pessoais contaminam o que é dito; verossímil, ao permanecer fiel ao que foi presenciado; ou imparcial, apresentando uma narração sem intromissões e opiniões; (iii) por fim, o protagonista pode narrar a partir de suas próprias vivências, usando suas memórias como base para conduzir a narrativa. Por se tratar de um elemento muito particular, as lembranças, a comprovação dos acontecimentos, tornam-se difíceis, já que o narrador pode sofrer de perdas de memória ou mesmo apresentar somente o que lhe convém. Vale ressaltar que, em todas as situações, o momento da narração difere das ações ocorridas no espaço-tempo.

Dessa forma, o narrador-transcendente, apesar de limitado ao espaço onde se encontra, tem diversas maneiras de acessar e contar os acontecimentos, permitindo uma variedade de perspectivas e abordagens na narração.

No caso do conto em análise, temos um narrador que escapa dos espaços que o aprisionam, indo para suas lembranças e os acontecimentos que vivenciou (ressaltamos que, como veremos adiante, ele pode omitir, ou mesmo mentir, sobre o que viveu, já que o desfecho trágico o tornaria culpado das mazelas que o acusam; assim temos um narrador que usa suas memórias para conduzir a história ao mesmo tempo em que deixa dúvidas sobre a veracidade de alguns acontecimentos): “Todavia, mesmo que eu fotografasse os arrecifes com os olhos, mesmo que eu divisasse, agora, os rolos de fumaça do paquete solitário, longe o meu pensamento estaria, bem longe deles a minha imaginação teria lançado a sua âncora” (Accioly, 1999 p. 219).

⁵⁰ Inicialmente pensamos na nomenclatura “narrador-flutuante”. No entanto, a ideia é a de um narrador que se eleva (transcende) além dos limites espaciais. Essa ideia parece sugerir uma imagem mais adequada para o que propomos.

O fragmento apresenta um narrador que demonstra certa distância emocional e mental em relação ao lugar em que se encontra. Há um contraste perceptível que só pode ser superado por meio de suas próprias memórias. Os rolos de fumaça do navio evocam uma imagem de liberdade, sendo um elemento que atravessa e se desfaz no espaço. O narrador não está verdadeiramente envolvido ou interessado em observar os arrecifes ou mesmo a fumaça — a repetição do termo “mesmo que” enfatiza a sua indiferença, e ainda que “fotografasse” com os olhos ou visse os detalhes, o seu pensamento e imaginação estariam distantes (além do uso dos termos “longe” e “bem longe”). Podemos conjecturar que essa visão indica o caminho, reforçando a ideia de um narrador que transcende, pois apenas suas lembranças seriam capazes de conduzi-lo em voo.

A metáfora “lançar âncora” na imaginação indica que ele se deixa vagar, talvez em busca de pensamentos ou emoções mais distantes e profundas; a imagem se transforma e a âncora assemelha-se a um anzol que, ao ser lançada, procura captar sua vivência fora do espaço-tempo, em que se encontra no momento inicial da narração. De certa forma, essa distância emocional provoca uma sensação de isolamento, algo muito comum nos textos de BA, o que o faz ser tomado por certa angústia, podendo ser isso o início de uma consciência de si mesmo e de seus atos.

Blanchot (2011, p. 276) argumenta que esse poder adquirido (de auto olhar-se) ocorre em uma separação do próprio ser — há um isolamento tanto do local em que o sujeito se encontra quanto de si mesmo. O narrador-transcendente, como já mencionamos, está deslocado do que o cerca. Ele tenta encontrar uma essência, tentando recolocar-se por meio daquilo que conta em um espaço-tempo diferente de seu presente. Demarcar claramente que se recorda daquilo que pretende narrar constitui uma tentativa de delimitação; em última análise, ele deseja que o leitor tenha conhecimento do contexto espacial e temporal, e, adicionalmente, confie na autenticidade do relato.

Lembro-me; sem omissão recordo-me de tudo. Naquela noite Valéria consentira minha cabeça repousasse sobre o seu ventre, minha boca se alimentasse da seiva de seus lábios, após meu coração se sentir saciado daquele desejo, amplo desejo, cada vez mais sonhado de possuí-la (Accioly, 1999, p. 219).

O narrador pretende contar sobre seu romance com Valéria. Diferentemente da forma que narra antes, agora há conotações físicas e emocionais marcadas, dando a cena um caráter íntimo vívido. Assim, o isolamento supracitado desfaz-se no repouso da cabeça em Valéria.

A intensidade nos beijos aviva-se pelo termo “seiva” e transmite igualmente o esforço do narrador-transcendente em se aproximar das sensações de outro tempo. Há estabelecido, nesse começo, uma espécie de paixão inata que se dilata em desejo sexual ainda não concretizado. Suas impressões nem sempre focam nas belezas e paixões; pelo contrário, é o lado negativo dos espaços que mais o atrai.

O espaço e as escolhas da memória

O espaço ganha focalização por parte do olhar do narrador. Ele mira em aspectos decadentes onde Valéria se encontra: “A rua de Valéria era uma tristeza nos vultos dos velhos sobrados, nas lajes das calçadas abandonadas, onde ressoavam cachorros leprosos, sempre leprosos mesmo que durante a noite o plenilúnio lhes prateasse o dorso” (Accioly, 1999, p. 219). Os animais simbolizam a melancolia e falta de esperança desse lugar. Há uma atmosfera sombria que povoa nos sobrados como se a vida não existisse em plenitude e estivesse em contínua decadência. Nada parecer ter salvação.

A face espacial apresentada contrasta abruptamente com a paixão ardente do casal, permitindo-nos supor que o que está sendo narrado poderá desembocar em uma perspectiva sombria, trágica. Nesse sentido, a vulnerabilidade e as condições humanas se aproximam do próprio espaço narrado, sendo este a metáfora para a compreensão daqueles. (Até o momento, o narrador não chegou ao acontecimento cabal da história. Os contos de BA tendem a estender o mistério até os últimos parágrafos).

Essa problematização do espaço, segundo Brandão e Oliveira (2019), é mais evidente em “narrativas modernas”. Com isso, compreendemos que a construção espacial se alicerça em uma multiplicidade de significações; o caráter estático de espaço é desfeito, dando ênfase a um espaço em movimento: “[...] a chácara de Valéria se equilibrava em alicerces de grossas paredes, se recobria com um chapéu de telhas encardidas [...]” (Accioly, 1999, p. 219); as paredes se equilibram como se não coubessem onde estão, é novamente a ideia de deslocamento, mas dessa vez numa representação surrealista cuja expressão verbal encontra no improvável o ponto de equilíbrio distorcido, criando uma imagem surpreendente e incomum.

Valéria mora em um espaço que representa a condição humana em sua vagarosa decadência, daí as telhas encardidas — o abandono de si e do outro —, como podemos ver na cena em que para ter acesso ao lugar, o narrador diz que é preciso “deixar o sapato enterrar-se”: “Para se chegar à chácara, para se lhe atingir o ventre, caminhava-se através de uma passagem onde os sapatos se enterravam” (Accioly, 1999, p. 219).

Há uma perda gradual de si em troca de se chegar ao centro da chácara. É, de certa forma, um desprendimento forçado do passado, simbolizado pelos sapatos (pegadas), por isso o narrador não fala em caminho, estrada ou trajeto, mas sim “passagem”; esse espaço existe fora de um tempo convencional, pois tudo que o compõe denota o fim e a tentativa inútil de reavivá-lo: “[...] todas as restantes faixas eram de terra, de terra preta transformada em canteiros, sempre roubadas pelas minhas mãos” (Accioly, 1999, p. 219). É difícil precisar se o narrador “roubava” a terra no sentido de se apropriar de algo que não é seu — e, nesse caso, existiria uma tentativa de reaver aquilo que lhe era tirado aos poucos, iniciado pelos os sapatos —, ou se a expressão se refere a ele ter ajudado nos canteiros locais e, portanto, ser um conhecedor do lugar — algo que igualmente encontra sentido na forma como a história é narrada (e, desse modo, estaria tomando por sua contribuição). De tudo isso, porém, a clareza dos acontecimentos entra em conflito em qualquer das explicações, uma vez que o narrador havia dado a entender que tudo o que ocorreu não estaria obscurecido.

Até o momento, pouco se sabe sobre os personagens, e as informações que podem ser percebidas provêm do espaço. É ele quem indica uma certa formação identitária — ainda bastante enigmática —, já que o narrador-transcendente não se nomeia nem deixa evidente o que ele está fazendo naquele local. Sobre Valéria, temos menos informação, porém reside em local de difícil acesso, em um ambiente hostil, o que pode implicar em uma identidade solitária.

Esse espaço desemboca em uma existência angustiante que se reflete nos personagens abandonados no mundo do qual fazem parte e espelham. Isolados, eles se apegam ao mínimo existencial de paixões extremamente suscetíveis ao fracasso, frequentemente desencadeado por uma tríade que envolve a vida social (quase inexistente), a vida interior e uma tragédia iminente ou já ocorrida que os envolve.

Três personagens, um segredo

Quando um novo personagem surge, segundo Todorov (2018, p. 110), ocorre uma espécie de interrupção na narrativa e o início de uma segunda história. Isso marca um passo significativo para novas perspectivas. Em outras palavras, essa segunda história aponta para um “eu” — uma identidade — que encontra seu lugar no tempo e espaço. A esse padrão, o teórico denomina “engaste” [*enchâssement*]. Tomemos então essa ideia emprestada e que cabe ao que se segue no conto de BA.

Certa noite D. Neomísia aventou seria menos indecente eu ficasse residindo definitivamente à chácara. Sem levantar os olhos do livro nem tomar conhecimento da resposta (eu não lha soubera dar), a tia de Valéria persistiu à mesma posição, enterrada à cadeira de balanço, como se não fora ela quem houvesse falado, indiferente por completo ante a surpresa que me emudecera (Accioly, 1999, p. 220).

Na cena, temos a inserção de D. Neomísia, tia de Valéria, na história. O narrador lembra com precisão do convite à indiferença de sua resposta, uma vez que a nova personagem se manteve atenta ao que estava lendo. Esse momento expõe o “engaste” da história. Por um lado, o convidado deixa de ser uma figura que “rouba” a terra daquele lugar para se tornar parte dela; por outro, apresenta uma personagem que altera o rumo da história (por meio de um convite), além de aparecer em um hábito intelectual, o da leitura — seria isso um contraste entre ela e o narrador?

A partir disso, a ambientação igualmente se altera. Repentinamente começa a chover fortemente — antes o lugar jogado à poeira, agora é tomado por uma “limpeza” ou “purificação” — no momento em que o narrador desejava retornar com as malas (fica subentendido que aceitou o convite), mas alertado por Valéria, hesita aguardando o temporal passar.

D. Neomísia cresce na narrativa, uma vez que existem somente três personagens. Observador, o narrador relembra o espaço de recepção do casarão e o piano que ela tocou para o casal: “[...] ao término da audição aplaudíamos a mirrada velha nariguda” (Accioly, 1999, p. 220). Ele não nutre admiração pela anfitriã; tem, sim, certa repulsa. Daí nunca ter dado qualquer sinal de carinho, respeito ou gratidão, seja por qual motivo for: “Nunca beijei a velha [na testa], sentia asco de sua pele áspera [...]. Coloração de cobra venenosa” (Accioly, 1999, p. 220). Portanto, ela é retratada a partir de recortes de momentos e impressões do narrador. Não sabemos o que ela faz ou fez contra ele; é como se, até então, o personagem apenas sentisse que não devia confiar nela.

Existe um factível desequilíbrio implícito de cultura e classe social que os diferencia (talvez não economicamente, dado que o narrador revela a existência de alguns cheques e, aliado ao falecimento da tia, Valéria teria ficado extremamente feliz ao perceber que estava rica). Isso pode ser deduzido através da descrição da leitura e do piano de D. Neomísia, assim como pelo amplo espaço do casarão, que possivelmente já acolheu figuras economicamente abastadas nesse universo. Em contrapartida, há uma figura sem nome, que pode ou não ser um trabalhador local. No entanto, todos compartilham um ambiente deteriorado (afinal, a tia tocava para ninguém, lia para si mesma) e todos acabam agindo de maneira decadente; em certo sentido, eles acabam infligindo sofrimento a si mesmos e ao outro.

O comportamento do personagem-narrador muda completamente após uma conversa em que a amada relata os sofrimentos que enfrentou — algo que não foi revelado (uma omissão do narrador). BA tem o hábito de manter o mistério em parágrafos subsequentes, por vezes de forma exaustiva, sem revelar o motivo que normalmente desencadeia o desequilíbrio dos personagens.

Despenteados deixei os cabelos; não suportava a advertência do espelho. E uma vontade de não deixar a chácara de mim se apoderou. Vagando por entre gameleiras de caules nodosos eu era uns olhos perdidos no espaço, uns pés que mal deixavam rastros naquele quintal de terra abandonada; Valéria acompanhando-me como se fosse a minha própria sombra, por todos os cantos me seguindo, certamente, arrependida de haver vomitado de suas entranhas tamanha podridão (Accioly, 1999, p. 221).

Descontrolado, ele não consegue lidar com o que Valéria lhe segredou. A forma pela qual é afetado chega ao ponto de fazê-lo sentir-se incapaz, o que o leva a evitar olhar no espelho e a não conseguir se ver, ciente das coisas que sabe (e das quais não tomou nenhuma ação); no fundo, sente-se impotente.

A revelação ou uma mentira sobre outra

Tomado pelo impulso, o protagonista dirige-se ao quarto de D. Neomisia e conta que sabe de tudo: “— Já sei de tudo, foi a própria Valéria que me pôs a par de tudo. Não precisa levantar-se nem tentar defender-se. Continue deitada. Valéria é uma vítima da sua sordidez” (Accioly, 1999, p. 221). O que ela teria feito à sobrinha? Não se sabe. Presumimos somente de que se trata de algo grave capaz de gerar um complexo conflito que culmina no falecimento da anfitriã.

O personagem repete insistentemente não ter enforcado D. Neomisia, apesar de eles terem se envolvido em agressões físicas. Segundo ele, suas mãos tocaram-na unicamente para impedir a concretização do suicídio: “Não apertei o pescoço da velha. Repito. Procurei interceptar-lhe o impensado suicídio; procurei, sim, revertê-la à vida, deixá-la sofrer vivendo” (Accioly, 1999, p. 221).

Valéria toma partido da tia, e o amante a enxerga como uma mentirosa que prestou falso testemunho. Numa justificativa mirabolante, ele se coloca como vítima de um complô que envolve delegado, escrivão, advogado e o velho que pagara para ter Valéria.

Com a morte da tia, Valéria herda toda a herança, o que o deixa inconformado. Assim, ele expõe tudo o que ela havia contado:

Impossível suportar calado tamanha perfidia. E acusei a mulher que não era mais minha. De cabeça erguida disse que Valéria havia se entregue a um velho, para quem quisesse ouvir repeti havia sido a própria tia a enredeira, a única culpada da sobrinha ter aos oito anos se perdido, ainda impúbere ter ficado durante toda uma tarde com um ancião (Accioly, 1999, p. 222).

Embora a informação seja chocante, vale observar que Valéria não tem voz e toda a história é contada exclusivamente pelo ponto de vista do réu — que pode não ser confiável. Contudo, a narrativa parece se relacionar com o sentimento de impotência mencionado anteriormente. Isso explicaria a fúria e ojeriza que o protagonista sentiu por D. Neomísia. Curiosamente, ele não buscou vingança ou satisfação com o idoso — ainda vivo, como revelado no fim da história.

Ao final, o narrador-transcendente relata que está preso na ilha, aguardando o julgamento do júri. Ele levanta a possibilidade de Valéria estar vivendo com o delegado, e sugere que tudo foi tramado pelo idoso que havia pagado por Valéria. Além disso, ele manifesta uma ponta de esperança ao dizer que “os peritos em caligrafia constataram falsificação de minha firma em cores singelas de talões de cheque de Valéria” (Accioly, 1999, p. 223). Assim, o conto termina com um certo lamento do narrador ao afirmar que está sozinho e que nunca recebeu visitas, mas também com a incerteza sobre os acontecimentos.

A história finaliza-se sem respostas concretas. O narrador permanece anônimo, e nos personagens existe o desejo de se sentirem vivos em um ambiente inóspito. Todorov (2018) afirma que “para que as personagens possam viver, elas têm de contar”. Essa é a única alternativa adotada pelos personagens de “Sortilégio”. O narrador encontra-se isolado, sem visitas ou qualquer notícia do mundo exterior. Busca, na revelação dos acontecimentos, um lampejo de liberdade. Valéria, por sua vez, está restrita à sua tia; ao relatar o que lhe ocorreu, finalmente começa a experimentar uma nova vida.

Parte da construção desse mundo se dá por meio da palavra⁵¹. De certo modo, as iterações estabelecidas podem ser vistas por um viés em que essas figuras igualmente se constroem entre o que fazem (dito pelo narrador) e o silêncio. Tomamos como exemplo, novamente, a indiferença de D. Neomísia à resposta do protagonista. Posterior a esse momento, ele expõe certa antipatia por ela.

O silêncio — como parte desse sistema de significações — é um ponto singular de falha na forma como o narrador percebe o mundo. É Valéria quem o faz enxergar o que acontece ao

⁵¹ Em outro conto de BA, “As três toucas brancas”, essa relação com as palavras desponta por meio da dificuldade enfrentada pelo protagonista ao tentar escrever ou expressar o que precisa comunicar à sua esposa. v. Pinheiro; Araújo (2020).

seu redor: “Também eu não havia escutado o carrilhão. Foi Valéria que me disse o número das pancadas” (Accioly, 1999, p. 220). É ela quem igualmente lhe conta o segredo que o desequilibra. Desintegra-se não apenas a farsa de uma convivência harmoniosa entre os três, mas também desvanece a paixão, antes insaciável, na solidão e na busca por compreensão por parte do protagonista diante do que ouvira: “E foi à madrugada daquela noite [após a revelação de Valéria], quando o amor ou o sono eram os fatores essenciais da existência entre os seres vivos, que os dedos da minha mão direita procuraram a aldraba de um quarto” (Accioly, 1999, p. 221).

Na estrutura desse lugar, é compreensível a existência dessa paixão carnal, erótica e dissociada de um melhor trato social. Em outras palavras, a relação está submersa a uma espécie de solidão a dois; no fundo, é um romance melancólico:

Levou-me, sim, até à janela do seu quarto, onde o meu corpo procurou o peitoril como se um berço ele fosse. Janela que depois se tornou minha, porque era nela, baforando através de seu quadrado, que eu permanecia à espera daquela mulher de olhos verdes, todas as noites quando do seu banho antes de ir para a cama (Accioly, 1999, p. 220).

Desponta disso tudo o mais profundo dos silêncios: a morte. Independentemente de ter ocorrido um controverso suicídio ou um possível assassinato, o falecimento de D. Neomísia representa o enterro da palavra. Com ela, também se vai a verdade por trás das declarações e dos silêncios. Como já mencionado, a expressão verbal é um recurso do qual os personagens se utilizam para de alguma forma sobreviverem. A morte da tia se torna uma forma de continuação da sobrinha, e isso só é viável graças às palavras. Outra vez, é a dinâmica dos contrastes que BA tanto aprecia.

Existe, até certo ponto, uma espécie de punição decorrente da ação verbal. Contar, por vezes, resulta em modificações significativas no espaço em que os personagens coexistem. Há uma relação de causa e efeito gerada através do processo comunicativo.

O convívio em silêncio (ou na solidão) não representa uma solução viável; isso ocorre porque a necessidade de contar, sentida pelos personagens, os consome de tal maneira que evitar falar (ou viver isolado) torna-se insustentável, como observamos a possível perturbação sentida pelo narrador já no começo da narrativa.

Vamos supor uma situação plausível e não revelada pelo narrador para tentarmos compreender um pouco do que acontecia com as duas personagens femininas. O protagonista percorria vários quilômetros para alcançar o casarão e encontrar Valéria; então, um dia, D. Neomísia o convida, eliminando esse processo. Qual seria a motivação dela? Desconhecemos.

No entanto, somos apresentados a uma ambientação extremamente solitária, povoada por vultos passados. Nessa perspectiva, é plausível imaginar que tia e sobrinha mantinham o mínimo de diálogo possível. Cada uma, à sua maneira, enfrentava a solidão: D. Neomísia por meio dos livros — as palavras impressas de outros; Valéria pela espera — do amado e também de uma saída desse modo de vida precário.

O jogo de palavras persiste até a última instância, visto que o narrador aponta o dedo para tudo e todos por distorcerem a realidade dos acontecimentos: o potencial falso testemunho, o escrivão que não capta as palavras de forma precisa, a imprensa, que embora tenha registrado, não buscou o idoso acusado pelo narrador e, portanto, se ele não é indagado, se não fala, ele não existe. Assim, as afirmações do narrador acerca de sua inocência não parecem ter validade. Ao contrário do que acontece com o veredicto proferido pelo juiz sobre o seu provisório destino: “Ainda nenhum júri me condenou, somente pronunciado eu fui pelo juiz, mas em vez de me encontrar na detenção, jogaram-me neste presídio” (Accioly, 1999, p. 223). Observa-se que a palavra que virá a ser proferida pelo júri ou a palavra escrita, isto é, as assinaturas do cheque, poderão significar sua condenação ou absolvição.

Não há como negar a presença de uma narrativa que se baseia no clichê do protagonista envolvido em torno de um segredo devastador de um pequeno núcleo familiar. Regularmente, nesse tipo de trama, a ênfase sobre esse mistério se concentra em um personagem forasteiro que desencadeia o desequilíbrio e, igualmente, o desejo de vingança, culminando em um desfecho trágico com a morte.

Essa construção em BA ocorre por personagens, espaços e situações desagradáveis; ele arquiteta suas narrativas (e no caso de “Sortilégio” também), dando sempre um jeito daquilo que é incômodo ou incomum aparecer.

D. Neomísia é a figura que melhor representa a estranheza; dentre os três personagens, ela é descrita em pequenos recortes que lhe dão uma amplitude repugnante. É ela também o símbolo da própria condição humana decadente: “D Neomísia levantou-se para tombar, em seguida, no assoalho à maneira de um fardo que se desequilibrasse” (Accioly, 1999, p. 221). O “tombo”, o “fardo” vão muito além da figura dela porque representam a própria derrocada humana.

O narrador não escapa a essas características, pois está imerso nesse lugar e tempo de desordens; é ele um típico anti-herói instável entre um passado catastrófico e um futuro desanimador; o presente conecta os tempos, mas servindo apenas a um momento de confissão na busca de sobrevida.

O espaço é uma construção densa da tragédia iminente. Os lugares e a ambientação são tortuosos — se imaginarmos num plano cinematográfico, teríamos o uso de uma lente grande angular, que causa distorção na imagem exposta, capaz de sugerir que algo está fora dos eixos, isto é, distorcido, deslocado como seus personagens. No caso de BA, a ideia funciona porque a base sobre a qual toda a engrenagem é estruturada é a linguagem verbal, proporcionando um vasto campo inventivo. O uso desse recurso na tela, da maneira como o contista o emprega, poderia resultar em um efeito sem sentido devido aos exageros, mas no texto ganham na construção da imagem estranha, deslocada, contraditória.

Ao fim e ao cabo, os personagens acciolyanos sofrem de alguma mazela e sentem-se sozinhos em um mundo de mistérios e decadência. A solidão, a impotência e a busca por conexões verdadeiras, mesmo que obscurecidas por mentiras e omissões, reverberam nas ações e no desfecho da ficção. O final aberto e inconclusivo (tanto em “Sortilégio” quanto em outras de suas histórias) deixa o leitor com um sentimento de inquietação, como se tivesse de equilibrar-se num espaço de incertezas e imprecisões, mas que o convida a explorar as camadas mais profundas e a buscar significados nas entrelinhas.

5 PARA ALÉM DE DOIS MUNDOS DISTINTOS: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA E BRENO ACCIOLY

Como destacado anteriormente, BA escreveu texto crítico sobre a obra de ABH e fica evidente que o santanense assumiu uma postura atenta ao explorar os contos do camaragibense, identificando traços intrínsecos nos textos de seu conterrâneo. É possível, assim, que o comentador tenha visto, na obra comentada, aquilo que fazia (ou desejava) em seus próprios textos. Além disso, reconhecemos a prática de um escritor em estudar, analisar e encontrar na obra de outro algo em comum; estabelecemos com isso um diálogo plausível entre as formas de se narrar. Kiefer (2011) realça que:

[...] em literatura nada se cria, mas tudo se reescreve, o contista-leitor, incapaz de criar uma forma artística absolutamente inédita, tratará de reconfigurar alguns elementos da narrativa de seu progenitor espiritual, imprimindo a outros a sua própria marca (Kiefer, 2011, p. 305).

Esse reconhecimento reflexo — isto é, as semelhanças em autores distintos — pode acrescentar de maneira significativa tanto ao contexto em que a obra se insere quanto à sua compreensão mais profunda. Nesse sentido, faz-se necessário aproximarmos os dois contistas, observando os elementos narrativos que os assemelham ou distinguem.

Para isso, vamos nos concentrar no estudo das temáticas presentes em seus textos por um viés espacial, em que as relações culturais se manifestam e contribuem no alicerce de suas ficções. Assim, foram escolhidos os contos de ABH e BA, respectivamente, “A primeira confissão” e “Natal de seu Hermídio”; “Filho e Pai” e “Sentença”, “Feiras de cabeças” e “Salviano”; e, por último, “Numa véspera de Natal” e “Verde, verde, verde”. Essa seleção foi feita tendo em vista que o santanense se aproximou das ficções do camaragibense não somente na estreia com *João Urso*, mas em toda a sua produção publicada em vida, tanto pela temática dos contos aurelianos quanto pelas características que ambos herdaram de suas leituras de escritores naturalistas, como veremos. Ressaltamos, finalmente, que escolhemos analisar as narrativas das obras completas de cada autor: *Melhores contos: Aurélio Buarque de Holanda* (2007) e *Breno Accioly: obras reunidas* (1999).

5.1 “A PRIMEIRA CONFISSÃO” E “NATAL DE SEU HERMÍDIO”: VALORES SOCIOCULTURAIS NO MUNDO DE DUAS CRIANÇAS

Em “A primeira confissão” acompanhamos, como o título sugere, a confissão religiosa de um menino de oito anos em uma igreja. No início, ele faz uma pergunta curiosa à professora:

“— Fessora, para que é que alma quer dinheiro, hem?” (Holanda, 2007, p. 19), o que causa risos entre seus colegas. A docente o repreende. Insatisfeito, ele persiste e, com determinação, se aproxima para indagar novamente com cautela. Ela quase sorri, mas sua rigidez disciplinar a impede de uma possível resposta e logo o toma abruptamente pelo braço e o recrimina: “— Isso é pergunta que se faça! Vem-se confessar, e ainda está pecando!” (Holanda, 2007, p. 19).

A narrativa de ABH tem como mote certos dilemas sociomoraes. A pergunta para a professora estabelece o primeiro diálogo entre as questões morais, uma vez que põe em conflito um elemento do plano terreno (dinheiro) com uma perspectiva espiritual. A capacidade imaginativa do garoto, junto com sua experiência no mundo em que vive, o leva a questionar. Isso não apenas reflete como as relações e valores são estabelecidos nele mesmo, mas também revela o mundo dos outros. Portanto, o conto sugere que o jovem protagonista não tem uma compreensão direta das relações entre as pessoas e suas crenças; somente ao se colocar nesse contexto é que ele pode compreender tais efeitos, ao imaginar como essa complexa interação de elementos distintos opera.

O jovem esforça-se para compreender o funcionamento do mundo ao seu redor. A lógica pela qual as coisas aparentam ser sustentadas não parece convincente para ele, daí a insistência; há uma desigualdade entre aquilo que se faz e o que se prega em teoria. Podemos conjecturar que há no texto uma questão ética rodeada por um clima de hipocrisia que circula os pensamentos e conclusões do narrador.

Uma pergunta emerge nessa problematização: seria possível deslocar para a composição ficcional os valores sociais que estão intrinsicamente ligados à cultura e à sociedade? Bosi (2022, p. 120), no ensaio “Narrativa e Resistência”, afirma que os escritores podem transformar questões éticas em elementos estéticos em suas obras literárias. Esse deslocamento tem o potencial de produzir resultados impactantes, uma vez que os valores culturais representam uma força poderosa e influente na sociedade.

A pergunta desconcerta, ou melhor, evidencia um possível desarranjo no giro da engrenagem do sistema social; abala suas estruturas pré-estabelecidas (os valores) e surpreende por vir de alguém que ainda está em processo de formação dentro da sociedade que questiona. Ao fazer isso, o protagonista põe em dúvida os pilares que sustentam a estrutura, há muito pré-estabelecida.

Chega a hora do menino se confessar. Ele descreve seus pensamentos e conceitos sobre pecado, embora não compreenda completamente todos os aspectos. Menciona ainda que já tem uma noção sobre violações das leis divinas, como roubo. Contudo, diferentemente da professora

que o condenou em pecado por uma pergunta, ele leva bem mais tempo para enxergar algo pecaminoso em suas ações.

Ajoelhado ao pé do confessionário, ele reflete e conclui que havia cometido um único pecado verdadeiro: roubou uma banana da bananeira do seu vizinho Tibúrcio. Nesse caso, o personagem criou a seu modo e visão de mundo representações do certo e do errado. Ele descreve a tentação e a luta interna que sentiu antes de ceder à gula e pegar a banana escondido: “Carregava bem na concha da virtude, mas, quando dava por mim, a da tentação estava com peso maior. Depois, um equilíbrio — o fiel em posição vertical. Demoraria pouco assim. A luta não parava. Certo, nunca jamais ninguém saberia do meu crime” (Holanda, 2007, p. 22).

O movimento exercido pelo personagem principal é algo interno à sua focalização sobre o externo (os valores sociais); ao mesmo tempo que evidencia as fragilidades estruturais desses espaços, surge a sua ingenuidade, ainda incapaz de perceber a complexidade social.

Depois da confissão, ao término do conto, o menino, ainda de joelhos, observa a atmosfera suave e o perdão no ar da igreja; contudo, mantém o desejo de que a professora lhe explique para que as almas quieram dinheiro.

“Natal de seu Hermídio” inicia com o narrador-protagonista dizendo se lembrar de seu natal em Maceió, aos nove anos de idade. Em seguida, sua memória o fez observar: a manjedoura, uma encenação da Nau Catarineta e as bandas musicais. Havia um pouco de tudo no lugar, era a cidade um espaço de desembargadores a “mulheres de cinco cruzeiro”. Nada ali parece agradar o menino, fazendo com que pergunte à avó se ali haveria presépio igual ao de Seu Hermídio, que vira no ano anterior, em Santana do Ipanema.

Na obra, encontramos uma estrutura densa que se desenvolve da seguinte maneira: um narrador relembra o Natal aos nove anos; enquanto recapitula brevemente algumas experiências desse período, recorda que havia preferido a celebração natalina do ano anterior. Dessa forma, três camadas compõem esse foco narrativo, e momentos distintos se entrelaçam em um todo harmonioso.

O narrador não revela sua idade nem profissão, mas compartilha testemunhos de experiências vividas. Ele tem alguma formação e conhecimento de mundo, o que lhe permite fazer certos comentários julgadores. Através de suas experiências natalinas, ele identificou a cobiça humana e as dinâmicas de poder em situações de deterioração social durante os eventos natalinos em Santana de Ipanema. Essas reflexões, no entanto, só surgiram em sua mente muitos anos depois, já que quando criança ele ficava encantado com os presépios de seu Hermídio.

Ao descrever o presépio de Seu Hermídio, o narrador mescla a perspectiva infantil com a adulta, incorporando a visão que tinha na época dos acontecimentos. Ele utiliza a visão da

infância para descrever o presépio e a casa de Seu Hermídio, e simultaneamente inclui reflexões atuais sobre a comunidade de Santana do Ipanema:

O presépio de seu Hermídio era uma gama de molas invisíveis. Se se pusessem quinhentos réis no buraco de uma salva de papelão, colocada à direção Norte, o Menino-Deus acordava e deixava-lhe o azul dos olhos sorrindo, enquanto N. senhora balançava a cabeça, agradecendo liturgicamente, S. José levava a mão direita até as barbas (não sei por quê), enquanto os cavalos dos três Reis Magos faziam menção de galopar pela estribeira adentro. O presépio de Seu Hermídio estava cheio de molas invisíveis, repito. E sentado ao lado do Presépio, à direção Sul, Seu Hermídio vigiava *os matutos que se acotovelavam, praguejavam ao disputar um lugar bem próximo do sorvedouro da salva de papelão* (Accioly, 1999, p. 82).

A longa e detalhada descrição demonstra que o narrador assume uma posição de observador distanciado em relação à cena e aos personagens, separando-se temporal, cronológica e intelectualmente deles. Ao voltar ao passado, ele observa “a matutada” e analisa Hermídio dentro de contextos sociais diversos (Araújo, 2021). A sociedade que se amontoa na residência em ruínas do artesão durante essa época do ano é mesma que aparenta não se importar com as condições em que ele vive e sua sobrevivência ao longo do ano.

O olhar da criança é de encantamento com a engrenagem de um mundo que funciona à base de dinheiro, mas que ele até então não percebia. É somente adulto que se dá conta de toda a “esmola do mundo” que Seu Hermídio recebia. Podemos dizer que esse personagem representa em algum nível um símbolo de resistência contra a vida social. Nos termos de Bosi (2002, p. 118), a resistência seria um apelo para a força de vontade que resiste a outra força. Ora, não seria essa a ação de Hermídio ao “disputar” o papel de figura mais importante da cidade com Pe. Bulhões? Ou mesmo quando ele se prepara, arrumando toda a casa, para garantir o sustento de sua subsistência uma vez por ano?

A resposta pode ser compreendida ao alisarmos um dos trechos do final, em que o narrador assemelha o presépio a um mundo onde ao alcance das pessoas ficava somente o local para pôr moedas: “[...] engolindo moedas, sem-cerimônias como um insaciável estômago uivante (Accioly, 1999, p. 83)”; o trecho sugere-nos uma metáfora para a própria situação de Hermídio.

Sendo assim, essa voz narrativa compreende e atribui significado à ingenuidade de sua infância, um período que o fascina, evocando memórias e reflexões. Ao mesmo tempo, ela expõe situações socioeconômicas desiguais e complexas de se compreender, especialmente para uma criança inclinada a enxergar a beleza das coisas mais do que suas mazelas.

Os espaços tangíveis e intangíveis

Em “A primeira confissão”, o primeiro espaço, tangível, está dentro da vivência física do protagonista — trata-se de elementos que ele pode ver, sentir ou tocar, como a banana roubada; e o segundo, intangível, é construído, ou melhor, vai surgindo por meio das dúvidas e reflexões do garoto — esse é complexo, pois existência (ou plausibilidade) não é de fácil constatação. Vejamos o *incipit* da narrativa: “Logo à entrada da igreja, parei junto à caixa de esmolas para as almas” (Holanda, 2007, p. 19).

O personagem está numa espécie de fronteira entre a caixa de esmolas, objeto (que é espaço) e a finalidade de seu uso, destinado às almas. Os espaços tangíveis e intangíveis, respectivamente, são postos enquanto o garoto permanece parado à entrada da igreja — consideramos esse lugar como um microespaço, já que serve a dupla função de cenário e paisagem cultural (Borges Filho, 2008).

É a pergunta, direcionada à professora, o único meio de atravessar a linha fronteira desse dilema espacial, isto é, a palavra é o transporte que reveste a curiosidade do menino; é por meio dela que ele tenta compreender o intangível. Este se sobrepõe, pois é um espaço quase sagrado ou de contemplação e, sendo assim, não pode ser superado pelo espaço físico que, por vezes, é monótono. A contemplação se daria em momentos em que a tangibilidade se transforma num espaço intocável, que é somente revelado por meio da descrição de um acontecimento cuja rememoração torna o espaço, e as ações que nele ocorreram, em algo tão inalcançável que não encontra outro trajeto senão o das lembranças.

Nesse sentido, o garoto problematiza o espaço ao mesmo tempo em que tenta percebê-lo como lugar comum em que ele e os colegas irão se confessar.

[...] perceber o espaço possibilita conceber a imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado. Pois figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns (Soethe, 2007, p. 221).

A descrição do espaço em torno do protagonista delinea o que ele vê como parte de si mesmo, algo compreensível e que ele consegue entender, e o que está fora, incompreendido, distante de sua captura. A percepção apresentada do espaço não poderia ser outro senão única.

No horizonte do menino, outros indivíduos vão surgindo — é mais uma vez o tangível —, e o deslocamento de sua perspectiva subjetiva (intangível) dilata-se para outros pontos:

À minha esquerda, à pequena distância, os colegas. Uns, já confessados, procurando cumprir a pena imposta pelo padre, os beijos mexendo-se depressa, a puxar da alma o sujo dos pecados a poder de orações; outros, com a obra de asseio talvez feita pela metade e interrompida para descanso; outros, já livres, limpos, felizes; poucos, ainda à espera (Holanda, 2007, p. 20).

Essa capacidade narrativa de mudar o foco de um espaço para os personagens que fazem parte da composição da cena permite diferentes pontos de vista de um mesmo lugar. Cabe salientar que, mesmo que o personagem não tenha se locomovido, como é este o caso, a perspectiva espacial se alarga ao sair do espaço da igreja e ir aos espaços das lembranças.

Depois de passar pela confissão, o jovem se vê rodeado das piadas e risos dos colegas que ouviram tudo que contara ao padre. No entanto, a descrição final mira o espaço físico da igreja: “Uma sombra doce boiava no ar, ia aos poucos tomando conta da igreja. O sacristão acendia as velas nos altares, para a novena: mês de maio. [...] Havia agora mais suavidade como que um ar de perdão [...]” (Holanda, 2007, p. 24-25).

Essas duas formas de perceber o espaço e, por conseguinte, concebê-lo em narração, constrói, em certa medida, imagens e descrições espaciais que dialogam — ora de modo explícito, ora implícito — com as relações socioculturais nas quais essas peronas fictícias estão inseridas. É, pois, a capacidade de estar em um lugar, e contar sobre ele, o meio que situa o indivíduo em seu tempo vivido, isto é, experienciado. Em “Natal de seu Hermídio”, podemos observar o esforço do personagem em compreender sua própria experiência por meio da exploração do espaço e das dinâmicas socioculturais presentes.

O bairro da Levada, em Maceió, funciona como espécie de gatilho para o personagem central do conto de BA. Esse espaço provoca sensações complexas, uma vez que ao perceber esse lugar, o protagonista não sente vontade de pertencer a ele.

O Natal do bairro da Levada da sonolenta Maceió possuía manjedoura, além dos três Reis Magos, e a ele aderiam caixeiros, gigolôs, seminaristas, mulheres de cinco cruzeiros, viúvas, investigadores, Juizes, Cónegos, Desembargadores e doidos que ficavam escavando as cavernas das ventas com lâminas de unhas emporcadas, quando não soltavam palavões, faziam gestos obscenos com as mãos, os dedos, os punhos, as línguas. Isso aconteceria em Maceió, mesmo pobre apesar das riquezas de Nau Catarineta, apesar dos berros dos instrumentos de uma banda de música lembrarem furiosas gargantas de crianças em férias (Accioly, 2000, p. 81).

A cidade é adjetivada de sonolenta, embora a própria descrição seguinte revele, na verdade, um espaço confuso. Há uma boa quantidade de figuras que por ali permeiam, de caixeiros a juizes e gigolôs. São as ações daqueles a quem o menino vê como “doidos” que seu olhar ganha certa atenção. A cena é descrita com algumas metáforas.

Inicialmente, temos: “escavando as cavernas das ventas com lâminas de unhas emporcalhadas”. Nitidamente, a metáfora se refere às cavidades nasais desses sujeitos que se utilizam de “lâminas de unhas emporcalhadas” para mexer, limpar ou coçar o nariz; a ideia da lâmina traz a imagem de um objeto afiado e sujo, mas igualmente apresenta a precariedade desses sujeitos e do lugar em que se encontram.

Em sequência, “quando não soltavam palavrões, faziam gestos obscenos com as mãos, os dedos, os punhos, as línguas”, essas figuras podem ser percebidas com certa animalidade ou primitivismo, já que se comunicam através de gestos e expressões físicas brutas, em vez de linguagem verbal. Os gestos obscenos com “mãos, dedos, punhos e línguas” trazem comportamentos agressivos, vulgares ou desrespeitosos, bem como a falta de civilidade.

Podemos dizer que o garoto tenta captar esse espaço, porém não se reconhece como um ser pertencente a esse lugar. Talvez toda a confusão de tanta gente e tanta coisa acontecendo ao mesmo tempo o tenha assustado e, assim, sentisse em si mesmo uma “garganta furiosa”, não como a de crianças em férias, mas como a de uma criança em pavor ou em desalento.

O espaço é tangível e percebido de forma extremamente vívida pelo personagem. Dessa maneira, valorizamos a importância dos objetos e personagens no contexto da percepção do sujeito dentro do espaço e evidenciamos uma apreciação aguçada, próxima e detalhada. Isso se reflete nas descrições minuciosas do ambiente que envolve as figuras humanas, assim como em suas ações e nos conflitos que enfrentam, sejam eles éticos, sociais, culturais ou identitários.

Para Soethe (2007, p. 222-223), a base da construção ficcional da percepção do espaço pelas figuras ficcionais reside na representação visual que estabelece limites, delineando e separando corpos e objetos uns dos outros e do ambiente ao redor. Em outras palavras, o que ocorre é uma espécie de reorganização imaginativa, mediada pela linguagem, em que se sobressaem contornos, texturas, volumes e cores das coisas e paisagens percebidas: “Era um Natal possuindo todas as cores” (Accioly, 2000, p. 81).

O natal, bem como o espaço maceioense, é recusado pelo personagem. Seu desejo é estar no natal de Santana do Ipanema, observando o presépio de seu Hermídio. O espaço da casa em que residia aquele “homem, alto, magro, à maneira de um cachorro faminto” (Accioly, 2000, p. 81) é percebido de maneira decadente: “Mas como era suja a casa de Seu Hermídio! Aranhas bordavam redes pro seu arranhol do sono e lenços de prata que, tão leves, não conseguiram desfazer o equilíbrio da mais delicada e sensível das balanças” (Accioly, 2000, p. 82).

Nesse espaço o tangível se aproxima de maneira misteriosa, uma vez que assim como o personagem observado, Hermídio, o observador, a voz narrativa, não tem sua localidade

definida. Não se sabe de qual ângulo o narrador constatou as condições espaciais da casa. Simbolicamente, para o seu olhar, que se mistura ao olhar de seu eu criança, esse lugar ganha contornos de um espaço fantástico. Em outras palavras, ao narrar a casa de Hermídio, o narrador a transfere de um espaço físico palpável para um espaço quase intangível. Os sapos enormes, capazes de cegar um ser humano com “esguichos qual jatos de pútridos lança-perfumes venenosos”, as lacraias de abomináveis ferrões vermelhos, à maneira de crocodilos (Accioly, 2000, p. 82)), não intimidavam o morador ilustre. Esses destaques mirabolantes descrevem um local precário, perigoso, porém fantástico, admirado ainda pelo olhar ora de menino, ora de um passado distante.

Os ambientes apresentados exprimem uma dualidade entre estar localizado em um lugar e estar imerso em outro. O personagem não é detentor de decisão. Na reprodução objetiva o visível é indesejável, estranho, confuso e, mesmo que colorido, não possui encanto, brilho ou magia. Por outro lado, na subjetividade das lembranças do natal em Santana do Ipanema há o oposto, pois mesmo quando a casa suja de seu Hermídio é descrita, a narrativa mostra que não há ojeriza por parte do personagem; ele na verdade está admirado e incrédulo, buscando compreensão sobre como tudo aquilo ocorria.

É no presépio que o personagem põe sua curiosidade. O seu funcionamento é engenhoso, pois dependendo do valor da dádiva, o Menino-Deus permaneceria desperto por mais tempo. Cada detalhe parece ser meticulosamente planejado. O presépio parecia ser um lugar à parte, cercado por fronteiras invisíveis e intransponíveis. Ele é percebido como um espaço distinto, com a capacidade de personificar um mundo individual, com suas regras próprias e delimitações:

Dir-se-ia que o Presépio se assemelhasse a um mundo, cujas fronteiras fossem de arame farpado. Um parapeito impedia de ver-se mais de perto as ovelhas enfiarem a boca nos feixes de palhas; somente ao alcance da gente ficava a salva de papelão, engolindo, engolindo moedas, sem-cerimônias como um insaciável estômago uivante (Accioly, 2000, p. 83).

A fronteira que podemos perceber nesse trecho traz a ideia de um espaço intangível, impenetrável tanto para o protagonista quanto para outras figuras que visitam o lugar. O alcance daquilo que as mãos podem tocar é o limite máximo de aproximação, o suficiente para pôr as moedas e ver os movimentos externos do presépio. Essa divisão espacial é um obstáculo ao movimento dos próprios personagens, levando o protagonista a nutrir tamanha admiração por esse local inalcançável. Ao percebê-lo, o garoto não consegue superar as fronteiras impostas

pelas regras estabelecidas entre os espaços tangíveis e intangíveis. Daí o fascínio anos depois, relembrando o primeiro natal em que não esteve diante do presépio de seu Hermídio.

Duas crianças e algumas semelhanças

A primeira aproximação entre os contos está em seus respectivos protagonistas: crianças de oito anos de idade. No caso de BA há mais as camadas temporais em seu personagem central, mas a proposta é essencialmente semelhante à de ABH. Esse contexto da infância permite uma visão inocente de quem observa um objeto pela primeira vez, permitindo questionamentos de modo afastado. Em “A Primeira Confissão” temos a pergunta para a professora como elemento desencadeador da trama; já em “Natal de Seu Hermídio” a indagação é feita somente ao final do texto e direcionada à avó.

Estas vozes narrativas realizam um duplo distanciamento em relação ao seu eu infantil: na condição de adultos, possuem uma voz amadurecida e consciente dos eventos que já ocorreram, o que os leva a focalizar sua atenção em um recorte passado que consideram significativo (ou não resolvido). Nesse contexto, podem também realizar inferências como se estivessem lidando com elementos distantes, exteriorizados. Em segundo plano, essa percepção do passado não só possibilita o questionamento da formação da identidade própria, mas igualmente busca compreender o mundo do qual eles mesmos faziam parte.⁵²

Nos dois casos, curiosamente, os questionamentos não encontram uma resposta satisfatória. Em “A Primeira Confissão”, a professora repreende o garoto, chegando a segurá-lo no braço, seguido de um beliscão. Na narrativa de Accioly, precisamos observar que é a resposta negativa que magoa o jovem, como afirma o próprio narrador; dessa forma, não há uma agressão física explícita, apenas algo subtendido no campo da violência psicológica, causada pelo profundo desapontamento. Contudo, ressalta-se que a versão do texto de 1944 de “Natal de Seu Hermídio” contém igualmente uma ação de violência física sofrida pelo personagem e que, entre as revisões, o contista decidiu por retirar. A situação ocorre quando o garoto esperneia pedindo mais dinheiro para colocar no presépio: “Por fim, minha avó deu-me um cocorote. Não tinha mais tostão, havia me dado todos os niqueis” (Accioly, 1944, p. 171).

Mesmo diante de situações frustrantes, os contos evocam uma sensação de nostalgia, misturando emoções e reflexões de algo inalcançável para eles: a resposta, no caso do primeiro; e reencontro, no segundo.

⁵² A estrutura deste trecho foi tomada por empréstimo de Candido (2017, p. 66-67).

Os elementos culturais

Os contos estão enraizados em contextos culturais específicos. A confissão é uma tradição religiosa que marcou o protagonista. As tradições natalinas igualam-se em importância, já que fazem parte da formação social do personagem. Compreendemos esses aspectos como traços que exercem determinada função dentro de um dado meio social; esses costumes mostram-se padronizados, seguindo, portanto, um ritual já pré-estabelecido e aceito pela comunidade. Santaella (2003, p. 44) diz que a apreensão de uma cultura passa pela tentativa de compreensão e exploração de seu funcionamento.

Nesse sentido, observamos que o conto de ABH busca, por meio de compreensão, entender o funcionamento daquele traço cultural de “doar” moedas para as almas. Já em BA, ocorre o caminho inverso, ou seja, a narrativa parte da exploração dos traços para compreender o seu modo de operação. Em ambos os casos, o objetivo final é sempre a apreciação desses espaços culturais.

Convém destacar a forma interessante e didática pela qual Eagleton (2011, p. 55) apresenta uma definição de cultura: “[...] a cultura é o conhecimento implícito do mundo pelo qual as pessoas negociam maneiras apropriadas de agir em contextos específicos.” Voltemos, assim, à pergunta de “A primeira confissão”; a professora possivelmente compreendeu naquela ação uma afronta à ordem estabelecida (uma blasfêmia), isso porque nessa negociação implícita o que se sobressai é como as coisas são e não por que são.

No texto “Natal de Seu Hermídio”, não se trata unicamente de uma curiosidade no mecanismo do presépio, mas sim do funcionamento de todo um sistema social que pode ser compreendido em camadas (assim como a estrutura da própria narrativa).

Lembro-me numa memória que me conta o meu Natal de nove anos. Era um Natal possuindo todas as cores do mel, bem como todos os possíveis desenhos das nuvens, e não lhe faltavam, apesar de toda essa riqueza estratosférica e marítima, as vozes da Nau Catarineta se arrebatando na amplidão de adeuses, sempre comoventes (Accioly, 1999, p. 81).

Inicialmente, o narrador demonstra interesse na organização das coisas. Ele recorda das cores e prováveis desenhos. Preocupa-se ainda com elementos socioculturais, como é o caso da Nau Catarineta. Ademais, durante quase todo o texto, o narrador vai observar a forma como os outros personagens se portam nesse período de natal.

A crença religiosa é um componente intrínseco à comunidade na qual os protagonistas estão inseridos. Em ABH, essa crença assume o papel de rito de passagem, embora pareça não

ter se concretizado plenamente. Isso ocorre devido ao ceticismo que permeia a maneira como os seres humanos agem e como o protagonista ainda não se convenceu de como as coisas procedem.

Reverbera nas histórias o foco na relação econômica — algo igualmente presente nos romances de 1930. É verdade que em BA essa questão é abordada de forma mais evidente, mas ABH demonstra perspicácia ao provocar todo um sistema por meio de uma pergunta simples e da reflexão sobre um furto que envolve o valor da fruta (Holanda, 2007, p. 23), sem necessariamente aprofundar-se em justificativas disfarçadas de contexto.

Nestas narrativas, o mundo é representado como uma interligação entre espaço e cultura, cujos significados são simbólicos e correspondem a um imaginário social previamente estabelecido aos narradores. Sob a perspectiva da cultura econômica dessas regiões, os valores financeiros delineiam e apontam para o potencial destino dos personagens e o espaço ao qual estão destinados.

Seu Hermídio espera um ano completo para finalmente existir, este é o seu fardo; ele não tem condições ou força suficiente para alterar sua realidade ou sair deste espaço que o determina como aquele ser, daquela função. Já o protagonista da narrativa aureliana sugere um destino de inquietações e incertezas; em outras palavras, sofrerá entre dilemas mal resolvidos numa “luta interna” que se prolongará na própria escrita “tão longa no papel” (Holanda, 2007, p. 23).

Para que este sistema socioeconômico funcione, impõe-se uma espécie de força estruturante, extremamente consolidada, em que todos aceitam cegamente sua condução. Daí podemos perceber a aceitação silenciosa por parte das pessoas em Santana do Ipanema; o artesão limpa sua casa e recebe a todos aqueles que vão conferir o presépio. A casa, assim, se torna um símbolo dessa força imposta e não contestada, pois, apesar de se deteriorar, a sociedade exige que ela cumpra seu papel de acomodar todos durante um certo período.

No conto do camaragibense, por meio da professora, também percebemos essa imposição invisível para a qual ninguém parece ter respostas. Certo é que ela busca se manter desvinculada de fronteiras lógicas.

Nenhum dos narradores passa por uma jornada espiritual edificante; ao contrário, todos parecem imersos em uma realidade estritamente humana. Essa abordagem desvela dilemas morais e culturais enfrentados por essas figuras, expondo a constante tensão entre o divino e o

humano em um mundo que é, por vezes, marcado pela forma precária e contraditória de suas próprias regras.⁵³

Em últimas linhas, cabe observar que as experiências dos dois narradores deixam uma marca duradoura que, mesmo após anos, os levam a confrontar uma mesma pergunta: para onde (ou para quem) vai o dinheiro? É uma reflexão sobre o sistema em que estavam inseridos e o qual não compreenderam.

5.2 “FILHO E PAI” E “SENTENÇA”: ESPAÇOS DE VIOLÊNCIA, PODER E IDENTIDADE

Na entrevista, “Breno Accioly e o conto moderno”, Accioly define o lugar de onde viera da seguinte maneira: “— Sou um sertanejo de Santana do Ipanema, caatinga de Alagoas, terra de *misticismos e crimes*” (Accioly, 1946, grifo nosso). Já mencionamos anteriormente que o autor santanense cresceu envolto por diversos aspectos que posteriormente se refletiriam em sua obra. Nesse sentido, a violência, a impunidade e a injustiça emergem como temas recorrentes em muitas de suas narrativas. Da mesma forma, ABH não ficou atrás ao abordar tais questões, as quais ele retratou em alguns poucos contos.

É possível notar, na produção literária do escritor de Camaragibe, que esses temas igualmente permeiam os mesmos espaços socioculturais encontrados nas composições de ABH. Em outras palavras, a violência, a impunidade e as injustiças sociais encontram espaço nos textos de ABH, particularmente nos contos “Feira de cabeças”, “Zé Bala” e “Filho e Pai”. Contudo, iremos analisar somente “Filho e Pai”, comparando-o com “Sentença”, de BA.

Desde o início da narrativa de “Filho e Pai” podemos ver a construção da violência desencadeada pelo personagem Seu Barreto. Ele não precisa assumir que é um homem perigoso ou capaz de cometer crimes para que as outras personagens saibam disso. A sua presença com falas despreziosas e algumas insinuações já são o bastante para demonstração de seu poder e de uma atmosfera tensa.

Praticamente no começo do conto, quando os jovens são acordados pelo coronel, a conversa desponta um certo estranhamento, criando tensão no clima:

— Ah, Seu Doutor! Este mundo... O Doutor, que é um homem lido e corrido, deve conhecer muita coisa da vida. Mas é muito moço ainda, e há certas coisas que só o tempo ensina. Há muita maldade neste mundo, Doutor. Ai, ai... Suspirou fundo. Sacou

⁵³ Em outro conto, ABH aborda esses espaços culturais nos quais a contradição entre o humano e o divino se manifesta. Essa abordagem é evidenciada na narrativa intitulada “O Escritor Alberto Barros”. Nessa narrativa, a figura do escritor Alberto Barros é delineada enquanto ele se empenha pelo reconhecimento social, buscando isso a qualquer custo. Embora ele seja um fervoroso defensor da causa católica, seu comprometimento espiritual pode ser questionável, assim como sua busca por um equilíbrio entre espiritualidade e poder terreno.

do bolso uma mortalha, de palha de milho, espalhou nela o fumo (Holanda, 2007, p.102).

Não há algo explicitamente ameaçador dito por Seu Barreto. A conversa parece rodear o não dito, “ainda muito moço”, e a existência de coisas que só o tempo mostra; fica no ar uma certa dúvida. O termo “maldade” possibilita aberturas interpretativas das quais se pode deduzir que o tempo mostra a maldade no mundo ou sobre ela ensina. Em sequência, o narrador o observa e capta o suspiro profundo, acompanhado de uma “mortalha”, algo para envolver um corpo, saindo diretamente do bolso do coronel. Seria um símbolo de que ele tem o poder da vida e da morte nas mãos?

Por meio de *flashback*, o amigo do narrador observa — enquanto ainda viajavam pelo rio, a caminho do povoado onde iriam se hospedar — uma espécie de mão que governa e outra que “come”: “O dono da canoa, mesmo à hora de refeição, estava sempre ao leme, governando. Uma das mãos na comida, outra no timão. O que levava o meu amigo, dado aos trocadilhos, a comentar: ‘Tipo do governo desonesto: governa e come...’” (Holanda, 2007, p. 103). Isso nos permite pontuar que poder (e violência) está(ão) sob o domínio de algumas figuras detentoras de prestígio sociopolítico.

Han (2017) aponta que a violência passou por mudanças em sua manifestação, indo além das expressões físicas e externas para se tornar um conflito interno dentro das pessoas. Nessas mudanças, ações físicas deram lugar a conflitos psíquicos, assim a violência e o perigo dela estão dentro do sujeito. Pode-se, por conseguinte, induzir o sujeito sob domínio a internalizar as normas e sistemas de controle externos, incorporando-as como componentes essenciais de sua própria identidade.

Na formação desse lugar, a identidade é uma ação politicamente manipulada. As ameaças vestem-se de naturalidade e silêncio. Nesse contexto, as relações socioculturais existem dentro de uma realidade controlada, bem como a própria existência humana persiste somente ao expressar seu caráter de concordância, ou seja, de pertencimento e obediência ao autoritarismo local. Esse processo viabiliza a eficácia do controle, reduzindo a resistência, uma vez que o próprio indivíduo passa a exercer uma vigilância interna sobre si mesmo. Essa autovigilância poderá ser percebida ao longo do conto, uma vez que o narrador aparenta estar atento, como se realmente estivesse receoso.

O personagem-narrador relata que eles chegaram na véspera (da conversa com o coronel) à vila sertaneja de P., que fica em um Estado não revelado. Viajaram de barco rio acima. No último dia de viagem, o sol brilhou intensamente e eles apreciaram a beleza do rio

São Francisco. Ele assume que, apesar de dormirem em beliches simples, a viagem era divertida e, às vezes, poética. A jornada proporciona uma intensa sensação de quietude na vida.

Somos, posteriormente, apresentados à chegada do narrador e seu amigo à casa de Barreto e finalmente sabemos que ele é um chefe político local acusado de um crime de morte: “[...] acusado de crime de morte, o Coronel mantinha-se tranquilamente em casa, enquanto do livro de assentamentos da cadeia constava a sua reclusão” (Holanda, 2007, p. 104). O coronel continua a receber visitas ocupando o lugar principal de uma longa mesa onde vários participam do banquete, incluindo familiares, autoridades locais, soldados e outros convidados.

Durante outro diálogo, o anfitrião expressa seu descontentamento por ser acusado de um crime que diz ser inocente, invocando Deus como testemunha. Ao realizar essa ação, o acusado estabelece uma dinâmica na qual se posiciona ao lado da imagem, culturalmente estabelecida, do bem, turvando o discernimento dos demais personagens e os transformando em espectadores de suas convicções, refletindo assim sua virtude ou incapacidade de cometer o mal. O que o personagem efetua é, portanto, a desordem no sistema de crenças, cujo propósito é forjar uma imagem cuidadosamente moldada de si perante os outros.

O julgamento ocorre à noite, e é uma farsa. A acusação é conduzida de forma rápida e amistosa. O advogado do narrador defende o caso empregando uma linguagem eloquente, com destaque para a menção do Rio São Francisco como uma metáfora para a fertilidade e a alegria. Durante o discurso, ocorre um pequeno incidente quando o réu deixa cair um revólver de seu bolso; entretanto, tanto o juiz quanto os presentes ignoram o acontecido.

Pelo fim da peça, curta e de muitíssimo efeito, um baque estremeceu a sala exígua, o soalho gretado e cuspidado, e oscilou a chama dos candeeiros: caíra do bolso do paletó o revólver que o réu trazia. Mas um silêncio de compreensão reinou súbito no ambiente, o juiz baixou os olhos, na sua impassibilidade de representante da justiça. A esta, que é cega, achou decerto necessário suprimir também o sentido da audição. O réu curvou-se um pouco, sem sobressalto, apanhou a arma (Holanda, 2007, p. 105-106).

Estabelece-se uma dupla relação nesse contexto em que a palavra contradiz a simbologia da ação ocorrida (não seria a arma um símbolo da, no mínimo, ameaça que o acusado representa?). A calma com que ele lida com a situação pode novamente indicar uma tentativa de internalização da violência, com objetivo de intimidar o júri. Diante de toda a cena, o narrador, extremamente atento, demonstra agudeza na ironia, deixando transparecer seu descontentamento com a maneira como a justiça atua.

Enquanto o julgamento se desenrola, o subdelegado e um soldado compartilham narrativas intensamente violentas. O soldado Raimundo se gaba de ter arrancado unhas e

removido um olho direito de um colaborador de Lampião. Além disso, ele relata a noite em que prepararam uma emboscada sob as ordens do coronel Barreto, um “homem de bem, de mãos limpas”; o soldado justifica que o mandante não precisou estar presente no assassinato. A cena exibe um clima de autoridade e impunidade.

Percebemos que neste lugar não existem espaços seguros onde a dominação não seja predominantemente marcada pela violência. A arquitetura desse mundo contaminou-se de tal forma que os crimes se tornaram banais, acompanhados de uma certeza na ausência de punição.

O coronel é absolvido por unanimidade, pois mesmo que alguém do júri inicialmente tenha demonstrado discordância, rapidamente mudou de opinião ao perceber que “o negócio ali funcionava na espingarda”; Barreto é recebido em casa com grande festa, foguetes estourando e fogos iluminando o caminho. O advogado, com medo de alguma desforra, carrega o revólver ao passar pela residência da família inimiga, mesmo que talvez não fosse necessário. Uma ceia é realizada até altas horas da madrugada, e “[...] todos celebravam a vitória. ‘A vitória da moral e da justiça’, nas palavras do juiz municipal, quentes de entusiasmo, por ocasião do brinde, a vinho do Porto” (Holanda, 2007, p. 107). Um dos entusiastas, um engenheiro, em particular, utiliza de mitologia, história e palavras pomposas para se expressar e compensar — na visão do narrador — sua estatura acanhada. O São Francisco, tema abordado no júri pelo advogado, ressurgiu na retórica do engenheiro, sendo ovacionado com palmas frenéticas.

A descrição demonstra, outra vez, o olhar atento e a ironia afiada do narrador. A moralidade a qual se refere é flagrantemente incongruente, visto que todos ali sabiam da culpa do réu e do conseqüente veredito injusto. No fim das contas, a moral sucumbe ao poder do coronel, é ele o detentor da justiça.

Mais adiante, o coronel Barreto inicia uma conversa matinal com o narrador, compartilhando sua preocupação com a acusação recaída sobre seu filho Ioiô. Depois, o narrador e seu amigo saem para explorar os arredores da vila. O ambiente é extremamente quente. O lugar é cercado por pedras e o calor reflete nelas. A voz narrativa considera a temperatura infernal e capaz de “inflamar as pessoas, despertando nelas uma espécie de ânsia destrutiva”.

O espaço é visto como o instigador dessa provocação violenta que supostamente afetaria os homens da vila. Podemos considerar que esse espaço é ativo, e nele operam uma espécie distinta de sujeitos — em comparação ao próprio narrador, que parece desaprovar os comportamentos locais —, que fundam e modificam a cultura sob uma perspectiva moldada por suas próprias regras, estabelecidas unicamente sob a égide do velho ditado: “olho por olho...”. A civilidade, que deveria perpassar como um construto social, revela-se meramente

uma encenação forjada; afinal, qualquer indivíduo que tente agir contrariamente ao que é imposto estará sujeito a severas consequências. Assim, só se pode ver aquilo que o coronel quer que seja visto.

À noite, o narrador observa seu amigo conversando romanticamente com a filha de Seu Barreto, à janela, mesmo na presença do pai. A moça é descrita como graciosa e amável, com um sorriso encantador que se torna ainda mais belo diante das atenções afetuosas do seu admirador.

O narrador nutre certo fascínio pelo prestígio do seu amigo, o Dr. João Carlos da Rocha. Nessa viagem, o advogado estava encarregado ainda de agitar a candidatura de um dos irmãos do Coronel, conhecido como “Sinhozinho”, a prefeito municipal.

Bom observador, o narrador percebe que Sinhozinho esconde planos secretos — provavelmente contra o atual prefeito e principal concorrente político — por trás de sua interjeição característica (“hum!”): “Pelo curto convívio com Sinhozinho pude concluir que certos planos inconfessáveis se ocultavam, em geral, por detrás desse ‘hum!’, tão do seu jeito e gosto, quase a sua única interjeição” (Holanda, 2007, p. 111-112). Durante a viagem de volta, Sinhozinho acompanha o narrador e o Dr. João Carlos, daí o breve convívio; além do mais, ele só aparece na parte final da história. Durante o trajeto, eles avistam cruzeiros fincados no solo, que indicam os lugares onde pessoas foram mortas em emboscadas devido a disputas por terras. Sinhozinho menciona as cruzeiros de forma calma e descontraída.

A violência mostra-se em todos os lugares e seu centro está naqueles que têm o poder em mãos, num tipo de situação em que “uma mão aponta e a outra executa”. Essa cultura, de caráter autoritário, parece não ter limites, encontrando na polarização do medo seu principal aliado. Quanto mais cruzeiros visíveis, maior o alcance da mensagem.

No fim, o narrador diz que no dia da partida, Seu Barreto mais uma vez os cumprimentou, repetindo as mesmas palavras de antes: “... Deus está vendo... Nunca ninguém poderá saber quem foi: o homem tinha muitos inimigos...” (Holanda, 2007, p. 112) numa sensação de tranquilidade e gentileza única.

Acompanhamos em “Sentença”, terceira narrativa da coletânea *Cogumelos*, a história de Major Tiopompo, um homem à beira da loucura, confinado em um quarto e perdido em pensamentos dispersos, entregue às bebidas enquanto pensa na morte de Melânia, uma jovem de quatorze anos brutalmente estuprada e assassinada: “[...] ainda estava de pernas abertas como quando foi encontrada, três dias depois, no capinzal de Padre Bulhões” (Accioly, 1999, p. 114).

O narrador inicia o conto descrevendo a situação e o espaço no qual Tiopompo se encontra. A longa descrição rodeia por pequenos detalhes — “a cama, o guarda-roupa, as malas,

o relógio, a janela...” — para focar no personagem em desequilíbrio: “esfrega os olhos, não distingue os objetos, a baba escorrendo ao peito”; assim, a voz narrativa foca em uma dor angustiante e interna do personagem, é uma espécie de violência intrapsíquica (Han, 2017). O personagem central já não consegue encontrar uma conexão racional entre o mundo externo e o interno que anteriormente se reconhecia; e, dessa forma, entram em colisão os espaços visíveis e invisíveis de sua consciência, originando forças destrutivas primeiramente em si mesmo (podendo desembocar no outro, nesse caso, a violência interna implodiria alcançando espaços externos).

Gradualmente deteve-se em todas as suas fases do desespero e, agora, seu sofrimento prostra-o numa posição de bêbado, que nem dorme, nem sonha, nem vive, nem se aproxima da morte. Tal como se quisesse detê-lo numa fronteira que delimitasse esses quatro estados d’alma, apenas atingida por aqueles que o sabor do remorso [...] obrigando a afastar-se da mulher, dos filhos e esquecer-se dos negócios, como se tivesse medo que alguém presentisse a causa daquelas três rugas que lhe desciam pela testa (Accioly, 1999, p. 114).

As rugas surgiram no mesmo dia em que começaram a procurar Melânia, sendo encontrada, como visto acima, três dias depois de iniciadas as buscas. Conseqüentemente, o narrador descreve de modo brutal o estado em que a jovem se encontrava. Seus olhos serviam aos urubus, de seu nariz saíam formigas; seus ombros, lábios e seios haviam sido mordidos “como se aquele amor somente pudesse ser às dentadas” (Accioly, 1999, p. 114).

Visivelmente, a grotesca cena se embasa em uma consumação violenta, de comportamento animalesco, reforçada pelas próprias figuras dos urubus que infringiram igualmente a vítima, e de um desejo de ter para si o corpo do outro. O resultado é o de um corpo incompleto, retalhado, tomado.

O corpo apresenta uma imagem de uma sociedade falha ante a violação do outro. São os urubus que indicam o lugar onde estava Melânia e uma multidão caminha ao local, um aglomerado, como as formigas ou as próprias aves.

A suspeita recai sobre Davino, o sacristão, que trocou cartas de amor com a vítima. O major Tiopompo é uma testemunha que prontamente conta tudo que tinha avistado; outros três fazendeiros também viram o acusado nas proximidades do local onde Melânia foi encontrada. Junto a isso, a última carta tratava-se de uma negativa dela ao pedido de casamento.

Por aproximadamente seis meses, o major viveu demasiadamente feliz: “[...] podia-se ver o major Tiopompo atravessar o largo da igreja esporeando o ‘russo’, torcendo as pontas dos bigodes [...]” (Accioly, 1999, p. 115). Contudo, o tempo mudou, fortes chuvas inundaram a cidade de Santana do Ipanema e todos ficaram presos em suas casas: “Durante uma semana,

cada casa era uma prisão” (Accioly, 1999, p. 115). A consequência do confinamento é um gradual entristecimento do personagem central. Trancafiado, tendo de encarar a si mesmo, começa pouco a pouco a apavorar-se com seus atos passados, chegando a se isolar do convívio social.

Qual a razão daquele sofrimento? Qual que o forçava a se distanciar dos filhos, da mulher, até mesmo do retrato que o espelho da sala lhe podia oferecer? Aquela depressão aniquilou-o para sempre quando se viu forçado a trepar numa cadeira e enlutar o espelho (Accioly, 1999, p. 115-116).

Na cena, o personagem evita o confronto consigo mesmo. O espelho funciona como um símbolo de um “eu” semelhante, mas passado; um outro que preferia o confronto. Nesse contexto, o espaço que o circunda transforma-o num fragmento, uma parte, como se fosse um corpo incompleto, progressivamente permeado por uma subjetividade de sofrimento melodramático. O espelho reflete a agonia e a fluidez de sua deterioração.

Poucos dias depois, seria o julgamento de Davino: “Um júri de um criminoso daquela espécie era a melhor diversão daquela gente” (Accioly, 1999, p. 116). O julgamento ocorre no edifício da prefeitura, com uma plateia que se amontoa no espaço limitado. O acusado, cabisbaixo, quase como se quisesse dormir, não possui advogado e não demonstra nenhuma reação ao ser questionado pelo juiz sobre quem o representaria. Ao fim, a sentença é de trinta anos de prisão e Davino permanece sem reação.

De repente, o major invade o local aos berros e se declara culpado pelo crime, contando ao juiz que ele, um homem de sessenta anos, seduziu a jovem e a enforcou durante o ato; solicita que a pena seja para ele e não para o jovem. Incrédulo, Davino finalmente reage:

Então, Davino se enfureceu. Libertou-se daquela indiferença e protestou. Protestou com quem se vê roubado. Protestou impondo respeito à lógica. Fez ver que Melânia não se iria entregar a um velho [...]. Entregou-se, sim, a ele, Davino que sempre a amara, que daria a vida para obter aquele amor (Accioly, 1999, p. 118).

Podia-se esperar que Davino reivindicasse sua inocência, a prisão do major e a consequente justiça por Melânia, mas o que se expõe é a sua vulnerabilidade emocional e necessidade de validação de um amor não concretizado. A vítima é quem menos importa entre os homens; uma espécie de honra masculina patética prevalece e não pode ser ferida. Nessa ocasião, Davino enxerga a oportunidade de possuir um mínimo de poder diante de um proprietário de terras que desfruta de maior prestígio socioeconômico.

No final da história, o juiz ordena que retirem Tiopompo da sala de julgamento. Tempos depois, ele sela o cavalo e desaparece entre dois morros.

A casa: espaços de proteção

Bachelard (1978) define a casa como uma espécie de ser especial. Podemos considerar tanto sua unidade quanto sua complexidade, buscando integrar os seus valores. A casa proporciona imagens dispersas de uma vida fragmentada. Os pedaços podem formar um conjunto dentro da narrativa num tipo de atração ao redor das ações que passaram pelo lugar. Muitas vezes, as lembranças contribuem para uma imagem da casa como abrigo ou refúgio. A essência íntima e concreta que esse lugar proporciona tem valor singular atribuído ao caráter de proteção. Desse modo, não seria exagero afirmar que a casa desempenha o papel de substituir o útero materno. Ela representa, portanto, o primeiro lar, para o qual os seres buscam refúgio quando necessitados.

No conto de ABH o narrador observa que o anfitrião o recebe com calma diante da situação em que tem uma acusação de crime a ser julgada: “Acusado de crime de morte, o Coronel mantinha-se tranquilamente em casa, enquanto do livro de assentamentos da cadeia constava a sua reclusão” (Holanda, 2007, p. 104). O advérbio de modo desempenha a conexão entre o sujeito, Coronel, e o espaço de proteção, casa. Sabemos que o personagem é detentor de grande poder, mas em sua residência esse poderio tende a ser maior; ao fim e ao cabo, ele sabe que ninguém entrará na casa e tentará qualquer desfeita que seja contra sua pessoa.

O ambiente é favorável ao coronel Barreto em muitos níveis. Por um viés psicológico da imagem da casa, ela não se rompe diante das adversidades, pelo contrário, é, pois, um tipo de força que ratifica o poder do personagem. Pode-se notar essa tentativa no almoço: “Como fosse coisa de meio-dia, não tardou que um vasto almoço povoasse a mesa do anfitrião — mesa patriarcal, muito longa, cuja cabeceira só por alta distinção o homem cederia a alguém. Cedeu-a, nesse dia, ao jovem advogado” (Holanda, 2007, p. 104).

O espalhafatoso almoço confirma a necessidade do coronel em afirmar seu lugar no mundo. Dentro da casa, diante de uma grande mesa, estão figuras importantes, como o promotor e o juiz, mas é ele, Barreto, a figura central, possuidora de assento de destaque — que cede ao convidado, mas unicamente para que ele perceba quem de fato o contratou —, uma espécie de trono real.

A experiência sanciona os valores culturais enraizados naquele espaço. A casa é, por uma perspectiva cultural, a materialização de um extrato social, construído e mantido em cima

de crenças, mitos e rituais. Essa integração ocorre entre o homem e o meio e para que ela se configure de forma efetiva é preciso haver uma certa aceitação por parte daqueles que vivem nestes lugares (ressalva-se que a concordância pode se dar tanto de modo passivo quanto coercitivo, como parece ser o caso em discussão). Com o passar do tempo, o que fica são os ecos, que quase sempre são suficientes para manter o símbolo em evidência.

O espaço da casa revela a composição familiar, suas memórias, formas e vivências. A família de Barreto é numerosa e diversificada, composta por “mulher e ampla filharada, [...] irmãos, netos, sobrinhos, primos” (Holanda, 2007, p. 104); essa abundância mostra a grandeza do patriarca e igualmente do espaço da casa que os abriga. Dentro dessa possibilidade, a expressão “só por si, era um mundo”, referente à família, sugere um núcleo complexo o suficiente para considerarmos por si só um espaço emaranhado que se expandiu por meio da figura do pai.

E a casa apinhada de gente à espera de novas mesas. Outros soldados se espalhavam pelas salas, pelo corredor, quase todos de chapéu na cabeça, numa familiaridade insólita, que o Coronel não permitiria a mais ninguém, e, se a eles permitia, era porque precisava dos seus serviços (Holanda, 2007, p. 104).

Percebe-se que o local é ainda um espaço de consentimentos. O fato de o Coronel permitir aos soldados um acesso quase livre como se fizessem parte natural daquele meio, indica sua autoridade e regras sobre a casa. Isso, contudo, não é a troca de nada. A permissão só ocorre porque aqueles homens prestam serviços necessários que somente eles poderiam fornecer a Barreto. Essa pretensa flexibilidade das normas dentro da casa configura um espaço de troca, de ordens, mas, sobretudo, de hierarquia.

Toda essa relação põe em evidência a conexão entre o espaço da casa e as tradições culturais sertanejas e o quanto esse lugar está imbricado nas relações patriarcais; isto é, a casa, grande, de família numerosa, capaz de receber inúmeras visitas e rodeadas de homens armados remonta a uma construção identitária histórica e que tenta a todo custo se manter erguida. A acusação de que o coronel Barreto cometera um crime é uma ameaça, ainda que ínfima, a esse espaço.

No entanto, ele é inocentado e retorna para casa, uma vez que ela serve ainda de espaço de comemoração, um tipo ritual de purificação diante do ocorrido. Durante a ceia, o juiz municipal declara que “A vitória da moral e da justiça” tinham sido feitas. Enquanto isso, o soldado Raimundo ocupa um lugar de honra à mesa, ressalta o reconhecimento pelos serviços

prestados; nesse sentido, podemos dizer que há um conflito entre o dito, pelo juiz, e a honraria recebida por Raimundo. Por sua vez, o Coronel se mantém contente por toda situação.

Diante disso, a casa é um espaço que proporciona a Barreto a tranquilidade estável de que necessita sobre sua própria força diante dos outros. Assim, podemos dizer que analisar a casa é descortinar o próprio Barreto, é vê-lo em sua essência corruptível. A casa é o espaço onde o homem se desnuda.

Na narrativa “Sentença”, a casa inicialmente é retratada, como vimos anteriormente, numa atmosfera sombria. Há remorso e angústia do personagem, mas que são representados pelos espaços e objetos descritos da casa. A presença da cama, do guarda-roupa e das malas sugerem um lugar íntimo e pessoal. A janela, onde o personagem muitas vezes se debruçou, pode representar a busca por algum tipo de fuga — algo muito comum nas narrativas de BA (Araújo, 2021); se imaginarmos o espaço carregado, que a escrita de Accioly nos propõe, podemos facilmente visualizar um lugar escuro e mal cuidado, assim a imagem da janela aparece como luz em meio ao obscuro.

O relógio quebrado simboliza um mundo sem destino, estagnado e propenso à degradação. A garrafa de cachaça vazia revela o desespero do Major Tiopompo quanto a si mesmo e a realidade que precisa confrontar. Assim, a cena inicial prepara o leitor para o desenrolar pesado da trama, um major em decadência e, claro, o crime.

A casa é um lugar complexo. Seus abrigos de proteção se associam inicialmente ao quarto. Os valores de intimidade se dissipam nesse lugar, não permanecem fixos; o quarto, onde o personagem está isolado, proporciona o cenário para um devaneio que não tem fim (Bachelard, 1978). Desse modo, podemos dizer que personagem e espaço estão interligados; em outras palavras, a casa simboliza os sentimentos de Tiopompo. Assim como as disposições dos objetos no quarto aparentam desarrumação, o personagem também é descrito com certa desordem.

Não era aquela inquietação enlouquecendo-lhe os dedos, aquele suor lavando-lhe o rosto, colando a camisa aos cabelos do peito.

Começava major Tiopompo a sofrer placidamente, sem nenhum gosto que pudesse denunciar a agonia do seu coração. Silencioso, mudo como uma pedra apenas derreando-se à mesa, o braço direito apoiando a cabeça, a mão esquerda na mesma paralisia de seu braço — jogada para trás (Accioly, 2000, p. 113).

Há contradição no que o narrador diz, pois ao afirmar que nenhum gosto poderia denunciar o sofrimento no coração do Major, ele parece desconsiderar os sinais físicos que acabara de descrever: dedos inquietos, suor excessivo e a própria postura do personagem, que

estava silencioso e em uma posição de quem apenas jogou o corpo em um canto, aguardando o fim.

Como vimos, todo o sofrimento de Tiopompo reside na morte de Melânia. Ele volta a enfrentar esse crime apenas quando todos são obrigados a permanecer dentro de suas casas, devido à tempestade que inunda a região por uma semana: “A chuva e a lama aprisionando a cidade. Durante uma semana, cada casa era uma prisão” (Accioly, 2000, p. 115).

O espaço se subverte. A ideia de proteção, presente até mesmo no trecho acima, já que ao ficarem em casa os habitantes da cidade estavam a salvo das fortes chuvas, é desfeita, e a casa para o personagem central adquire a característica de prisão, cuja punição maior está em encarar a si mesmo e os próprios males.

Não demorou aquele remorso a recrudescer, a atravessar de lado a lado, a cabeça, numa repetição de marteladas como se compridos pregos estivessem sendo batidos. Doloroso! Horrível! Sepulcral!
Esteve a ponto de gritar pela mulher, chamar os filhos. E no meio deles lavar aquela nódoa desabafando tudo! Desabafando sem omitir nenhum detalhe, para que todos ficassem sabendo como seu pecado era negro (Accioly, 2000, p. 116).

Nessa altura, há uma espécie de degradação à luz do espaço de confinamento. Tiopompo tem uma íntima esperança de que ao revelar o seu crime, de algum modo, a confissão o purifique. Contudo, não tem forças e a ideia de contar tudo fica apenas em seu devaneio.

Temos a visão da casa numa perspectiva do “negativo”, no sentido que o oposto seria “proteção”. A positividade da casa atacada pelas ações passadas do personagem incapaz de lidar consigo mesmo. Casa e ser são, então, frágeis. O fato desencadeador desse confronto é exterior e independente, referimo-nos à chuva que recobre a cidade de lama (algo que podemos dizer visível, já que a sujeira humana parece não ser tão aparente à urbe). Nesse sentido, a princípio, o silêncio e a imensidão dos espaços da casa envolvem o corpo e espírito de Tiopompo; nesse enlace, ele se perde nas sensações do profundo e da ilimitada fronteira que ele invadiu abruptamente para saciar seus desejos recônditos. Ele se perde nos espaços de si mesmo; a casa, o lugar, onde deveria se encontrar, são o ponto de desencontro e desabrigo.

Bachelard (1978, p. 227) diz que “o problema não é somente um problema do ser, é também um problema de energia e conseqüentemente de contra-energia”. Nessa perspectiva, quando Tiopompo fica preso aos espaços da casa, ele se insere em uma interação dinâmica na qual a residência o confronta. Com isso, temos a ideia de que casa não se limita a formas geométricas básicas; ela, quando habitada, transcende a sua condição estrutural. Assim, o

ambiente acaba por ser moldado e influenciado pelas próprias recordações e sentimento de culpa que o personagem possa ter.

Perdido e confuso no espaço delimitado, de si e da residência, o major busca alguma coragem para ir ao julgamento de Davino, pois pretende ainda ter para si os holofotes do crime e, mais ainda, a revelação de que tivera a jovem em suas mãos, mesmo que a contragosto dela; e, como visto, fracassa em ser acusado do crime e posteriormente some em cavalgada.

Poder e identidade

O poder e o domínio locais concentram-se nas figuras do coronel e do major. Na narrativa de ABH, o personagem central conduz as ações sociopolíticas através de comportamentos sutis, porém profundamente ameaçadores. Quando essas táticas não surtem efeito, elas se intensificam, culminando em atos de violência e morte. Fortunato (2000, p. 151) aponta que a figura do coronel é legitimada “como aqueles homens que podiam se apropriar do poder e dominar a política como se fossem seus donos”. Nesse caso, evidencia-se que o coronel Barreto busca a todo custo não apenas comprovar sua inocência; afinal, ele nem sequer chegou a ser preso e no fundo sabia que jamais o seria. Mas, acima de tudo, ele procura exhibir o impacto de seu poder diante de outras instâncias. O coronel deseja demonstrar que o controle está em suas mãos; tudo isso fica claro ao passarem pela casa do desafeto sem sofrer nenhuma represália.

O major Tiopompo possui algumas características de um coronel: ele almeja igualmente a apropriação, o domínio e o reconhecimento de seu poder; aspira principalmente àquilo que não poderia possuir: o corpo do outro. Isso representa uma alteração de valores e ideias que reverberam no corpo como propriedade suscetível de ser possuído e confirmado por meio de uma sexualidade ativa e selvagem. A atitude dele busca confrontar seu próprio estado corporal e assinalar seu poder; o major não apenas viola a garota, mas tenta provar sua força e virilidade.

A ação sexual do major procura fixar sua identidade — violenta e decadente (percebe-se ao longo da narrativa uma gradual deterioração, que se confirma no final quando o juiz solicita aos guardas que o removam da prefeitura, revelando ser uma figura fisicamente frágil) —, e não sendo suficiente o prazer positivo, alcançado pelo gozo, demarca com mordidas os espaços do corpo. Contudo, não importam suas tentativas, sua identidade está em constante crise e isso se evidencia no forçado isolamento. Compromete-se dessa forma a condição do homem consigo mesmo e com o mundo, isto é, as relações sociais não conseguem mais sustentação, daí também o seu desespero constante e necessidade de confissão. Entendemos o

ato de confessar não como uma ação de culpabilidade, mas, primordialmente, a tentativa de se estabelecer uma identidade definida, ainda que negativa.

Nessa linha, o arrependimento por parte do major é uma ação falsa. Não se trata de um arrependimento verdadeiro sobre seus atos, mas sim de uma tentativa em se limpar da própria sujeira, antes que “alguém pressinta a causa”.

Num plano comparativo, vemos que o coronel se diferencia do major porque seu foco está em tomar o poder em um viés político, e ainda não se trata de uma identidade em crise, que necessita de afirmação de seu poder, muito pelo contrário, suas afirmações tentam validar a ideia de que todos estão sob um olhar de Deus e toda a verdade se confirmaria diante do sagrado. Podemos afirmar, com isso, que Barreto estabelece uma dupla dinâmica: a primeira seria a da divindade, conhecedora absoluta de todas as coisas; a segunda seria o seu próprio poder, que estaria acima dos homens (que o acusam) e somente abaixo — ou talvez ao lado — da força de Deus.

A identidade do coronel quer aliar-se com a identidade sagrada numa crença imaginada. Sob seu olhar, Barreto comanda todas as instâncias sociopolíticas da região. Nesse sentido, suas abordagens acerca de Deus não passam de uma forma de manipulação através das crenças (bem como do medo, se considerarmos uma representação divina punitiva, como vista no Antigo Testamento). Seguramente, o personagem almeja por um espaço no qual o seu domínio seja tão absoluto que os outros viventes não possam atingir a autossuficiência. Portanto, o surgimento desse poder decorreria de uma crença fundamentada na consciência da insuficiência humana, manifestando-se na aceitação da fragilidade diante do mais forte (Kolakowski, 1982 *apud* Bauman, 1998, p. 209).

Observamos, em última análise, que — mesmo no caso de Tiopompo — o poder dessas duas figuras perante a sociedade lhes concede uma margem de controle. Tomemos como distinção uma instância em que temos um poder absoluto e um outro relativo. Nesse sentido, o coronel está profundamente vinculado ao poder absoluto da região em que vive; por outro lado, o major, mesmo sendo proprietário de terras e tendo a confiança das relações sociopolíticas naquilo que pronuncia (como no caso em que foi testemunha), tem seu poder como relativo; enquanto Barreto torna todo o sistema social suscetível à corrupção, transferindo para o interesse privado, Tiopompo desfruta de bom prestígio, mas não a ponto de abarcar o sistema em seus domínios pessoais. Convém realçar que, por meio da representação desses microcosmos, os escritores revelam a ilegitimidade de tais figuras autoritárias e a impunidade que as sustenta (Rosa, 2007, p. 10).

Da ausência e da presença: percepção dos espaços identitários

Nos dois contos, o espaço adquire conotações sociopolíticas que apontam para as injustiças e a corrupção humana, revelando o indivíduo que viola o meio e restringe a existência humana em um mundo definido pela busca de poder.

Santana do Ipanema tem semelhanças com a vila, onde o coronel exerce seu domínio. A primeira configura-se como um local que se afunda em si mesmo, aprisionando e arrastando lentamente o personagem central. A segunda é afligida por um calor infernal, incitando os homens a soltarem seus instintos violentos. Os habitantes desses locais gravitam em torno de não lugares.⁵⁴

Adotemos o conto de Accioly na cena em que os urubus sobrevoavam a área onde estava o corpo de Melânia. Esse espaço configura-se como uma espécie de não lugar que serve unicamente como passagem — por isso, “[...] várias vezes viram Davino trilhando o capinzal” (Accioly, 1999, p. 115) —, desprovido de qualquer significância para os indivíduos, ao menos até o fatídico crime.

No conto de ABH, o trajeto que os personagens percorrem, repleto de cruzeiros, pode igualmente ser interpretado sob essa mesma proposição. Em ambos os casos, esses lugares são marcados pela morte. Os lugares são marcados pelos crucifixos, já a morte é marcada pelo corpo abandonado.

Nesses espaços, a concepção de justiça não se origina da legitimidade das instituições ou de uma espécie de contrato social, mas quase que exclusivamente da imposição da força bruta (seria possível, dessa forma, falar em um contrato social corruptível, entendendo-o como uma estrutura hierárquica na qual as regras são moldadas de acordo com “eu” individual e detentor de um reconhecido poder).

Os limites aos quais os indivíduos estão submetidos em suas interações com os outros, seus valores e crenças, constituem elementos complexos, por vezes contraditórios e intrincados, que moldam a dinâmica espacial. Nesse sentido, a intersecção entre as fronteiras espaciais e as influências pessoais expõe um cenário enredado de negociações e confrontos cuja harmonia pende somente para o lado de maior poder. Podemos ver isso, em primeiro plano, numa das cenas de banquete no conto de ABH: “Como fosse coisa de meio-dia, não tardou que um vasto almoço povoasse a mesa do anfitrião — mesa patriarcal, muito longa, cuja cabeceira só por alta

⁵⁴ v. Augé (2012).

distinção o homem cederia a alguém. Cedeu-a, nesse dia, ao jovem advogado” (Holanda, 2007, p. 104).

Na cena em questão, é possível observar uma negociação implícita entre os limites espaciais. Existe uma delimitação bastante evidente no fato de que o lugar onde Barreto geralmente se assenta é um local do qual ele não abre mão, já que simboliza sua posição de poder patriarcal. No entanto, ele cede temporariamente, movido pela intenção de valorizar o advogado, buscando ampliar a dimensão espacial e, conseqüentemente, trazer ainda mais para seu território o domínio do defensor. Nesse contexto, fica claro que a manifestação desses limites pode variar consideravelmente, indo desde barreiras físicas e geográficas até as barreiras psicológicas e culturais que delineiam as esferas interacionais. Dessa forma, ao analisarmos essa situação, podemos conceber esses limites espaciais por meio de uma perspectiva psicocultural, cuja amplitude está intrinsecamente relacionada às interações interpessoais e menos à ideia meramente física de espaço.

Observar o espaço nessas proposições lança luz sobre a complexidade inerente à construção das identidades não somente pessoais (mencionadas anteriormente), mas também as locais. Assim, os lugares não adquirem existência até serem percebidos pelos indivíduos: os personagens do conto aureliano exploraram e familiarizaram-se com a vila; no entanto, somente ao partirem, a estrada, ornamentada com crucifixos e, por conseguinte, evocada a violência, começa a tomar forma; a igreja, as ruas enlameadas e o já mencionado não lugar onde o corpo de Melânia foi encontrado na narrativa acciolyana só se tornam discerníveis nesse limiar desvelado pelos próprios personagens.

5.3 “FEIRA DE CABEÇAS” E “SALVIANO”: OS OLHOS ABERTOS DA MORTE

“Feira de Cabeças” retrata um acontecimento macabro e grotesco, cuja história tem como centro a exposição de cabeças humanas num dia de feira em Santana do Ipanema. Como analisado anteriormente, a frase que abre a narrativa é a ação da retirada e exposição das cabeças humanas: “De latas de querosene mãos negras de um soldado tiram cabeças humanas” (Holanda, 2007, p. 195). Esse movimento, em uma conjectura simbólica, ganha extrema importância. Ao puxá-las, o soldado não exhibe apenas parte de um corpo humano, mas um possível controle sobre a vida e a morte. Não se trata de uma vítima qualquer, e sim da morte de uma identidade reconhecida como forte e atuante. Nesse sentido, o espanto da cena é causado principalmente porque os que ali estão testemunham algo antes quase impensável: que Lampião é suscetível à morte.

O narrador homodiegético descreve a multidão agitada e curiosa, que busca comprovar sua incredulidade e presenciar “o espetáculo”. Na cena, “o trágico se confunde com o grotesco” em meio a uma “satisfação” sádica e prazerosa que se explana em “alguns risos mal abafados e comentários [...] picantes” (Holanda, 2007, p. 195-196). É então que, com um olhar imóvel na barbárie, o risível e o grotesco se alinham em uma condição de exposição da brutalidade e (numa espécie de reflexo) de um modelo de sociedade em que os traços de humanidade e civilidade se desencaixam; o que antes poderia parecer estabelecido — respeito, ética, justiça, solidariedade, moralidade, liberdade, tolerância, empatia, cidadania, dignidade, educação, equidade, espiritualidade — se embaralha num emaranhado de peças que antes representavam um encaixe bem definido na composição das relações socioculturais, sugerindo o desequilíbrio e o gradual declínio da própria humanidade e sua falta de sensibilidade: “O trágico, porém, não arranca lágrimas. Os lenços são levados ao nariz: nenhum aos olhos” (Holanda, 2007, p. 196).

Intenta-se da descrição que as cabeças já estão em um estado avançado de decomposição; elas cheiram mal. Aparentemente, para o narrador o comportamento dos espectadores também fede.

O comportamento diante desse espetáculo é incomum para o narrador: “Quase nos espanta que não haja palmas” (Holanda, 2007, p. 195). Nesses comportamentos, unicamente interessam as cabeças a um público sedento que reclama da distância, que exigem não somente ver, mas ver da melhor maneira e de forma comprovada: “A pálpebra direita de Lampião é levantada, e o olho cego aparece, como elemento de prova” (Holanda, 2007, p. 196). Essa figura emblemática traz consigo um profundo peso, causa em alguns a dúvida de que teria de fato sido morto, “parece mentira”, uma vez que em torno de seu nome há um “rei do cangaço”, um “interventor do sertão”, “um comandante supremo dos fora-da-lei” (Holanda, 2007), assim, ele visto como uma espécie de ser invencível. Contudo, a contestação de que o mito se trata apenas de um homem comum e mortal indica uma parcela de estranhamento.

Bauman (1998, p. 191) argumenta que “não se pode estar ciente da mortalidade sem encarar a inevitabilidade da morte como uma afronta e uma indignidade [...]”. Nesse sentido, as figuras que presenciam, incrédulas, a cabeça de Lampião e seu bando, questionam, em alguma medida, suas próprias mortalidades.

Comprovar a morte do mito abre margem para uma realidade óbvia, mas que por vezes é deixada de lado: a de que todos os seres humanos podem falecer. É um jogo comparativo e implícito cujo cerne é a constatação da efemeridade da vida.

A morte estabelece uma equidade que transcende as diferenças individuais. Ela não faz distinção entre os seres simples e os mitos, entre os homens comuns e aqueles considerados

“especiais”. É como se a morte fosse a grande niveladora, uma força que recorda a todos que, independentemente das posições sociais, caminhamos em direção ao mesmo destino. Nesse cenário implacável, as cabeças decapitadas não apenas comprovam o término da vida de outro, mas também obrigam a encarar a própria condição de finitude humana.

Fotógrafos profissionais e amadores capturam imagens dos restos mortais. O narrador observa que “o olho frio das codaques” não exibem interesse em captar os vivos (Holanda, 2007, p. 198). Podemos dizer que a câmera foca no recorte, buscando o retrato final da razão de sua ação; a palavra abrange a construção da cena, esmiúça, escava as profundidades, pois seu campo de visão é amplo, possibilitando ver o amplo e o restrito, além de permitir o mergulho não apenas no fim, mas também em todas as áreas que a circundam ou que podem ser exploradas para contar a história desejada. Existe naquela um lado mais mecânico, enquanto na palavra há um lado mais humano.

A noite avança e a multidão aumenta, com pessoas de várias localidades próximas que esperavam ansiosamente pelo momento. Os hotéis (e residências de autoridades) lotam.

No discurso dos militares, a vitória sobre Lampião é celebrada, com as cabeças expostas como prova irrefutável (vale lembrar que essa ideia de soldados que contam sobre seus próprios feitos, aumentando-os, vangloriando-se, colocando-se quase como heróis, foi vista na análise anterior). A atmosfera da cena se intensifica à medida que os foguetes estouram no ar, criando um ruído ensurdecedor. Os discursos evocam a vida árdua nas caatingas, nos quais os soldados iluminam e preenchem com histórias de amor que eles apenas sonham.

O sino da igreja toca, mas o som se dilui no murmúrio denso da multidão curiosa. É então que se pode perceber que tudo ocorria nos degraus da igreja, numa relação de profano e sagrado. O narrador destaca os braços da cruz da igreja, enquanto o cheiro da decomposição humana se propaga ainda mais.

A noite e a escuridão se instalam duma vez; o narrador sugere que nessas horas, em outro momento, Lampião se mostraria um homem comum, de olhar afetuoso pela sua parceira. Em seguida a voz narrativa indaga sobre qual será o destino dos corpos; evidentemente ele não tem a resposta e repara no rosto de Maria Bonita, com manchas esbranquiçadas onde a epiderme caiu, que assume um aspecto sinistro: “Onde andarás o corpo da amada de Lampião?” (Holanda, 2007, p. 200). Enquanto isso, Lampião permanece sereno, grave e trágico. Seu olho cego parece, para o narrador, ganhar vida, observando-o atentamente.

Em “Salviano”, a história se inicia em um ambiente de morte e velório. Nesse começo, o narrador heterodiegético oferece uma extensa descrição. A atmosfera é melancólica, com um foco intenso na sensação de vazio e abandono: “a morgue vazia”, “as rosas murchas”, “as letras

encobertas”, “os castiçais levados”. Tudo isso contribui para criar uma cena profundamente deprimente. No entanto, nada é tão significativo quanto a indiferença ao cadáver.

Esqueceram-se de fechar-lhe os olhos, de passar-lhe um lenço por debaixo do queixo e atá-lo na cabeça também olvidaram. De quando em vez da boca aberta sai uma mosca e pousando sempre e sempre nos dentes que os lábios repuxados não conseguem encobrir, outras moscas, asas de pouso incerto, volteando às cavernas do nariz afilado, adejam e descansam na testa sem cor (Accioly, 1999, p. 195).

A situação do cadáver evoca uma sensação de abandono, negligência e deterioração. O olho aberto e a boca movendo-se de vez em quando porque se esqueceram de atar um lenço insinua que não houve os cuidados habituais ao falecido. Além do mais, a descrição das moscas, saindo da boca e pousando nos dentes e testa, contribuem na composição grotesca da cena. Essa presença realça ainda o estado rápido de deterioração do corpo.

Sem um rito adequado, Salviano representa um indivíduo não integralizado na sociedade. *A priori*, esse descuido com o cadáver demonstra que ele não pertence a uma comunidade que se preocupa com uma identidade e continuidade cultural ou religiosa preservada.

De acordo com Genep (2011, p. 138), aqueles que foram privados dos ritos fúnebres apropriados ou não tiveram a oportunidade de serem iniciados enfrentam uma condição verdadeiramente desoladora. Suas existências são marcadas por uma tristeza profunda, pois lhes é negado o acesso ao reino dos mortos e a possibilidade de se integrarem à comunidade que floresce nesse domínio.

Simbolicamente, a situação de Salviano expõe o estado de desfavorecimento, à margem de uma existência plena e significativa. Morrer é uma ação comumente solitária e inesperada. Essa representação do cadáver sublinha a possibilidade de que, em vida, ele mantinha um certo afastamento no convívio social (familiar) ou havia algum conflito que não fora resolvido antes de sua morte, daí essa espécie de descaso com o corpo.

Os parentes de Salviano desejam enterrá-lo o mais rápido possível, antes que sua amante, Adília, chegue; nenhum deles demonstra tristeza genuína pelo falecimento. Eles aguardam a autorização do chefe de polícia para concluir o enterro.

Nada resta a fazer. Quando receberem o deferimento do chefe de polícia fecharão o caixão com marteladas sucessivas, e depois de carregarem o esquife com pressa e com pressa entregarem ao coveiro o cadáver que será jogado numa sepultura rasa — depois de terem feito tudo isso com a morte súbita de Salviano voltarão para casa, como se houvessem enterrado um condenado entrarão nos automóveis e sem nenhuma crispação nos rostos embrutecidos afastar-se-ão da morgue que não escutou choro nem lamentação (Accioly, 1999, p. 159-160).

A forma impessoal e apressada com que os personagens tratam o enterro de Salviano realça o que havíamos já observado sobre um possível desapego ao falecido. A frase “Nada resta a fazer” indica ainda que o tratamento dado à morte é de mero procedimento a ser cumprido.

Os golpes de martelo para fechar o caixão denotam um fervor excessivo em relação à ideia de enterro. A cena evoca violência e ressentimento, sugerindo que algo não foi resolvido e isso se reflete no ato de fechar o caixão. Dessa forma, a agonia que envolve o enterro de Salviano transmite uma ação quase mecânica e vazia de significado humano.

Ainda nesse trecho, ajudam no “engaste” da história a inserção do chefe de polícia e a forma como o narrador se refere à morte de Salviano: “súbita”. Fica solto nas entrelinhas que algo mais aconteceu e pode estar sendo investigado.

Em sequência, o narrador menciona o encontro do policial com a “amante”; ela o afaga, numa espécie de encanto impossível de se desprender: “[...] na casa da amante o chefe de polícia se encontra e quando a amante o afaga nem o governador tem força para interromper a carícia que se prolonga [...]” (Accioly, 1999, p. 160). A voz narrativa não deixa claro quem é a amante; o trecho dúbio poderia se referir à própria Adília. No entanto, o enterro ocorre em Maceió e Adília — como veremos — localiza-se em Santana do Ipanema. Descrever o chefe de polícia em uma situação de descompromisso indica, mais uma vez, que ninguém parece se importar com o que aconteceu a Salviano.

A casa onde se encontra o chefe de polícia é um local extremamente protegido, com cercas de ferros pontiagudos e cacos de vidro na argamassa. É um local escondido e secreto, dessa maneira, ninguém sabe ao certo onde o chefe de polícia se encontra, enquanto o velório de Salviano está ocorrendo na morgue, e toda a família deseja pressa com o enterro.

Com a demora, o cemitério acaba fechando, e os parentes de Salviano aguardam a autorização do chefe de polícia. Sentem-se frustrados com a situação, discutindo suas ações passadas e lamentando não terem conexões políticas para resolver a situação mais rapidamente.

Embora sejam ricos, eles não têm domínio para evitar que a notícia da morte de Salviano chegue a Adília. Os familiares decidem defender seus interesses e evitar que Adília possa ver o corpo, caso apareça. Eles vigiam a rua, dispostos a bloquear a entrada dela. Os parentes, antes indiferentes, estão agora tensos e ansiosos. Toda essa angústia que os aflige é na verdade inútil, já que ela não mais demonstra interesse nele, como podemos ver abaixo.

A amante está ciente do falecimento, mas se mantém indiferente e continua sua vida — em Santana do Ipanema — como se nada tivesse acontecido: “Sabe da morte de Salviano e nem por um instante sentiu vontade de ver o morto que ela empobreceu [...]” (Accioly, 1999, p. 162).

Adília prefere não pensar no relacionamento que teve, pois culminou em um rompimento traumático. Seus interesses estão sobre a venda de terras e os planos para sua fazenda. O rádio, que transmite notícias sobre a morte de Salviano, é apenas um som de fundo em sua vida enquanto ela busca tranquilidade em seus próprios pensamentos.

Espetacularização da morte

Sabemos que a espetacularização da morte não é algo novo, mas sua intensificação por meio de veículos de comunicação de massa, como a televisão e a Internet, têm sido mais ampla, contribuindo — ainda que intencionalmente — para uma espécie de “sociedade do grotesco”, com que nos acostumamos e tornamos a barbárie (a violência, a tortura, a morte) num espetáculo comum e extremamente acessível, muitas vezes esquecendo o profundo impacto humano por trás de cada tragédia, desumanizando-nos e diluindo nossa empatia.

O acesso tecnológico expandiu-se, tornando fácil o contato entre o sujeito e aquilo que ele deseja ver, conhecer e descobrir. Nesse cenário atual, o indivíduo pode ver imagens que venha de qualquer parte do mundo: um homem decapitado, uma chacina, um corpo dilacerado em um trágico acidente ou uma autópsia, não importa em que lugar tenham ocorrido, quem seja ou mesmo os motivos e propósitos, que se escondem por detrás das camadas sociais que separam o espectador de seu conteúdo, uma vez que aqueles que consomem esse tipo de material está acostumado a encará-lo como entretenimento; não se considera, assim, que do outro lado aquele acontecimento é algo absolutamente pavoroso e que não se trata de diversão ou passatempo, como sentar e acompanhar um *reality show*, um canal no YouTube, ler um livro, jogar um *game*, acompanhar um partida de futebol, vôlei, basquete. Não.

Essa cultura do grotesco se alimenta do dilaceramento humano; quanto maior e mais trágica for a situação, maiores e mais sedentos serão aqueles que procuram tal fonte para se embeber do sangue e da desgraça alheios. Sabemos que, quando se trata de pessoas que gozam de determinada relação midiática, a procura torna-se naturalmente mais extensa, sendo a cobertura da situação exaustivamente explorada. No entanto, aqui nos referimos a um estado tal que não importa à “sociedade do grotesco” quem seja a figura exposta; importa, sim, o estardalhaço humano.

Num lado contrário ao do espetáculo da dor, mas ainda numa perspectiva que igualmente se encaixa na ideia de espetacularização, Bergson (2007) enfatiza que a comicidade está intrinsecamente ligada ao que é propriamente humano. A observação é extremamente

válida, e procuramos com ela perceber que damos sentido às coisas que por si só não teriam. Dessa forma, é onde o trágico é absorvido e compreendido em sentido cômico.

O conto de ABH, “Feira de cabeças”, joga-se nesse lugar nebuloso. O narrador observa os comportamentos dessa sociedade que não sente o trágico, somente o cômico, explanado no riso, na euforia por ver a morte — quase sob aplausos —, na extrema naturalização do retalhamento humano e na tranquilidade aparente com que assistem à cena, como se estivessem diante de meras máscaras, bonecos ou de um simples entretenimento:

E as mães apontam:

— É ali, meu filho. Está vendo?

Alguns trocam impressões:

— Eu pensava que ficasse nervoso. Mas é tolice. Não tem que ver uma porção de máscaras.

— É isso mesmo (Holanda, 2007, p. 199).

O dedo subjetivo que o leitor pode imaginar na cena aponta para a espetacularização, para o caminho da banalidade; uma culturalização da morte como meio de entreter em qualquer idade. Aos que não se habituaram ou imaginaram os pedaços humanos como algo pavoroso, percebem, nesse espaço comum, que suas sensações não estão tão diferentes daquilo que compartilham uns com os outros.

Podemos chamar isso de contaminação imperceptível, uma vez que o personagem está tão inserido nesse lugar que não percebe seus próprios limites. No caso apresentado, o indivíduo poderia estar imerso nesse lugar de misticismo e profanação e só perceber que já estava habituado a tudo aquilo quando confronta pela primeira vez o que antes lhe parecia repugnante.

Sontag (2003, p. 38), ao falar sobre a existência de uma espécie de “fome” por imagens de corpos sofrendo, afirma que não há uma condenação moral na representação (exibição de indivíduos brutalmente falecidos) dessas crueldades; ela diz que o que há é uma provocação: “[...] você é capaz de olhar para isso? Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear”.

O narrador da ficção aureliana choca-se ao ver a multidão que não titubeia, mas que demonstra certo prazer na exibição das cabeças. Quase todos apresentam ter naturalidade para encarar a pavorosa cena. A surpresa, se existe, manifesta-se não devido ao estado deplorável nem ao fato de serem cabeças humanas, mas principalmente devido ao fato de pertencerem às figuras de Lampião e seus companheiros.

Ainda segundo a supracitada autora, as sociedades desenvolveram o hábito de representar sofrimentos intensos como algo que merece pena e, sempre que possível, deve ser

prevenido. Esse padrão teve seu início com uma temática específica: ilustrar o tormento de pessoas comuns quando sujeitas a ações violentas de um exército vitorioso (Sontag, 2003, p. 39). Nesse contexto, a exposição e enaltecimento dos soldados em ABH têm o objetivo de advertir os outros de que o destino que os espera é semelhante ao daquelas cabeças, caso algum dia considerem seguir os mesmos passos que Lampião trilhou (um evento semelhante ocorre no conto “Filho e Pai”, quando os soldados se orgulham de seus atos violentos durante a cena do julgamento).

No entanto, as observações do narrador sobre o comportamento da multidão parecem contrastar com esse objetivo da exibição, pois as pessoas ali demonstram certo divertimento com a situação em vez de refletir sobre comportamentos a serem evitados ou expressar lamentos.

Presenciar o outro já falecido não sensibiliza, pois não passa de uma “abordagem pavorosa de uma máscara vazia” (Blanchot, 2011, p. 130). O outro é, então, uma incômoda e pesada embalagem que precisa ser enterrada, deixando assim essa inconveniência no fundo da terra. Entrega-se o corpo que já não serve, não produz e não pode ser senão um símbolo da própria degradação humana.

Nesse caminho, com a finalidade de levar o morto ao destino final, a cidade assiste. Ela é o espaço de começo e fim do ser — sendo o meio o tempo experienciado, os caminhos da própria vivência; a cidade é um espelho (ramificada em becos, ruas, casas, prédios) cujo reflexo exhibe o despropósito, o abandono, o silêncio dos mortos e de suas mortes: “Maceió pela primeira vez assiste a tamanho despropósito” (Accioly, 1999, p. 160). A urbe não enluta. Somente a espetacularização.

A difusão da morte é um alarde do silêncio:

Depois, o silêncio pesado de uma noite sem vento, solidão intensa que nenhum canto de galo chega a romper.

Do outro lado o muro branco do cemitério plano, retângulos de argamassa se enterrando na areia suja, sepulturas que o vento não varre, cruces e estraçalhadas coroas dominadas pela noite indomável (Accioly, 1999, p. 162).

No ambiente ausente de palavras, a boca entreaberta de Salviano aparenta procurar a pronúncia, mas a palavra morta — a impossibilidade de dizer, o fim, o ser degradado — encontra somente moscas indicando a putrefação. Nisso, o paradoxo: o morto não fala, nem os familiares (somente confabulam), como citado: quem conta quer de algum modo estar vivo. Os irmãos do cadáver apenas existem. As lembranças existem e mantêm a memória dos que já foram. O que ocorre no silêncio? O espaço obscuro, um jogo em que não se sabe bem as regras.

A morte é um mistério impossível de ser resolvido (de que teria morrido Salviano?). Adília não se importou, a família apressava-se inutilmente.

Salviano não é um simples cadáver. Ele é um corpo sem vida que nutre um desejo inútil (talvez anunciar seu falecimento no rádio? Talvez informar a Adília para que ele a “veja” por uma última vez?). O narrador desconhece alguns caminhos sobre a morte, e algumas situações permanecem sem possuir palavras certas: teria o protagonista se suicidado? Afinal, “como caminhar com passos firmes rumo ao que não se deixa atribuir uma direção?” (Blanchot, 2011, p. 112). Não é sem rumo que Salviano fica depois do rompimento com a amada? Seus parentes atendem ao pedido; tem-se a morte na mídia. E, nesse caso, é a morte de um desconhecido, um “apolítico de condenável conduta” (Accioly, 1999, p. 161). Salviano é a exploração do avesso de um luto; ninguém chora, ninguém lamenta.

Existe uma construção de sofrimento em torno do enterro. Observa-se que esta angústia é imaginada e vai se acumulando em mistérios e informações apontadas pelo narrador. Nada é resolvido, nem mesmo o enterro. Assim, a morte não chega a gerar comoção naqueles que estão envolvidos com o defunto, algo semelhante ao conto de ABH. Não há como afirmar a existência de um processo de luto, uma vez que toda inquietação gira em torno de se livrar do falecido às escondidas.

A dor no conto de BA se manifesta em grande parte pela ação verbal porque suas descrições buscam atingir, chocar e reverberar no leitor o máximo possível, criando uma atmosfera envolta em uma escuridão (mesmo que a cena se passe durante o dia), profundamente visceral. Dessa forma, Accioly expõe uma espécie de nitidez do terrível;⁵⁵ o corpo deixa de ser um corpo — ele é algo reconhecível, mas nunca como o que já foi — e torna-se o reflexo da humanidade caída. Os personagens demonstram loucura, excessos de fúria e ainda aparentam um tom melancólico; porém, sentir a dor do outro é algo raro (toma-se como exemplo disso não somente o conto “Salviano”, mas igualmente “Sentença”, e a cena sobre o estado em que o corpo de Melânia foi encontrado). Não há lamentos que se estendam, a não ser sobre as suas próprias amarguras, decepções e angústias. Ninguém lamenta a morte de Salviano, seu falecimento é um fardo.

Morrer é deixar um corpo para que outros ofereçam uma despedida adequada. No conto de ABH existe uma indagação sobre o que teria acontecido com os corpos; no conto de BA, ninguém se preocupa com o corpo, mas somente em se livrar dele. No entanto, é curioso que a

⁵⁵ Termo tomado por empréstimo de Sontag (2003).

história não deixe claro o que aconteceu com Salviano. Dessa forma, podemos perguntar: para onde foram os corpos?

Que fim levam os corpos dos mortos?

O corpo tem ocupado espaço importante nas recentes discussões literárias. Ele se destaca por se tratar de um objeto observável que pode ser humano, num sentido específico, ou simplesmente um objeto, num sentido mais amplo e genérico.

Nesse sentido, compreender a corporeidade exige que compreendamos todo um contexto e espaço no qual o corpo está inserido, isso abre um leque de possibilidades muito além de parâmetros físicos e biológicos, envolvendo o meio cultural, suas crenças e costumes. Para Shilling (2023) a importância do corpo ultrapassa concepções filosóficas abstratas. A existência — no sentido corporalizado — pode ser encarada como uma base à análise da sociedade, identidade, cultura e história.

De um modo geral, nosso objetivo se funda numa perspectiva entre o corpo e a morte. Em outras palavras, é plausível conjecturar, dentro desse contexto, que os corpos não deixam de existir com o fim da própria vida, muito pelo contrário, uma vez que é a partir de suas mortes que a narrativa parece ter o elemento motivador da trama e com isso desenlaçar questões socioculturais ao qual estavam e permanecem inseridos. Como vimos, nos contos acima, depois do falecimento, os personagens permanecem ocupando espaço através de seus cadáveres.

Um corpo é uma identidade individual e ao mesmo tempo coletiva. A individualidade se manifesta através das características intrínsecas trazidas pela história pessoal, com suas marcas, visíveis ou não. Esses traços são tão profundos que não podem ser apagados facilmente, como evidenciado nos casos de Lampião e seu bando, cujos corpos podem ter desaparecido, mas suas identidades permanecem tão distintas que quase tornam suas mortes inacreditáveis. Já a coletividade é a própria construção sociocultural ao longo da vida em que o sujeito vai apreendendo e refletindo em gestos, costumes, crenças de determinadas localidades ou povos.

Provavelmente o caso mais famoso sobre o que teria acontecido a um corpo esteja na *Bíblia*. Sabemos que o desaparecimento do corpo de Jesus faz parte da narrativa sobre sua ressurreição. Segundo o “Novo Testamento”, após a crucificação, Jesus teria sido sepultado em um túmulo e posteriormente ocorre o desaparecimento miraculoso de seu corpo. Esse evento simboliza a vitória sobre a morte e a promessa da vida eterna.

Ainda nos textos bíblicos, temos também narrativas que abordam a decapitação humana e o destino de seus corpos. Primeiramente, uma das histórias mais retratadas nas artes é a de

Judite e Holofernes: a narrativa conta como ela o decapitou enquanto ele estava embriagado. Não se sabe ao certo o destino do corpo, mas sim que Judite levou a cabeça de volta para a cidade de Betúlia. É possível conjecturar que o corpo tenha sido deixado para trás pelos assírios que fugiram ao saber da decapitação de seu líder.

Outra narrativa famosa é a de João Batista, que enfrentou Herodes Antipas devido ao seu casamento incestuoso com Herodias. Essa, movida pelo rancor, usou sua filha para solicitar a cabeça de João durante uma festa, devido a uma promessa feita por Herodes. Ele, relutante, ordenou a decapitação de João na prisão. Assim como ocorre nas histórias anteriores, o destino sobre o corpo não é claramente mencionado, ficando seu destino na subjetividade.

Não é somente no texto religioso que podemos nos deparar com destino do corpo de falecido. Um dos textos clássicos da literatura universal já mostrava preocupação com o destino do corpo, referimo-nos a *Antígona*. A tragédia grega de Sófocles gira em torno de Antígona, uma jovem de Tebas que enfrenta um dilema moral; ela acredita que é seu dever religioso enterrar seu irmão, Polinices, para garantir a passagem de sua alma para o além. Contudo, por ele ser considerado um traidor pelo rei e seu tio, Creonte, o enterro é dado como proibido. Desafiando as leis, Antígona enterra Polinices e é presa, sendo condenada à morte pela desobediência.

A representação da morte nos períodos do Naturalismo e do Realismo era frequentemente retratada de maneira objetiva e, muitas vezes, sombria, refletindo a visão determinista e pessimista da vida. Os autores enfatizavam aspectos físicos e biológicos da morte, buscando retratá-la de maneira crua e gráfica, com detalhes realistas sobre doenças, sofrimento físico e decadência. Isso tinha o objetivo de mostrar a dura realidade da vida e da morte, além de tentar criticar as condições sociais, a desigualdade e a injustiça. Por outro lado, é importante lembrar que alguns escritores adotavam uma visão niilista da morte, retratando-a como um evento sem significado ou propósito em um universo indiferente.

Podemos constatar alguns destes elementos, por exemplo, no conto “A Causa Secreta”, de Machado de Assis. A história retrata a morte com características do Realismo e do Naturalismo, enfatizando aspectos sombrios, objetivos e detalhes realistas. A narrativa apresenta a história de Fortunato e Garcia, sendo Fortunato um homem com uma curiosidade mórbida pela anatomia e pela dissecação de cadáveres. O conto descreve uma cena perturbadora em que Fortunato tortura um rato até a morte, demonstrando prazer na dor alheia.

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela

terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer (Assis, 1994).

ABH segue um perfil naturalista de caráter contestador, principalmente em “Feira de cabeças”. A morte apresenta-se como elemento observável e que igualmente serve para o narrador questionar os comportamentos da sociedade. Já BA nutre seu gosto pelo viés do sinistro e por descrições extremamente detalhadas que muitas vezes podem causar repulsa no leitor. No conto “Açougue”, publicado em *João Urso*, Accioly já demonstrava esse diálogo possível, inclusive o protagonista dessa história tem gosto por dissecar animais, assim como vimos em Machado, como nos mostra Araújo (2021, p. 75): “Desde muito cedo, [Frederico] 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?’ (Accioly, [1995], p. 109)”.

Nesse contexto, é curioso notar que BA, no conto “Salviano”, não descreve nada explicitamente sobre o corpo; o narrador foca na cabeça e, em uma ou outra ocasião, faz menção ao corpo de maneira geral, como no início, quando retiram o cadáver do cadafalso, e este olha para cima sem poder ver o teto (Accioly, 1999, p. 159).

Podemos expandir nossa compreensão do corpo ao considerá-lo como um conjunto de espaços múltiplos. Lins (1976) destaca que o personagem é, em si mesmo, um espaço. Dessa maneira, podemos também conjecturar que o corpo é uma manifestação singular desse mesmo princípio. Nesse sentido, tanto em ABH quanto em BA, o espaço é fragmentário, isto é, os corpos estão deslocados de seus próprios lugares.

No caso do conto de Aurélio, essa percepção é óbvia, pois as cabeças são carregadas e aos corpos — como nas histórias bíblicas — é relegado um desfecho que os conectaria ao todo. Nesse desmembramento (físico-espacial), ocorre uma dupla camada. A primeira desenvolvida pelas observações e comentários atentos do narrador; a segunda pela ausência, mistério e, em certa medida, solidão e abandono dos corpos. Assim, o que se revela é uma descontinuidade do ser que ainda mantém uma ação final (encarar o narrador) como se procurasse manter viva a própria existência.

No texto de BA, o desmembramento, se assim podemos nos referir, não ocorre fisicamente no corpo do cadáver, mas sim em um sentimento persistente que busca deslocar Salviano de um lugar que não lhe pertence mais. Em outra perspectiva, seus parentes fazem todo o esforço para remover o corpo de cena de uma vez por todas. Após o enterro, apenas a deterioração natural permaneceria, juntamente com a impossibilidade de “ver” ou ser visto pela amante. Observamos que esse cadáver — assim como as cabeças em ABH — tem uma última

ação (que cabe aos irmãos executarem); e, ademais, a imagem de “um olho” que procura enxergar algo se faz igualmente presente.

Tanto em um quanto em outro, ficamos sem saber qual foi o destino dos corpos (assim como toda uma tradição escrita que não revela ou problematiza a questão do corpo morto). Entretanto, destacamos esses corpos distantes que conseguem — de maneira paradoxal, assim como seus olhos que parecem tentar enxergar — existir e ocupar espaço por meio da própria ausência.

5.4 “NUMA VÉSPERA DE NATAL” E “VERDE, VERDE, VERDE”: É TEMPO DE SOLIDÃO

“Numa Véspera de Natal” é um conto que narra a experiência de um homem solitário em uma véspera de Natal. O personagem, um homem magro e alto, entra em sua casa, que está deserta, e se sente inquieto e confuso.

É quase noite quando o protagonista chega à casa. Tudo é silencioso e vazio. O narrador o observa e o descreve como uma parte integrante dessa atmosfera de solidão: “Na suave penumbra, seu vulto magríssimo e alto se agitava, mexia-se inquieto, sem compreender nada. Silêncio. E ninguém” (Holanda, 2007, p. 159). Ao estar só, ele se vê distante dos outros ou os outros distantes dele, então não está mais no mundo; é somente uma coisa em que a solidão emprega suas dimensões.

Ele explora as diferentes áreas da casa, mas ninguém está lá para recebê-lo; carregava um presente, mas para quem? Como se tivesse desistido de procurar nos espaços da casa, ele se senta, acende um cigarro enquanto reflete; fica imerso em pensamentos sobre sua própria vida e solidão. O olhar atento do narrador mira na aliança sendo girada numa concentração vagarosa, criando a impressão de que o tempo passou e o personagem talvez nem sequer tenha percebido, usava a aliança “há quase nove anos”.

Esse movimento da aliança sugere um deslocamento temporal cujo presente em que a figura central se encontra — movendo o objeto em seu dedo — representa um ponto singular de ruptura de sua presença na casa e no anseio por um tempo já vivido. Nunes (2013) argumenta que o presente na narrativa pode ser deslocado, da mesma forma que o passado e o futuro podem ser alterados em sua ordem. Nesse sentido, o tempo na ficção demonstra flexibilidade, unindo momentos que, no momento narrativo, estão separados cronologicamente, como nos parece ser o caso nesse conto.

No vazio desse lugar, o personagem é envolto sem se dar conta, perdendo a noção de tempo e espaço: “Já não percebia a fumaça traçando no ar o seu itinerário lento. Sentia-se bem dentro da sombra, que se adensava” (Holanda, 2007, p. 159). Contudo, para além da linha fronteira da residência, há vida e há outro tempo: “Peixe fresco!”, grita um vendedor de algum ponto não muito distante.

O grito do vendedor o faz entrar num dilema aparentemente simples, mas que o confunde profundamente: sair ou esperar? Se anteriormente estava em uma situação que não encontrava vida ao seu redor, agora ele percebe que existe algo lá fora, mesmo que não seja o que ele realmente deseja. Estar em um lugar em condições insatisfatórias gera uma crise, daí o narrador dizer que: “Costumava aceitar a realidade tal como se lhe apresentava” (Holanda, 2007, p. 159). No entanto, essa nova realidade se mostra alterada, confusa e desconhecida, tudo isso reverberando em perguntas sem respostas: “Aonde teriam ido? Para onde?... Deveria sair. Mas sair para quê?” (Holanda, 2007, p. 159).

Blanchot (2011, p. 276) afirma que a escolha de ser algo daquilo que está fora pode tornar o indivíduo diferente do resto do mundo, é uma decisão de não se misturar com os outros, concentrando-se no único ponto no qual o que existe é somente um “eu”, isso resulta em uma independência do mundo, separado dele. Dessa forma, gera-se um absoluto “eu” que busca uma afirmação independente; a isso “é ao que se chama geralmente solidão”.

Só. Sozinho, naquele dia! Vinham da rua alegres vozes claras, na suavidade do anoitecer. Homens regressavam aos lares conduzindo pacotes, por vezes enormes. Fonfonavam automóveis, nesse esquecido recanto de subúrbio. E ele — só. Pouco se comunicava com os outros; mas a dura solidão fazia-lhe mal (Holanda, 2007, p. 160).

Estar sozinho é encarar-se. A solidão exige um retorno a si mesmo, cujos efeitos nem sempre são agradáveis. Quando estamos na rua, em constante interação com os outros, não temos tempo para nos confrontar, porque o “eu” está focado no que está acontecendo ao redor. No entanto, ao nos encontrarmos em um espaço vazio, o “eu” não tem outra escolha senão se autoperceber. Nessa autopercepção, ocorre um conflito entre o “eu” do passado e o “eu” do presente, o que às vezes pode levar a confusões sobre o futuro; geralmente, uma perspectiva pessimista se destaca, com poucas alternativas.

É nesse lugar que o personagem central da narrativa aureliana se encontra e começa a observar a rua e as pessoas que passam por ali, uma tentativa para fugir de si mesmo e das lembranças que o atormentam: “Mergulhado na sombra, cada vez mais densa, como que via a marcha confusa, troncada, das próprias ideias. A sombra, que dilui os contornos das coisas,

mitiga a tristeza dos pensamentos dolorosos, tornava agora os seus mais nítidos, e mais amargos na sua nitidez” (Holanda, 2007, p. 160).

Desolado, o protagonista some. Um garoto entra na casa vazia, encontra os presentes e leva-os para a mãe. Ninguém sabe do paradeiro do homem, apenas o consideram esquisito e sentem medo dele, nem de sua família. Todos sumiram em algum momento passado. Não suportando a solidão, o personagem caminha para longe, “cada vez para mais longe da compreensão humana” (Holanda, 2007, p. 164). Assim, a história encerra-se sem um desfecho sobre o que teria acontecido com toda a família desta figura solitária.

Na ficção “Verde, verde, verde” acompanhamos Alfredo, que observa a lua e reflete sobre sua vida e suas ações. Ele planeja se vingar do Governador, que virá visitar a Usina Cidália em breve, envenenando-o, e atribuir sua morte a uma congestão.

Inicialmente Alfredo está parado e nessa situação se destacam dois elementos: o tempo e o silêncio. O primeiro é representado no próprio pulso “emudecido” do personagem cujo relógio parou de movimentar-se; o segundo aparece tanto na ideia de emudecimento quanto no grande “silêncio da noite” observado pelo narrador.

O protagonista contempla a lua e seu brilho; é nesse momento — de distância e solidão — que a voz narrativa insere algumas informações sobre ele:

[...] Alfredo, de smoking, trinta e seis anos, de peito duro, botões de ouro nos punhos lustrosos — é na cadeira de vime um silêncio que não fuma charuto, tampouco bebe uísque. Silêncio de um homem que apenas se lembrou de Lívia uma vez para vê-la se adelgaçando no vestido sem alças, seda de baile se espichando na saia que lhe aprisionava as pernas num azul colante, sedutor (Accioly, 1999, p. 629).

O presente revela a impecável elegância de Alfredo, mas contrasta com a memória súbita que o invade. Lívia é uma lembrança distante que emerge em sua mente, misturando o presente ao passado. Nessa cena, testemunhamos uma fusão temporal, sugerindo o passado, inclusive pela idade do personagem, que transcende as barreiras temporais.

Nessa linha, Nunes (2013) assevera que

[...] o tempo é apenas um termo semântico: significa a sucessão dos fatos (história) e as sequências do discurso, como elementos de um sistema de signos. A vantagem dessa posição foi grande: desconectando a referência do discurso com as coisas e, portanto, com o tempo real, cronológico, permitiu que se discernisse a dupla temporalidade interna da narrativa (Nunes, 2013, p. 70).

O crítico compreende que a narrativa literária não se limita a seguir uma única linha temporal, mas, em vez disso, apresenta uma “dupla temporalidade”, na qual diferentes

momentos do discurso coexistem — inclusive o tempo cronológico (estático), como evidenciado no relógio de pulso —, criando uma complexidade temporal profundamente característica, principalmente nesse contexto em que a solidão e as lembranças também se misturam.

Alfredo é submergido nas sombras da casa: as janelas cerradas escurecem a sala, o teto e as paredes estão manchados por uma nuvem sombria. Em sequência, o narrador destaca que “a lua fêmea arrancou do peito de Alfredo o cansaço, de seu coração desgostoso. Deu corda no relógio e os ponteiros, tesouras miúdas, começam a cortar o tempo” (Accioly, 1999, p. 630). A “lua fêmea” assume uma dimensão simbólica, sendo capaz de retirar o cansaço e a melancolia do coração do personagem. Esse simbolismo transcende o tempo da humanidade, já que a lua é uma entidade que existe independentemente dos indivíduos.

Ao dar corda no relógio e mencionar os ponteiros como “tesouras miúdas” cortando o tempo, cria-se uma metáfora visual que desemboca em um salto espacial, uma vez que a voz narrativa insere na história a Usina Cidália e algumas ocorrências em torno dela.

A ideia de corte é ainda violenta, ela expõe o conflito entre o protagonista e o governador, de política pequena, mas falastrão. Aliado ao político parece estar a imprensa, que condena os feitos do usineiro e de Alfredo. Ademais, o fator motivado de seu rancor e desejo por vingança reside no adoecimento de Livia e na perda do filho: “[...] ela pedindo a Alfredo que vendesse tudo, deixasse aquele inferno sempre enxovalhado pela Gazeta. Terminou perdendo o filho. O berço vazio num canto do quarto olhado de esguelha, provocando revolta, pedindo revide” (Accioly, 1999, p. 631).

Existe uma atmosfera carregada de solidão e uma sensação de tempo suspenso. Percebe-se que no relacionamento de Alfredo com Livia há uma latente solidão. Embora eles estejam juntos, estão também desconexos entre seus pensamentos e intenções. Ele planeja uma vingança secreta que cria um abismo na relação. Nesse contexto, a falta de interação e a solidão emocional — causada pela doença e perda da gravidez — desenvolvem um espaço de distâncias, por isso ele está sozinho e encoberto de sombras.

O tempo, como vimos, desempenha um papel significativo na história. O texto menciona repetidamente a lua cheia (desde o começo da narrativa) e o fim do ano, subentendendo-se uma sensação de contagem regressiva: “Livia de nada sabe. Desconhece todos os planos de Alfredo nessas últimas horas de um fim de ano, fim de dezembro enluarado, poesia, amor, devassidão irrompendo do firmamento” (Accioly, 1999, p. 631). O desconhecimento de Livia, a proximidade do fim do ano e do mês sob a lua, destaca a iminência dos eventos planejados.

Essa combinação de solidão e passagem do tempo contribui para a atmosfera de suspense e ansiedade constantes. A solidão de Alfredo é acentuada por sua determinação em manter seus planos em segredo; ele encontra conforto e prazer em imaginar que sua vingança seria bem-sucedida e que veria o “governador estirado no sofá”, morto por um envenenamento imperceptível. O conto termina com o convite feito pelo protagonista e com uma fala do político que denota subestimar Alfredo: “— ‘Que patife. Aquele não aguenta opressão. Rende-se logo...’” (Accioly, 1999, p. 631), mal sabendo do destino que o “patife” lhe havia preparado.

Os espaços vazios

Mas o que é o espaço quando vazio? A pergunta suscita-nos uma problemática complexa, uma vez que o espaço solicita uma existência enquanto que o vazio pressupõe uma inexistência, uma falta. Logo, um espaço vazio encontraria uma inabitabilidade em si mesmo.

Nesse sentido, o personagem de ABH encontra-se nesse espaço em que o sentido e a existência são por si sós frágeis; daí, ao final da história, essa figura caminhar sem rumo, sem identidade local.

Em BA, esse lugar de vazio faz um percurso envolvendo os elementos da natureza, como a lua e o canto dos sapos, até que tudo seja consumido pelas sombras, inclusive a imagem prenuncia o plano final do protagonista.

O espaço vazio procura expressar algo que a voz narrativa não consegue revelar. Ele aponta para as profundezas mais resguardadas dos personagens, revelando essa vastidão de tal maneira que sua exteriorização submerge o indivíduo. Portanto, esses lugares são, em certa proporção, abstratos.

Associamos os ambientes físicos desses lugares ao silêncio. Os momentos de quietude, nas duas narrativas, simbolizam a confabulação de pensamentos que terminam em desorganização. No primeiro conto, o silêncio desequilibra o personagem e o faz caminhar sem rumo aparente; no segundo texto, o protagonista usa esse lugar de ausências para criar seu plano e escondê-lo. Nos espaços vazios essas figuras perdem o senso de equilíbrio interior; ao primeiro resta fugir de casa, ao outro resta a vingança.

Há um processo fragmentário vivido em que algumas partes se perdem (ninguém sabe o que aconteceu com a família e com o homem esquisito de “Numa véspera de Natal”) na imensidão do espaço e do silêncio; esses lugares são paradoxais e existir neles torna-se gradualmente insustentável, resultando em um triplo acontecimento: (i) absorção; (ii) implosão; (iii) explosão.

No entanto, nem sempre a absorção é evidente, uma vez que se trata de algo subjetivo e implícito no próprio texto. Por exemplo, no trecho que abre o conto de BA, “Mergulha nas águas, uma lua, leitosa lua de redondas ancas [...] a noite se enche de desejo e resguarda quem se banha com um interminável silêncio” (Accioly, 1999, p. 629), encontramos uma indicação dessa absorção dos anseios de Alfredo, que são resguardados pela lua.

Quanto à implosão, ela ocorre no processo interno do próprio personagem. Pode ser desencadeada por algum objeto, acontecimento ou lembrança que o faça entrar em desequilíbrio consigo mesmo. Geralmente, esse processo é gradual e cria tensão na narrativa. BA faz uso disso em vários de seus personagens, muitos dos quais acabam sofrendo algum tipo de loucura. Vejamos como a implosão se manifesta no conto de ABH: “Na parede, ali em frente, os três retratos — o seu mundo — eram três manchas mais escuras na escuridão. Atirou fora o cigarro, que lhe queimava já os dedos” (Holanda, 2007, p. 160). Embora a cena tenha quase chegado a uma explosão, o personagem conseguiu controlar-se e, em seguida, acendeu outro cigarro. Percebemos que as fotografias (objetos) trouxeram de volta uma lembrança que, naturalmente com o passar do tempo, estava desaparecendo. Isso provocou uma implosão quase incontrolável no protagonista, que só se desencadeia de forma mais grave no desfecho final da história.

Por fim, a explosão é o evento mais violento dentre todos, já que gera consequências não apenas para um personagem, mas para outros também. Podemos observar isso no conto de BA, onde Alfredo não consegue mais lidar com a perda do filho, a doença da esposa e os comentários da imprensa e do governador. Dessa forma, é na própria estrutura do plano que ele elabora que a explosão se desencadeia, culminando na morte subsequente do governador por envenenamento.

Compreendemos que o espaço vazio pode ser um motivador para os personagens caírem nesse abismo de consequências devastadoras. Em última análise, esses espaços têm propensão a serem um tipo de lugar irreconhecível (basta lembrarmos do comportamento do protagonista aureliano; ou de como a atmosfera distorce as paredes, salas e tudo ao redor de Alfredo), no qual os personagens estão presentes, mas apenas numa perspectiva física; distantes, eles têm dificuldade em reconhecer o espaço em que se encontram, daí recorrerem ao passado ou à vingança.⁵⁶

⁵⁶ Não é apenas no conto em análise que BA se utiliza da ideia de vingança. Vários de seus personagens tramam algum tipo de ação que resulta em morte ou insanidade.

Os excessos descritivos

ABH e BA nutrem gosto por descrições mais detalhadas, algumas vezes pecando pelo excesso. Essa característica é algo comum no Naturalismo e em referências da década de 1930, uma vez que o romance desse período, conforme Candido (2010, p. 106), era “geralmente orientado por um realismo de corte naturalista e ancorado nos aspectos regionais”.

Valorizava-se no período naturalista a precisão das descrições. Os autores costumavam ser extremamente detalhistas, observando cuidadosamente o espaço, os objetos que compunham a cena e a atmosfera que envolvia o ambiente. Assim, podemos perceber que tanto Aurelio quanto Accioly foram fortemente influenciados por esse período, que se reflete na forma como escrevem suas ficções.

Em “Natal de Seu Hermídio”, os detalhes descritivos estão mais voltados para os espaços, os personagens e a atmosfera festiva do Natal. O conto descreve a casa de Seu Hermídio e o estado das coisas, incluindo o Presépio com suas molas invisíveis, utilizando uma linguagem sensorial, como no trecho: “Mas como era suja a casa de seu Hermídio! Aranhas bordavam redes pro seu aranhol do sono e lenços de prata que, tão leves, não conseguiriam desfazer o equilíbrio da mais delicada e sensível das balanças” (Accioly, 1999, p. 82).

No conto “Filho e Pai”, ABH busca utilizar descrições detalhadas para retratar o cenário, o ambiente e as ações dos personagens durante a viagem de barco. Isso inclui detalhes sobre a natureza ao redor, o clima, a aparência dos personagens, o que eles comiam e a configuração da canoa. Em certa medida, elas evocam imagens vívidas na mente do leitor, permitindo que eles visualizem a cena e sintam a atmosfera da viagem; ressaltamos que o trecho em discussão consta com um parágrafo apenas de aproximadamente trinta e quatro linhas, tornando-se quase que por completo a seção “2”.

Voltemos aos contos “Numa véspera de Natal” e “Verde, verde, verde”, uma vez que com eles, tornaremos essa discussão plausível de ser transposta em várias narrativas de ABH e BA.

A narrativa de Aurélio tem, a exemplo de “Filho e Pai”, um parágrafo descritivo imenso; é ele quem abre a narrativa. O protagonista entra em uma casa deserta, mergulhando em uma atmosfera de silêncio e solidão. As descrições se voltam para seu vulto magro e alto, em sua tentativa de compreender o que aconteceu, o som distante do sino e das pessoas que estão do lado de fora da residência, a sala de visitas, retratos, o quintal; além das sensações de medo e da angústia que o personagem sente gritar envolto de escuridão e incertezas que o perturbam

são alguns dos detalhes descritivos que se fazem presentes. O texto é extremamente minucioso e explora a atmosfera e os pensamentos do protagonista diante de uma situação solitária.

BA costuma manter um padrão na forma como suas histórias são estruturadas, e em “Verde, verde, verde” não é diferente. Uma de suas marcas é o início do conto ser detalhado a ponto de somente começar a apresentar os personagens depois de uma descrição minuciosa — normalmente da natureza — e algumas vezes repetitiva. No conto em discussão, ele torna a lua um ser feminino e sensual capaz de banhar-se na lagoa sob a noite; em seguida mira-se nos fiapos das nuvens numa metáfora em que seriam cavalos do vento e como se o olhar do narrador descesse, chega aos “cabelos do canavial” e, finalmente, desce a “terra espetada”. Surge então Alfredo. Essa técnica descritiva foi igualmente utilizada no conto “João Urso”. Nesse texto o narrador observa a tempestade e seus trovões, o vento, as serras e vai descendo até chegar no garoto João Urso que está postado à janela.

Compreendemos que as descrições abrem um leque de possibilidades sobre o futuro da narrativa e ajudam a dar rumo ao que se pretende contar.

A descrição é por excelência um ‘organizador’ da narrativa, lugar em que o sentido se acumula, se desdobra, onde o cenário e o personagem entram numa espécie de redundância, a descrição indo orientar com informações indiretas todo o futuro da narrativa (Brayner, 1979, p. 42-43).

Na ficção de ABH, a descrição não apenas organiza, mas também prepara o leitor para ser inserido nesse espaço vazio e incompreendido. Em relação a BA, nota-se a presença da redundância, evidenciando a certeza do que está por vir, embora a construção seja baseada na incerteza que os personagens enfrentam. Nesse contexto, Brayner (1979) destaca que o elemento descritivo essencial está na identificação de cenários impregnados de repetições, estabelecendo uma conexão evidente com a cena subsequente e, de maneira particular, com a construção das características dos personagens.

Em suma, ABH e BA demonstram apreço compartilhado por descrições detalhadas, uma característica que reflete os diálogos com o período naturalista e a literatura da década de 1930. As descrições minuciosas eram uma característica proeminente desse período, valorizando a precisão ao retratar cenários, objetos e atmosferas, numa tentativa de envolver o leitor o máximo possível. Tanto Aurelio quanto Accioly refletem em suas obras as características dos textos que leram quando jovens, criando imagens vívidas, sobretudo, por meio de descrições que, às vezes, escorregavam nos excessos.

6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES...

Existem provavelmente muito mais escritores esquecidos do que reconhecidos. BA e ABH não fogem a essa situação; quando se fala em nomes que marcaram a literatura brasileira, poucos fazem referência às suas produções. Suas obras não ganharam grande projeção depois de algumas décadas de seus respectivos lançamentos. Seus contos estão restritos a uma pequena parcela de leitores.

Concentram-se neles algumas características que os aproximam artística e intelectualmente. Ambos tiveram em determinado momento de suas vidas engajados em grupos literários formados por renomadas figuras nacionais, além de terem realizado inúmeras contribuições nos jornais (das mais diversas formas). Podemos dizer que se trata de escritores cultos. Coincidem, em certa proporção, os caminhos percorridos, pois, como vimos, passaram e estudaram basicamente nas mesmas cidades.

Há semelhanças em suas obras, como visto, mas seus caminhos diferem-se no próprio objeto que os aproximou: a literatura.

BA levou a literatura extremamente a sério. Havia nele um projeto literário para toda uma vida, por isso lançou muito mais livros que seu conterrâneo. A título de exemplo, basta ver algumas notícias nos jornais do período de 1940-1960 (até sua morte). O romance *Dunas*, lançado originalmente em 1955, chegou a ser anunciado algumas vezes. Uma delas foi feita pelo próprio autor, cuja nota foi divulgada na revista *O Cruzeiro* em 01/04/1944,⁵⁷ mostrando sua intenção de publicá-lo por uma editora no Rio de Janeiro. Anos depois, ocorreu outro anúncio, dessa vez como uma novela que seria lançada pela editora Agir em 09/02/1947;⁵⁸ a respeito disso, o próprio BA chegou a expor algumas informações na supracitada entrevista “Breno Accioly e o conto moderno”.

Em uma de suas respostas, o escritor diz que, ainda no corrente ano, a editora Agir iria publicar *Dunas*; ele acrescenta: “romance escrito antes mesmo de ‘João Urso’, alterado depois, quase todo refeito” (Accioly, 1946); na sequência revela que escreveu essa obra “para poder dormir melhor”. Ainda no mesmo ano e no mesmo jornal, mas em uma (já mencionada) nota jornalística intitulada “Dunas é uma novela”, foi informado que o escritor retirou o original da editora para fazer ajustes. O próprio autor confirma ao fim do texto:

— Se fosse meu último livro, ainda bem, mas eu tenho a ‘faísca’ e não me sobressalto com o amanhã. Já aprontei um novo livro de contos, ‘O caso do guarda-chuva

⁵⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/40463>. Acesso em: 06 ago. 2023.

⁵⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/114774/401>. Acesso em: 13 ago. 2023.

amarelo’, uma novela intitulada ‘Os Cogumelos’, e uma peça de teatro chamada ‘Os trilhos’. Como todos veem, estou em forma (Accioly, 1946, p. 2).

Como se sabe, *Dunas* só viria de fato a ser publicada anos mais tarde e como romance. “Cogumelos” foi lançado como conto de uma coletânea de mesmo nome; a narrativa “O caso do guarda-chuva amarelo”⁵⁹ teve seu título alterado para (o nem tão bom) “Confissão”, tendo sido publicado na coletânea *Maria Pudim*; por sua vez, a peça “Os trilhos” nunca chegou ao público, salvo em caso de alteração de título e gênero.

As atitudes e escolhas do autor de *Dunas* sempre estiveram situadas em um cenário literário amplificado, no sentido de criação e, primordialmente, produção; a escrita era compulsiva e ele um ser insatisfeito, querendo criar um novo texto, um novo livro a qualquer custo.

Refletiam-se em sua escrita o exagero, a violência e a busca pela sensibilidade humanas em meio ao caos. Por vezes, BA misturou esses elementos que se revelavam numa escrita poética: “Frequentes rajadas descabelam coqueiros e, o vento vergastando o mar com rijas chibatadas traz até à varanda sons de uma fúria que remove as areias com sopros de bocas vorazes” (Accioly, 1999, p. 245).

Nesse trecho de “Eu vou enforcar Sônia”, os verbos indicam a violência ao mesmo tempo que a construção da cena envolve elementos humanos (cabelos, fúria, boca) compondo a natureza; a cena apresentada passa a sensação de desordem e de que algo está prestes a acontecer — tudo numa escrita poética.

Por outro lado, ABH parece ter somente encarado o campo ficcional (literatura) como uma parte de sua vida, e não como a essência; lançou seus contos e talvez tenha se satisfeito com essa face, dentre as tantas que teve. Cumpre realçar que o caminho inverso a BA se dá no próprio trato de sua coletânea: enquanto Accioly alargava-se na criação de textos e mais textos, Aurélio foi pouco a pouco reduzindo sua obra até chegar aos dez contos publicados em *O chapéu de meu pai*. Sua poesia tomou o mesmo caminho, uma vez que escrevera um número considerável de poemas e foi aos poucos restringindo a produção.

Com Aurélio a realidade, o contexto e a necessidade pareceram tê-lo conduzido por escolhas mais funcionais, se assim podemos nos referir, do mundo das letras. Daí seu foco na palavra pela palavra.

⁵⁹ Este conto foi publicado em 27/05/1945 no periódico *O Jornal* (RJ). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/27520. Acesso em: 16 ago. 2023.

É bem provável que o esquecimento de suas obras por parte do público doeria mais em BA. Não que ABH não se importasse, pelo contrário, ele se importava, e sua nota informativa na supracitada coletânea sugere isso. Afinal, ninguém se prestaria a justificar algo que não considerasse ter algum valor. Ele parece ter encontrado a palavra nas ficções que produziu.

Na escrita de Aurélio, tem-se um polimento maior se compararmos a Breno. O camaragibense tinha uma forma de escrita simples e, por vezes, direta. No *incipit* de “Molambo” podemos ver essas formas pela sequência dos acontecimentos e pela pontuação que dá ritmo a períodos curtos: “Chegou à casa muito tarde, como todas as noites. Como todas as noites, jurou a si mesmo que nunca mais aconteceria aquilo. Não se deixaria mais vencer pelos amigos, que o retinham na rua às vezes até as três da madrugada. Não: saberia resistir” (Aurélio, 2007, p. 49).

A aproximação desse diálogo é possível a partir da própria comparação de suas obras e pela admiração inicial de BA pela produção ficcional de ABH. Como já abordamos, os elementos presentes em *Dois mundos* fascinaram o jovem Accioly e refletiram em sua literatura. Vale ressaltar que toda a sua produção não se restringe a tal diálogo, afinal o autor é um tanto quanto expansivo, e para dar conta de sua incompletude é preciso navegar, aprofundando-se, por outras searas.

Conforme analisado, a infância é um dos temas pelos quais os dois autores percorrem, não somente nas histórias analisadas; as injustiças sociais, a espetacularização da morte, a miséria e degradação humanas; os personagens deslocados, à margem e por vezes estranhos; a trama quase sempre linear, alimentada pela tentativa de uma tensão constante nas entrelinhas; as descrições gordurosas; e as relações culturais dentro de pequenos ambientes (urbanos, rurais ou residenciais) são alguns elementos que nos ajudam a compreender a obra de ABH e BA.

6.1 ... NEM TÃO FINAIS

Nossa proposta foi esclarecer uma aproximação entre as obras desses dois autores que ora se aproximam, ora divergem, seja na escrita ou mesmo em suas vidas; não intentamos fornecer definições teóricas novas, uma vez que compreendemos já existirem tantas definições — de formas tão competentes — sobre o espaço e a cultura para nos deter ao texto literário em si. Portanto, compreendemos que o espaço literário das narrativas de ABH e BA não somente podem ser comparados como igualmente apresentam relações culturais enraizadas na estrutura de seus textos. Rosa (2007, p. 15) diz que a ficção aureliana é “impregnada de brasilidade”, a obra segue um fio condutor que vai se universalizando à medida que fala de seu próprio lugar.

A cultura é o elo que conecta o universal e, ao mesmo tempo, expõe algo tão íntimo e particular desses lugares. Em BA, a afirmação é igualmente verdadeira. Ele parte de sua aldeia e trilha a universalidade humana; Santana do Ipanema, onde se passam muitas de suas histórias, não é apenas uma cidade pequena do sertão de Alagoas, mas sim outra coisa, um espaço de degradação e conflitos humanos que ultrapassam e questionam as fronteiras da civilidade. Assim, podemos afirmar que existem convergências significativas em seus projetos narrativos, que possuem pontos de contato com a literatura naturalista.

Vale salientar que compreendemos o espaço como um elemento dinâmico dentro da ficção. Desse modo, não se trata apenas de algo estático que serve unicamente como um efeito descritivo do plano de fundo. O espaço cultural, nessa perspectiva, vai além dos costumes e crenças presentes no texto, sendo uma categoria simbólica em que o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação⁶⁰ se entrelaçam em meio às ações articuladoras da própria narrativa.

Podemos observar que o espaço é tanto favorável quanto adverso às relações humanas pelas quais os personagens passam, estando intrinsecamente ligado à cultura de seus respectivos mundos.

As personagens estão imersas em espaços culturais fortemente marcados, seja por suas falas com sotaque regional (como D. Cândida), seja pelos costumes sociais (como os marinheiros da Catarineta) ou religiosos (vários personagens apoiam-se na fé) tanto nos textos de ABH quanto nos de BA. Isso representa um espaço macrocômico, ao mesmo tempo em que retrata um mundo imperfeito, não devido aos lugares, mas às fraquezas humanas: a escrava cujo corpo foi consumido até a morte; a mãe que trama contra a felicidade da filha; o menino que acredita piamente não ter cometido mais de um pecado; um garoto que gargalha de tudo e é visto como doente; o coronel que se coloca acima de tudo e todos; um major decadente que desconhece os limites; cabeças humanas exibidas ao público, que se deleita com a situação; indivíduos que buscam somente vingança.

No final das contas, as obras desses dois autores problematizam o ser humano dentro de espaços que os moldam e desfiguram. Colocamos esse exame minucioso da complexa condição humana sob um intenso escrutínio dentro de culturas que agem ativamente na construção dos personagens e suas ações. Essas narrativas não apenas suscitam questionamentos, mas também lançam desafios à nossa compreensão da humanidade em diferentes cenários, onde os

⁶⁰ v. Barbieri (2009, p. 105).

indivíduos são constantemente postos em situações conflitantes pelos lugares e costumes que os cercam.

O último conto presente na primeira coletânea — *Dois mundos* — de Aurélio Buarque de Holanda é “Feira de Cabeças”; a obra se encerra com o olho, sem vida, fixando o narrador, observando-o, sugerindo uma sensação de continuidade. A última frase do último conto, “Pendões”, do último livro, publicado em vida por Breno Accioly, diz: “Emoção? Talvez, sim... talvez não, definitivamente não — lhe convencem o sangue e o pulsar de seu coração tranquilo, confiante” (Accioly, 1999, p. 664). A ambiguidade presente nessa afirmação cria uma abertura, e toda brecha pode ser um caminho de continuidade.

A dúvida durante esse processo longo e árduo existiu, mas se dissipou diante da insistência e da comprovação das evidências discutidas, como se, por vezes, se transformasse em um ritmo pulsante, semelhante ao de um batimento cardíaco. Assim, de maneira semelhante aos finais dos contistas aqui estudados, esperamos que este trabalho seja um primeiro passo, uma ação que direcione a atenção para outros horizontes capazes de abrir novas trilhas. Um prosseguimento.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Breno. **João Urso**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Epasa, 1944.
- ACCIOLY, Breno. **João Urso**. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1953.
- ACCIOLY, Breno. **João Urso**. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ACCIOLY, Breno. **João Urso**. 4ª ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- ACCIOLY, Breno. **Os cata-ventos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1962.
- ACCIOLY, Breno. **Obras reunidas**. São Paulo: Escrituras, 1999.
- AGUIAR, Cristhiano. **Narrativas e espaços ficcionais**: uma introdução. 1ª ed. São Paulo: Editora Mackenzie, 2017.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Trad. de Denise Bottmann. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mario de. Contos e Contistas. *In*: ANDRADE, Mario de. **O empalhador de passarinhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANDRADE, Maria do Carmo. **José Simeão Leal**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=903%3Ajose-simeao-leal&catid=48%3Aletra-m&Itemid=1. Acesso em: 1 jul. 2023.
- ARAÚJO, Elton Jônathas Gomes de. **O que a penumbra permite ver**: uma leitura da coletânea de contos João Urso, de Breno Accioly. 2021. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.
- ARISTÓTELES. Poética. **A poética clássica**. Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12ª Ed. — São Paulo: Cultrix: 2005.
- ASSIS, Machado de. A causa secreta. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II. — Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000262.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2023.
- ASSIS, Machado de. **Memorial de Aires**. São Paulo: Globo, 1997.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. de Maria Lúcia Pereira. 9ª ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In*: BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Seleção de José Américo Motta Pessanha; Trad. de Joaquim José Moura Ramos (et al.). — São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. *In: FILHO, Oziris Borges; BARBOSA, Sidney. [Orgs.]. Poéticas do espaço literário.* São Carlos: Claraluz, 2009. p. 105-126.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. Santiago Nunes Ribeiro e a tradição crítica brasileira. *In: CORDEIRO, Rogério [et al.]. A crítica literária brasileira em perspectiva.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013. p. 65-73.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à toponálise. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**: Tessituras, Interações, Convergências, 2008, USP – São Paulo, Brasil. Disponível em https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf Acesso em: 12 de fev. 2024.

BORNHEIM, Gerd. Duas características do expressionismo. *In: O sentido e a máscara.* São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 63-68.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *In: Literatura e resistência.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 16ª ed. — São Paulo: Cultrix, 2015. p. 7-24.

BRAFF, Menalton. A coleira no pescoço. *In: A coleira no pescoço: contos.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 3ª ed. — São Paulo: Editora Ática, 1987.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: introdução à teoria da literatura. 2ª ed. — São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco**: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. **Teresa**: revista de literatura brasileira. São Paulo, Brasil, n. 3, p. 254-283, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121151>. Acesso em: 8 jun. 2024.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In* CANDIDO, Antonio... [et al.]. **A Personagem de ficção**.. 11ª ed. — São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. *In: A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

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

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. de Sandra Castello Branco. 2ª ed. São Paulo: Editora Edusp, 2011.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. Trad. de Maria Helena Martins. 2ª ed. — São Paulo: Globo, 1998.

FORTUNATO, Maria Lucinete. **O coronelismo e a imagem do coronel**: de símbolo a simulacro do poder local. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2000.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *In*: **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 171-194.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Trad. de Ana Alencar. 1ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

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

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.; Trad. de Mariano Ferreira. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

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

GULLAR, Ferreira. A orelha de Van Gogh. **Folha de S. Paulo** – Ilustrada. 1º abril 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0104200721.htm>. Acesso em: 15 ago. 2023.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Trad. de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dois mundos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1942.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dois mundos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições O cruzeiro, 1956.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **O chapéu de meu pai**. 3ª ed. Brasília – Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1974.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Território lírico**: ensaios. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Teixeira e Sousa: “O filho do pescador” e “As fatalidades de dous jovens”. *In*: **O romance brasileiro**: de 1752 a 1930. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1952. p. 21-36.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Melhores contos**: Aurélio Buarque de Holanda. Seleção de Luciano Rosa. São Paulo: Global, 2007.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Discurso de posse na academia**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, [1962?].

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

KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges — um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LINS, Álvaro. Leitor e Autor. *In*: MAIA, Eduardo Cezar (org.). **Sobre crítica e críticos**: ensaios escolhidos sobre literatura e crítica literária, com algumas notas de um diário de crítica.. Recife: Cepe editora, 2015. Edição do Kindle. p. 179-187.

LINS, Álvaro. O homem contra as fórmulas. *In*: MAIA, Eduardo Cezar (org.): **Sobre crítica e críticos**: ensaios escolhidos sobre literatura e crítica literária, com algumas notas de um diário de crítica. Recife: Cepe editora, 2015. Edição do Kindle. p. 32-42.

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

LISPECTOR, Clarice. Amor. *In*: _____. **Laços de família**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MEYER, Augusto. Prefácio. *In*: HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Território Lírico**: ensaios. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958. p. 11-18.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa 1. 20ª ed. — São Paulo: Cultrix, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. rev., ampl. e atual. — São Paulo: Cultrix, 2013.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Literatura e Imagem: Alianças e Rivalidades Complexas. *In*: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e Imagem**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *In: _____*. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

PINHEIRO, Valter Cesar; ARAÚJO, Elton Jônathas Gomes de. **A palavra em declínio**: um autor à procura da escrita no conto “As três toucas brancas”, de Breno Accioly. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 180-191, jun. 2020.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. *In: POE, Edgar Allan. Poemas e ensaios*. Trad. de Oscar Mendes, Milton Amado. Org. Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

PROPP, Vladimir. As transformações dos contos maravilhosos. *In: TODOROV, Tzvetan (org.). Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. — São Paulo: Editora Unesp, 2013.

RAMOS, Graciliano. Um ladrão. *In: _____*. **Insônia**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

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

RAMOS, Ricardo. Circuito fechado (1). *In: Circuito fechado: Contos*. São Paulo: Globo, 2012. p. 39-40.

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

RILKE, Rainer Maria. *In: CAMPOS, Augusto de. Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

ROCHA, Tadeu. Roteiro do Condado de Green. *In: Modernismo e regionalismo*. 3ª ed. Maceió: EDUFAL, 2014. p. 93-98.

ROMARIZ, Vera. A parte pelo todo: uma reflexão sobre a metonímia narrativa em Aurélio Buarque de Holanda. *In: ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira (org.). Revelando Mestre Aurélio...* — Maceió: EDUFAL, 2011. p. 203-213.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. Aurélio Buarque de Holanda: nem bissexto, nem contumaz, apenas poeta. *In: ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira (org.). Revelando Mestre Aurélio...* — Maceió: EDUFAL, 2011. p. 39-74.

ROSA, Luciano. Muito além do dicionário — Prefácio. *In: HOLANDA, Aurélio Buarque de. Melhores contos: Aurélio Buarque de Holanda. Seleção de Luciano Rosa*. São Paulo: Global, 2007. p. 7-15.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. *In: CANDIDO, Antonio... [et al.]. A Personagem de ficção..* 11ª ed. — São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.