

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CAMPUS SERTÃO – DELMIRO GOUVEIA
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA

EBERTON DE OLIVEIRA

***O SEPULTAMENTO DO SOL NOS ABISMOS DO MORRO:
OS ESPAÇOS DA MORTE E DA VIOLÊNCIA NO LIVRO DE CONTOS
COGUMELOS, DE BRENO ACCIOLY***

DELMIRO GOUVEIA – AL
2019

EBERTON DE OLIVEIRA

***O SEPULTAMENTO DO SOL NOS ABISMOS DO MORRO:
OS ESPAÇOS DA MORTE E DA VIOLÊNCIA NO LIVRO DE CONTOS
COGUMELOS, DE BRENO ACCIOLY***

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Banca Examinadora do Curso de Letras, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL-Campus do Sertão), como requisito final para obtenção do título de licenciado em Letras-Língua Portuguesa, sob orientação do Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva.

FICHA DE AVALIAÇÃO

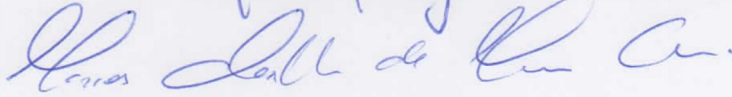
EBERTON DE OLIVEIRA

**O SEPULTAMENTO DO SOL NOS ABISMOS DO MORRO:
OS ESPAÇOS DA MORTE E DA VIOLÊNCIA NO LIVRO DE CONTOS
COGUMELOS, DE BRENO ACCIOLY**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Banca Examinadora do Curso de Letras, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL-Campus do Sertão), como requisito final para obtenção do título de licenciado em Letras-Língua Portuguesa.

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva (UFAL – ORIENTADOR)


Prof. Dr. Marcos Alexandre de Moraes Cunha (UFAL – EXAMINADOR INTERNO)


Profa. M^a. Cristian Sales (UFAL – EXAMINADORA INTERNA)

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca do Campus Sertão
Sede Delmiro Gouveia

Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza – CRB-4/2209

O48s Oliveira, Eberton de

O sepultamento do sol nos abismos do morro: os espaços da morte e da violência no livro de contos Cogumelos, de Breno Accioly / Eberton de Oliveira. – 2019.

77 f. : il.

Orientação: Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva.

Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouveia, 2019.

1. Análise do discurso. 2. Accioly, Breno, 1921-1966 . 3. Livro Cogumelos – Contos. 4. Violência. 5. Literatura alagoana. I. Título.

CDU: 81'322.5

*Ao Deus da minha fé, à minha família e aos
Autistas — os únicos que conseguem enxergar
e sentir toda a poesia que o mundo tem para
oferecer.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela proteção, simplicidade, amor e por acreditar no meu potencial, nas pessoas da minha mãe, Maria Aparecida (Cida), meu irmão, Emerson (Eno), minha irmã, Elaine, minha sobrinha, Luzia, meu cunhado, Erivan e aos meus sobrinhos do coração, Enzo e Júlia. Vocês são tudo para mim;

A meu pai, Manoel, que partiu sem que antes conseguíssemos nos despedir. Foi um verdadeiro sonhador, com um enorme coração de menino;

A meu amigo, Robson, que me ensinou a valorizar as saudáveis amizades. Toda vez que escrevo uma dedicatória em um livro para presentear alguém, escrevo também em sua homenagem, você partiu e eu não pude dar aquele livro que você desejava;

A todos os professores e professoras do ensino básico e médio, em especial, ao professor de Matemática Benedito (Benê), que foi o meu primeiro incentivador para a leitura;

A todos os professores e professoras que tive o prazer de trocar experiências no curso de Letras, nas pessoas de Marcos, Ismar, Elyne, Fábria, Tiago, Heder, Murilo e Sara;

A meu orientador, Márcio, pelo incentivo, paciência e pelo sorriso com que recebe todas e todos ao seu redor. Admiro seu profissionalismo e o amor contagiante que tem pela Literatura;

À Cristian Sales, Mulher Negra, Professora, que me ensinou a compreender a importância dos bons afetos. Gratidão que não cabe em palavras e no meu coração;

Ao NELA, núcleo de estudos que me proporcionou conhecer e amar a Literatura Alagoana, na pessoa de Herlanne;

À minha turma, os “Letreiros”, pelo amor e compromisso nesses longos anos que estivemos juntos, em nome de Andréia, Mariana, Rakel, Ricardo, Viviane, Adriana, Fernanda, Manoel, Rejane, Daiane e Marta. Orgulho imenso de ter conhecido e convivido com cada um de vocês;

Aos amigos dos corredores, caronas e dramas, nas pessoas de Joel, Carmelita, Fran, Dani, Mara, Jussara e José (Brito);

À Jaine (Carinhosamente, DANADA!), pelo café, abraço e carinho com que me recebeu todas as manhãs na UFAL;

Aos amigos de longa data, que estão ao meu lado para sorrir e tornar a vida mais leve, nas pessoas de Samila, Heloísa, Manoel (Nel), Irinha, Thaís, Amanda, Deyse Mendes, Rui, Alan Melo, Igor Amaral, João Tiago, Elisiana, Ana Carla, Raquel Maria, Vanússia e Natália;

Aos amigos que me incentivaram e me concederam bons conselhos nos momentos que mais precisei, nas pessoas de Iago, Tiago Oliveira, Marizângela e Gabriel (Toty);

A todos e todas, entre caronas e descontos, que direta ou indiretamente contribuíram para que eu concluísse minha graduação. Muito obrigado!

[...] *Os livros seguintes, como **Os Cata-ventos** e o romance **Dunas**, pagaram um tributo mais alto à desordem espiritual; mas neles permanece, viva e contundente, a qualidade de visão de um homem que, pisando as areias negras da loucura, sabia ver e contar o que se oculta na rotina dos dias e nos hábitos do mundo.*

[...]
A linguagem intelectual a que pertencia Breno Accioly era das mais altas e nobres [...]
(IVO, Lêdo. O enterro de Breno Accioly. In.: **Confissões de um poeta**. 2004, p. 152-153)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o livro de contos **Cogumelos**, de Breno Accioly e faz um recorte dos contos a partir dos espaços da morte e da violência, como em *Dois enterros* no qual o caminho metodológico da pesquisa se baseou e se desenvolveu para sustentar a hipótese gerada pelo problema. Breno Accioly é um contista que escreveu entre os anos 40 e 50 do século XX, cujo traçado estético se mostra na exploração de uma linguagem desfigurada, degradada, marcada decisivamente nas personagens e no espaço. O objetivo da pesquisa é, então, percorrer os caminhos da linguagem acciolyana a partir dos recortes da violência e como esses estratos culturais violentos formam a estrutura estética da narrativa desse alagoano de Santana do Ipanema. A pesquisa é de cunha teórico-qualitativo, baseada em cruzamentos de textos teóricos sobre a literatura e sobre o Autor. Utilizou-se o método da pesquisa bibliográfica, cuja copilação de títulos literários ajudou a formar indagações sobre a escrita de Accioly, como, por exemplo, por que os espaços no texto ficcional desse Autor tomam sempre a conotação de decomposição? Como base teórica, utilizou-se textos de Agamben (2009), Anjos (2007), Araújo (2011a, 2011b), Blanchot (1987), Bosi (1989, 1998), Dimas (1994), Lins (1976), Lucas (1989).

Palavras-chave: Conto. Narrativa. Espaço. Violência. Breno Accioly.

ABSTRACT

This research has as object of study the book of short stories **Cogumelos**, of Breno Accioly and makes a cut of the tales from the spaces of death and violence, as in *Dois enterros* in which the methodological way of the research was based and developed to support the hypothesis generated by the problem. Breno Accioly is a short-story writer who wrote between the 40s and 50s of the 20th century, whose aesthetic trajectory shows itself in the exploration of a disfigured, degraded language, marked decisively in the characters and in space. The objective of this research is to traverse the paths of acciolyana language based on the cutbacks of violence and how these violent cultural strata form the aesthetic structure of the narrative of this alagoano from Santana do Ipanema. The research is based in a theoretical-qualitative method, based on crossings of the theoretical texts on Literature and on the Author. We used the method of bibliographical research, whose collection of literary titles helped to form inquiries about Accioly writing, such as: why the spaces in this author's fictional text always take the connotation of decomposition? As a theoretical basis, we used texts from Agamben (2009), Anjos (2007), Araújo (2011a, 2011b), Blanchot (1987), Bosi (1989, 1998), Dimas 1989).

Keywords: Short-story. Narrative. Space. Violence. Breno Accioly.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. CONTO CONTEMPORÂNEO E ESPAÇO LITERÁRIO	12
2.1. O CONTO CONTEMPORÂNEO	12
2.2. VOZES CONTEMPORÂNEAS DO CONTO NO BRASIL	18
2.3. O ESPAÇO NO CONTO CONTEMPORÂNEO	26
3. O MISTÉRIO DE BRENO ACCIOLY	31
3.1. VIOLÊNCIA, MORTE E POETICIDADE NO ESTILO ACCIOLYANO.....	31
3.2. OS ESPAÇOS DA MORTE	36
3.3. OS ESPAÇOS DA VIOLÊNCIA	43
4. DOIS ENTERROS, O CONTO MAIS CRUEL DE BRENO ACCIOLY	53
4.1. O CEMITÉRIO.....	53
4.2. OS ENTERROS	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS	68
ANEXO.....	72
1. CONTO – DOIS ENTERROS.....	72

1. INTRODUÇÃO

A arte literária nos oferece objetos que devem ser tratados com uma sensibilidade monástica, mesmo que estes objetos estejam banhados por intenções agressivas no tocante à forma e conteúdo. Em todo caso, as literaturas, que ora apresentam espaços misteriosos e descentralizadores, através do processo inventivo dos seus criadores, obrigam-nos a afirmar que a relação criador e criatura, na contemporaneidade, é inquietante e exagerada a ponto de nos fazer questionar os seres humanos sob uma luz que desnuda os seus pecados.

Diante disso, a Literatura Alagoana é mãe de um escritor que foi nutrido com medo, loucura e morte. De tal modo, Breno Accioly (1921-1966)¹, que viveu o período da sua infância em solos alagoanos, procurou na obscuridade dos espaços de convivência social a inspiração necessária, esta, com caráter memorialista, para a construção dos seus textos ficcionais onde fazem morada personagens que cometem diferentes formas de violência, concretizadas, na maioria das vezes, em mortes cruéis.

Dessa forma, a Literatura Alagoana oferece para o mundo o seu filho de personificação literária mais perversa, um escritor que diferente dos mais afamados escritores alagoanos, como exemplo, Guimarães Passos (1867-1909), Graciliano Ramos (1892-1953) e Lêdo Ivo (1924-2012), convida-nos a marchar por categorias literárias em convulsão, impossíveis de serem controladas antes de um período de tormenta, esta, com cargas necessárias de poeticidade.

Diante disso, o contato com a literatura acciolyana, possibilitado, primeiramente, através dos encontros no grupo de estudo NELA², oferece-nos uma das mais impactantes manifestações da Arte contemporânea que é capaz de destruir os seus leitores, e como é bom ser destruído por um conto de Breno Accioly! Com efeito, através de um estudo de caráter qualitativo, embebido pelos desdobramentos dos estudos culturais e regido pelo signo total da morte, construímos o percurso desta monografia.

¹ Nasceu em 1921 em Santana do Ipanema, Alagoas. Começou a sua vida de escritor — contista e romancista — em Maceió, em meados de 1937, tendo como inspiração para criação dos seus textos as suas experiências de infância em sua cidade natal. Pertencente a geração de 45 teve o seu primeiro livro de contos, **João Urso**, publicado em 1944, conquistando o prêmio “Afonso Arinos”, da Academia Brasileira de Letras e o prêmio “Graça Aranha”, da Fundação Graça Aranha. O escritor publicou também os livros de contos **Cogumelos** (1949), **Maria Pudim** (1955), **Os Cata-Ventos** (1962) e um único romance, **Dunas** (1955). Accioly faleceu precocemente em 1966 no Rio de Janeiro, aos 45 anos de idade. O escritor possui textos inéditos, não publicados.

² Núcleo de Estudos e Pesquisa em Literatura Alagoana com registro no CNPQ (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1759052369083602), formado em 2003 na UFAL – Campus Sertão sob coordenação do Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva. O núcleo estuda principalmente a Literatura Alagoana nas linhas de pesquisa que compreendem poesia, espaço poético, romance, entre outras.

Dessa forma, no capítulo dois trazemos uma discussão sobre o conto contemporâneo e a categoria literária Espaço, no qual abordamos o conto como Arte literária através de uma concepção fomentada por Nietzsche em **O Nascimento da Tragédia** (1992) e Bosi em **Reflexões sobre a arte** (1989) e **O conto brasileiro contemporâneo** (1998). Logo, o conto contemporâneo carrega cargas necessárias de exagero que só compreendemos quando respeitamos a sua origem popular, derivada de narrativas orais, assim como Nietzsche (1992) versou sobre a origem da tragédia grega.

Seguidamente, junto a Accioly, trazemos outros exímios contistas que devem ser considerados contemporâneos por excelência, como exemplo, Lygia Fagundes Telles (1923 -) e Rubem Fonseca (1925 -). Desse modo, Agamben (2009) nos oferece o apoio necessário para compreendermos o que é o contemporâneo. Para finalizar o capítulo abrimos a discussão sobre a categoria de análise Espaço, por intermédio de Santos (2009), que através dos seus estudos geográficos proporciona uma importante contribuição para valorizarmos essa categoria, que nas literaturas, não possui muitos estudos diante de outras, como exemplo personagem e narrador.

Dando prosseguimento, no capítulo três, abordamos o mistério e a poeticidade contida no estilo único de Breno Accioly através do seu livro mais visceral, **Cogumelos** (1999), no qual evidenciamos a temática da violência e da morte presentes nos espaços que compõe os contos dessa obra. Diante disso, construímos a discussão sobre esses espaços, ancorados, principalmente, pelo livro **História da morte no ocidente** (2012) de Ariès, pela concepção de realidade cruel discutida por Rosset na obra **O princípio de crueldade** (1989) e pela cadência com que Blanchot versa questões sobre a arte literária na obra **O espaço literário** (1987).

No capítulo quatro elegemos o conto *Dois enterros* como a raiz de toda a crueldade contida em **Cogumelos** (1999). Desse modo, exploramos o espaço do cemitério e os rituais do enterro que são construídos, junto às personagens, na edificação de espaços deslocados e em degradação. Em vista disso, utilizamos as contribuições de Hall (2003) e Araújo (2011) que oferecem a seriedade necessária para a empregarmos determinados termos, como exemplo, deslocado, e para darmos o devido tratamento a uma narrativa ficcional.

Diante desses teóricos e de outros que utilizamos neste percurso teórico-crítico, podemos afirmar que a arte acciolyana, que nos apresenta o melhor da arte contemporânea e a parcela mais violenta da literatura alagoana, é bela e deve agredir os seus apreciadores. Em todo o caso, com emoção marchamos pelos desdobramentos que esse trabalho suscitou e com emoção oferecemos para os apaixonados pelas literaturas e para os estudos em literatura alagoana um trabalho convulsivo e violento, assim como os textos acciolyanos, porém, com o devido respeito que o nosso objeto deve receber.

2. CONTO CONTEMPORÂNEO E ESPAÇO LITERÁRIO

Nós, seres humanos, aprendemos a admirar e a sentir as obras de arte sem a necessidade de aparatos preestabelecidos, pois a arte, como um produto humano, é subjetiva dos olhos de quem a admira. Consequentemente, para uma reflexão profunda sobre um objeto artístico, devemos nos munir de saberes teóricos que fornecem compreensões históricas e críticas marcadas em diferentes tempos e espaços. Diante disso, uma expressão de arte das literaturas, o conto, incita-nos a pensá-lo desde a sua origem até a sua construção contemporânea, sob o viés de análise que bebe da Filosofia, dos estudos sobre forma e conteúdo dos gêneros em prosa e dos escritores que enveredaram nos labirintos dessa arte.

Desse modo, delimitamos um percurso teórico-crítico que explora o conto contemporâneo e a categoria de análise espaço, no qual procuramos fomentar a contemporaneidade ecoada por contistas que souberam observar atentamente os acontecimentos dos seus espaços habitados para a construção dos seus textos de ficção. Logo, as temáticas que transbordam das suas produções são um reflexo de sociedades conturbadas que vivenciaram diferentes formas de violência.

2.1. O conto contemporâneo

O que nos torna humanos perpassa por saberes artísticos construídos, que são difundidos por diferentes culturas em concordância com a nossa curiosidade de mundo e intermediado pelo nosso espaço habitado. Desse modo, nós produzimos arte na medida em que nos reconhecemos humanos. Contudo, para que uma criação seja considerada Arte ela deve conter um objeto que primeiramente deslumbra o seu criador, tirando-o de sua zona de conforto, obrigando-o fortemente a discutir qualidades estéticas³, assim como aconteceu com Platão e Aristóteles, que convençam e, por consequência, incitem a ser convencionado como arte por outros artistas.

Dessa maneira, como acredita Bosi (1989, p. 8):

É preciso refletir sobre este dado incontornável: a arte tem representado [...] uma atividade fundamental do ser humano. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as

³ Termo criado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten na obra *Aesthetica* (1750) para designar, de forma genérica, a teoria do Belo ou da Natureza, que advém do contato com a obra de arte. Porém, com Platão e Aristóteles (IV a.C.) alguns assuntos fundamentais as artes já vinham sendo discutidos, como: o que é arte? O que é belo artístico? e etc.

condiciona: o que nos leva a sondar o ser da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos.

Diante disso, Bosi (1989, p. 69 – inserção nossa) tenciona esclarecer que “construir, conhecer e exprimir continuam sendo operações vitais e incontornáveis em todo processo que conduza à obra [artística]”. Logo, podemos observar que as forças instintivas dos seres humanos procuram uma realidade artística em contato com o próprio eu-criador, mas que seja universal a ponto do próprio criador abrir mão da sua criação, ou seja, propor outros olhares questionadores à tarefa de formular as suas próprias reflexões.

À vista disso, quando Nietzsche (1992) obstinou-se em refletir a arte como essencial ao povo grego — configurado por nós como essencial aos seres humanos —, na procura de entender a origem da tragédia grega, ele trata de uma concepção em que o ser humano se vincula à arte para criar e desfrutar uma experiência purificadora. Na verdade, podemos dizer que essa experiência propõe um Ser criador maior, num processo de construção, conhecimento e expressão, que concentram polos de exaltação e degradação de maneira equilibrada:

Para a nossa degradação e exaltação, uma coisa deve nos ficar clara, a de que toda [...] arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efeitos criadores desse mundo de arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte (NIETZSCHE, 1992, p. 47).

Nesse tocante, o ser humano conhecendo a si e o seu espaço pode compreender o que é arte, pois antes de produzi-la ele próprio já é arte de uma criação suprema, a Vida. Desse modo, podemos afirmar que em diferentes épocas o objeto artístico sempre existiu — mesmo sem ainda existirem as concepções e estudos sobre arte — como produto da criação e curiosidade humana, na tentativa de se compreender no mundo, fazendo prevalecer e sobreviver culturas em torno dessa obstinação.

Assim, na medida em que os nossos valores culturais mudam, o que os artistas reconhecem como Arte também muda. Consequentemente, a intenção do artista em recriar o mundo, esse ato carrega um instinto de exagero que está enraizado na visão de todos os seres humanos, em que “o mundo se encontra dentro e fora do artista” (BOSI, 1989, p. 41). Diante disso, podemos dizer que é possível abusar, por intermédio de impressões externas e internas, dos objetos representados no mundo.

Dessa maneira, a Arte pode ser compreendida como o desejo humano do exagero, desde a criação de formas (im)perfeitas na pintura, escultura, literatura e etc., como na desfiguração de tais formas para criar algo que não existe na natureza palpável — exaltação e degradação. Esse tom de exagero também faz parte da intenção humana de ser lembrado eternamente.

Desse modo, quando num extenso universo artístico elegemos apenas uma manifestação de arte para nos debruçar, estamos nos atendo a uma investigação que, assim como afirmou Nietzsche (1992, p. 51), requer-nos “à ajuda de [...] princípios artísticos [...] a fim de nos orientarmos no labirinto”, como é labiríntico o conto contemporâneo. Assim, antes de nos atermos especificamente no conto contemporâneo, devemos evidenciar alguns atributos históricos desse gênero, que se mostra em um processo evolutivo desde sua concepção.

A história do conto mergulha num remoto passado, difícil de precisar, suscitando, por isso, toda sorte de especulações. Tão antiga é sua prática que nos autoriza imaginá-lo, em seu berço de origem, contemporâneo, ou mesmo precursor, das primeiras manifestações literárias, ao menos as de caráter narrativo (MOISÉS, 1997b, p. 32).

Sob esse olhar, destacamos que antes de o conto receber atribuições literárias e ser considerado Arte, ele surge como uma narrativa oral difundida por antigos povos, passada entre gerações, tornando-se condutor de “ensinamentos morais, valores éticos ou concepções de mundo, sendo fortalecido na memória de consecutivas gerações, a cada noite, a cada serão, espécie de legado passando de pais a filhos” (MARIA, 2004, p. 12).

Diante disso, temos a forte incidência de tradições e manifestações populares nos primeiros registros do conto escrito, denominadas pelo alemão André Jolles de *forma simples*⁴ em oposição a *forma artística*, esta apresentaria atributos literários por oferecer “uma novidade e uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos” (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 14).

Dessa maneira, quando destacamos o conto como Arte, estamos cientes de que “quando se pensa na arte literária, não se pode esquecer que os componentes da sua forma, os motivos e os temas, não são elementos sensíveis ‘puros’ [...], mas já se acham pejados de significações” (BOSI, 1989, p. 57). Em vista disso, apagar a sua forma simples por uma concepção puramente

4 André Jolles, na obra **Formas simples** (1976), elege como formas simples textos com estrutura repetitiva provenientes da linguagem oral, através de um estudo histórico e evolutivo. Essas formas são: saga, mito, adivinha, chiste, lenda, ditado, memorável, caso e conto. Desse modo, ele analisa a natureza, as características e a atualização dessas formas, mostrando que as formas literárias mais complexas, artísticas, derivam dessas mais populares.

artística seria um desrespeito, pois observamos que ainda existem pessoas que compreendem o conto apenas por sua origem popular. Logo, o conto pode ser entendido de duas maneiras:

O conto como *forma simples*, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações e o conto adquirindo uma *formulação artística, literária*, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo de um certo escritor (MARIA, 2004, p. 10 – grifos nossos).

Desse modo, quando abordamos os desdobramentos estruturais do conto, percebemos, de imediato, que esse tipo de texto narrativo delegou aos estudos literários a importante tarefa de incitar renovação, em cada época, em cada cultura, das criações em prosa. Aliás, também delegou aos escritores que enveredaram por essa narrativas a difícil tarefa de (re)criar, em síntese, espaços narrativos bombardeados pelos acontecimentos sociais que estavam em voga, em aproximação ou afastamento aos pressupostos das teorias literárias que, assim como em outros gêneros literários, possui um arcabouço de estudos.

Com efeito, Linhares (1973, p. 3-4) nos esclarece que:

A arte da síntese não o define inteiramente, mas, sendo arte autêntica, o conto só pode existir com perfeito domínio da forma. O contista utiliza a forma, a linguagem, o estilo, como meios de expressão, está claro, mas, se algum fim lhe deve ser atribuído, esse é o da literatura em geral, ou seja, o de reenfrantar, de seu ângulo, com consciência aprofundada, os problemas humanos, para significar toda experiência, dentro da qual gozamos e sofremos o mundo de todos.

Desse modo, compreendido como Arte, o conto, em sua configuração contemporânea, muitas vezes é julgado pelo senso comum, como uma simples estória, rebaixando-a, assim, ao processo de criação artística do contista, logo:

Há ainda quem julgue que fazer conto é simplesmente contar uma estória, o que também é desacerto que degenera em arte anêmica, reduzida a puro documento, a simples ocorrência de efeito global, pouco condizente com a hierarquia dos valores e dos significados da existência. Há muitos contadores de estórias que não chegam a ser contistas (LINHARES, 1973, p. 4).

Diante disso, percebemos que esse texto narrativo ainda carrega reminiscências de uma compreensão popular, difundida por diferentes culturas. Também ficam evidentes as divergências entre teóricos quando procuram caracterizar o conto diante de outras narrativas literárias. Dessa maneira, Moisés (1997a) acredita que as formas narrativas são difíceis de

serem diferenciadas. Por consequência, desde a quantidade de palavras, até a temática abordada, proporcionaram momentos de discussões que possibilitou ao conto ser questionado em atributos que se assemelham a outros textos em prosa, mediante fatores convergentes nessas criações literárias.

Sob esse olhar, não significa que os contos possam ser transmutados para outros gêneros pelo simples fato de convergirem formas e temáticas; estaríamos desrespeitando as leis das narrativas literárias, descaracterizando-as. Desse modo, “cada país, ou área de cultura, ou época histórico-literária, ou tendência crítica, defende ideias próprias acerca das formas em prosa” (MOISÉS, 1997a, p. 22). Consequentemente, os escritores que se debruçaram na arte do conto tiveram que “descobrir, se não reinventar, o caminho que vai do eu narrativo aos objetos” (BOSI, 1998, p. 14) para figurarem como contistas contemporâneos.

Diante do que foi exposto até o momento, quando tentamos compreender os componentes de análise do conto — *ação, tempo, espaço, narrador, personagem, enredo* — segundo a ótica de Moisés (1997b) que elege a existência de uma unidade dramática conduzindo a escrita e os componentes estruturais da narrativa, percebemos que ele não considera o efeito causado pelas narrativas curtas nos leitores, que são os principais sujeitos quando abordamos o conto como arte. Assim, Moisés (1997b, p. 41 – grifos nossos) expõe:

Para bem compreender a unidade dramática que identifica o conto, é preciso levar em conta que os seus *ingredientes* convergem para o mesmo ponto. A existência de uma única ação, ou conflito, ou ainda de uma única ‘história’ ou ‘enredo’, está intimamente relacionada com a concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário: cada palavra ou frase há de ter sua razão de ser na economia global da narrativa, a ponto de, em tese, não se poder substituí-la ou alterá-la sem afetar o conjunto. Para tanto, os *ingredientes* narrativos galvanizam-se numa única direção, ou seja, em torno de um único drama, ou ação.

Perante isso, a ideia de univalência dramática não considera a visão do conto como objeto artístico, pois a Arte está para a inovação, ruptura e exagero. Dessa forma, quando Moisés (1997b) defende uma repetição no processo de criação do conto, como fórmula narrativa para a escrita de um bom texto, ele se aproxima da concepção popular do conto, que abordamos anteriormente.

Dessa maneira, deixam-se de lado as modificações causadas pelo tempo e por espaços de convivência em constantes transformações, que irrompem nos contistas e nas suas produções. Assim, o conto contemporâneo, objeto artístico, não é criado através de uma receita

em que a utilização de determinados ingredientes, em medidas certas, possibilita a produção de um texto impactante no tocante à forma e ao conteúdo.

O conto contemporâneo possibilita uma ruptura com padrões estruturais preestabelecidos. Logo, “convergir para a impressão única” (MOISÉS, 1997b, p. 45) não possibilita ao conto, ao processo de criação do contista, fazer com que essa arte renasça, constantemente, de maneira superior (NIETZSCHE, 1992). Desse modo, a harmonia que Moisés (1997b) defende, causada por uma só impressão quando lemos um conto, não favorece o conto como Arte, pois, ele causa múltiplos sentimentos nos leitores.

Exemplo desses múltiplos sentimentos, são provocados pelos contos do escritor Breno Accioly, contista pejado de um gosto artístico que muito agradaria a Nietzsche, pois ele consegue equilibrar exaltação e degradação numa simbiose exagerada, que impacta os leitores, como podemos observar no fragmento do conto *João Urso*, presente na obra de mesmo nome:

Os morros são fardos rompidos. Por lá saltam ecos de *fortíssimas* vozes, mas a cidade é um enorme silêncio de pesado sono, de um sono estremeado pelas bocas das serras. E parece que a noite das serras é diferente da que mergulha a cidade.

Naquela, são as cores vermelhas dos relâmpagos, trovões *arrebentando* em gritos enormes, árvores tingindo-se rapidamente e rapidamente voltando ao verde de suas folhas.

E nenhuma estrela arde sobre os morros. Todas elas estão velando distantes (ACCIOLY, 1999, p. 13 – grifos nossos).

Diante disso, observamos a utilização de uma linguagem que transita entre força e calma, sempre indo de um estado elevado para um estado brando, em oscilações equivalentes, que só na linguagem artística se consegue alcançar. Para causar esse efeito, Accioly utiliza a máxima de que a linguagem literária pode proporcionar cargas de drama e de poeticidade ao mesmo tempo, utilizando diferentes formas sintáticas, ora no superlativo — *fortíssimas* —, ora no gerúndio — *arrebentando* —, poluindo o texto de figuras de linguagem embebidas de total utilização do espaço literário.

Assim, a obra de arte nos faz pensar sobre si mesma durante e após o momento da contemplação. Dessa maneira, o contista contemporâneo deseja o exagero da linguagem, oferecendo ao leitor a experiência de se reconhecer no encontro do ser humano com o mundo (NIETZSCHE, 1992). Esse mundo, em movimento, repleto de significados, é rompido, ressignificado, registrado pelo artista a partir de novos significados diante de quem os deseje. À vista disso, Bosi (1989, p. 47) nos ajuda a compreender que os artistas procuram

construir obras que possam atravessar os reflexos da vida presente para se constituírem em projeto de uma realidade futura. Uma arte verdadeira e revolucionária a um só tempo. Uma arte que produza a imagem densa e dramática de uma humanidade em mudança, carente, dominada, mas rebelde. Uma arte na qual a consciência mais lúcida do universal penetre a representação mais viva de cada particular.

Tendo em conta esse desejo de quem produz e de quem devora Arte, também devemos compreender que estamos e iremos tratar o conto contemporâneo diante do processo de construção de textos de ficção, estes, marcados por acontecimentos socioculturais recorrentes nos espaços de trânsito dos seres humanos. Desse modo, além do escritor Breno Accioly, temos muitos escritores que enxergaram os seus tempos e se nutriram deles para construir objetos artísticos que acompanharam as mudanças que ocorreram e ocorrem de maneira rápida e desenfreada em nossa sociedade.

2.2. Vozes contemporâneas do conto no Brasil

Demarcamos o conto em sua perspectiva contemporânea no contexto que compreende a metade final do século XIX e o século XX. Entre esses períodos, o mundo vivia o caminhar e as consequências da Primeira (1914-1918) e Segunda (1939-1945) Guerra Mundial. Esses acontecimentos são marcos importantes que interferiram e modificaram a mentalidade e o modo de vida dos seres humanos, que perante as experiências dessas guerras, e outros acontecimentos, passaram a enxergar e vivenciar as transformações socioculturais e históricas sem o véu que encobre a violência humana.

Compreendendo a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) como um marco importante para pensarmos sobre a contemporaneidade, Sodré (1999, p. 34 – inserção nossa) esclarece que:

O abalo que a Primeira Guerra Mundial causou pode ser aferido pelo fato de admitirem os historiadores, como ponto pacífico, que o século XIX se encerra não no seu fim cronológico, mas com o armistício de 1918. Abre-se então, definitivamente, uma nova etapa histórica, uma nova idade, a Idade Contemporânea. [...] Uma subversão tão ampla e alastrando efeitos universais teria de encontrar reflexos em todos os campos, [...] [inclusive] o das artes.

Diante disso, afirmamos que a Idade Contemporânea tem uma marcação datada pelos historiadores, proveniente das modificações socioculturais, políticas e históricas causadas por essa guerra. Posteriormente, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) apresenta a violência e a morte em seus tons mais cruéis. Nesse período, como exemplo, temos a primeira e única

utilização de armas nucleares durante uma batalha, e um dos maiores assassinatos em massa da história da humanidade, o *Holocausto*.

Desse modo, os acontecimentos dessa guerra ecoam nos tempos subsequentes como um impactante emblema da capacidade humano de destruir rapidamente a sua própria espécie e os seus espaços de convivência, não importando a dimensão e os valores culturais que esses espaços apresentem.

Seguidamente, instaura-se o período da Guerra Fria (1945-1991), período que é margeado por ideologias antagônicas — socialismo/comunismo e capitalismo — que dividem o mundo e deixam as pessoas em total estado de alerta, criando uma atmosfera de medo, não menos violenta, pois, a qualquer momento outra guerra sangrenta poderia ser deflagrada. Nesse advento, podemos afirmar que as guerras e suas consequências foram importantes fontes de inspiração para a criação literária nesse período e nos subsequentes, em que são difundidas temáticas relacionadas a miséria, tortura, ódio, exploração, morte e etc.

Dessa forma, como substrato desses fatos, temos nas literaturas, o que os escritores conseguiram absorver dessas temáticas históricas e transpor para os seus textos de ficção. Diante dessa perspectiva, existe a emanção de contemporaneidade reverberando nos contistas e nas suas produções, que perante a concepção de Agamben (2009, p. 62-63) entendemos que:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

Diante disso, devemos entender que a Idade Contemporânea é uma datação histórica que tem início nas primeiras décadas do século XX, e o Ser Contemporâneo é aquele que experimenta a contemporaneidade, observando e entendendo o que está posto e o que está encoberto no seu tempo. Por consequência, nem todos os seres humanos conseguem ser contemporâneos dos seus tempos, pois, enfrentar o abominável, o proibido e a violência é tarefa para quem consegue fazer a própria voz ascender entre o caos dos espaços de convívio.

Dessa maneira, alguns escritores foram capazes de enriquecer os seus textos com os conteúdos que estavam postos para serem esmiuçados, e mesmo que sejam peçados das atrocidades humanas, quando transferidos para a forma literária, podemos dizer que se tornam esteticamente belos. Seguindo essa visão, Eco (1971, p. 88) nos esclarece que para “a compreensão de uma forma estética, onde interagem fatores materiais e convenções semânticas,

referências linguísticas e culturais, aptidões da sensibilidade e decisões da inteligência”, deve-se levar em consideração os acontecimentos mais complexos que advêm das sociedades.

Por consequência, no que diz respeito a forma no conto, há a exploração equivalente ao que acontecia nas formas poéticas, no qual se procurava renovação diante do já realizado. Desse modo, esse é o período em que se intensifica a criação de narrativas curtas, no qual “o conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea” (BOSI, 1998, p. 7), destino esse, o de surpreender as literaturas com formas e conteúdos variados.

Sob esse olhar, no Brasil, os contistas despejam nos seus textos contemporaneidade, tomando como inspiração os acontecimentos no mundo, mas também o que diz respeito aos seus espaços de convivência, caóticos no plano político, social e artístico. Desse modo, entre os anos finais do século XIX e o início do século XX o Brasil vivia o apogeu da Abolição da escravidão (1888) e da Primeira República (1889), causando um deslocamento econômico entre Norte e Sul e a ascensão da burguesia.

Essas ocorrências junto com o crescimento da industrialização brasileira e o aumento da vida urbana incitam os escritores que rumavam para a prosa a superar os “preconceitos ligados ao passado colonial” (SODRÉ, 1999, p. 35) que ainda insistiam em ecoar na literatura brasileira. Em consequência desses fatos e de muitos outros, no que se refere ao processo criativo dos contistas, Bosi (1998, p. 9) nos elucida que:

O contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. [...] o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real.

À vista disso, alguns teóricos passam a prestar mais atenção no conto, que pela ótica de Araripe Jr. (1893) e posteriormente aprofundado por José Oiticica (1939), expressam as primeiras reflexões teóricas⁵ sobre o conto no Brasil. Esses críticos formularam as suas reflexões com o propósito de apresentar diferenças entre o *conto* e o *romance* e, também, por perceberem as inovações realizadas pelos escritores que se debruçavam na escrita de contos.

⁵ Perante poucas reflexões teóricas sobre o gênero conto no Brasil, Araripe Jr publica um artigo em 1893 intitulado de *Movimento literário de 1893*, em que faz importantes considerações sobre a autonomia desse gênero. Seguidamente, motivado por esse artigo, José de Oiticica divulga na edição de **Dom Casmurro** de 1939 uma análise nomeada de *Teoria do Conto*, no qual elenca características, para ele, determinantes para a criação de textos perfeitos nesse gênero.

Entre esses inovadores, elegemos, inicialmente, três escritores que são importantes marcos da evolução e fortalecimento do conto no Brasil, sendo o primeiro deles Álvares de Azevedo (1831-1852) e a sua obra póstuma **Noite na taverna** publicada em 1855. Trazemos um fragmento do conto *Bertram* presente nessa obra:

Procurei, tateando, um lugar para assentar-me, toquei numa mesa. Mas ao passar-lhe a mão senti-a banhada de umidade: além senti uma cabeça fria como neve e molhada de um líquido espesso e meio coagulado. Era sangue... Quando Ângela veio com a luz, eu vi... era horrível!... O marido estava degolado. Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai! (AZEVEDO, 1997. p. 24).

Azevedo, observava o já feito nas literaturas na busca de criar algo novo, esteticamente, e com conteúdo que explora os desejos mais impactantes das suas personagens. Desse modo, nessa obra, ele apresenta uma sequência de contos que se interligam por serem narrados no mesmo espaço, aproximando-o da forma novela, formando uma estrutura coerente. Há a transgressão constante do espaço físico para o plano imaginário em que há o abuso de uma linguagem que segundo Lucas (1989, p. 114) é marcada pela “orgia, pelo vício, pelo crime e pelo deboche, regido pela obsessão da morte”.

O segundo marco do conto no Brasil é Machado de Assis (1839-1908), que ao enveredar por esse tipo de narrativa apresenta uma estética perfeita, cirurgicamente trabalhada através de uma linguagem que problematiza o próprio fazer literário. Assis antecipa muitas temáticas que serão exploradas por outros contistas, como a violência psicológica e urbana. Essas temáticas são abordadas tendo a verbalização da morte corroendo suas personagens e os espaços onde transitam, de maneira gradativa, como observamos no trecho do conto *Marcha fúnebre*: “a morte vinha de meses, era daquelas que não acabam mais, e moem, mordem, comem, trituram a pobre criatura humana” (ASSIS, 1906, p. 49).

Seguidamente, como o terceiro marco, destacamos Monteiro Lobato (1882-1948), um dos contistas mais lidos da nossa história literária com as obras **Urupês** (1918), **Cidades mortas** (1919) e **O macaco que se fez homem** (1923). Lobato fez com que o conto se popularizasse por apresentar em seus textos espaços habitados por personagens que revelam a pobreza e os atrasos em que o Brasil se encontrava.

Diante disso, ele procurava na ficção a verossimilhança necessária para atrair os leitores e, como nos esclarece Lucas (1989, p. 116), Lobato tem “uma consciência da palavra como

autêntico veículo de comunicação, ao invés de mera exibição de louçanias e artifícios verbais”. Desse modo, apresentamos um fragmento do conto *Cidades mortas* para comprovar a importância de Lobato para o conto:

A quem em nossa terra percorre tais e tais zonas, vivas outrora, hoje mortas, ou em via disso, tolhidas de insanável caquexia, uma verdade, que é um desconsolo, ressurre de tantas ruínas: nosso progresso é nômade e sujeito a paralisias súbitas. Radica-se mal. Conjugado a um grupo de fatores sempre os mesmos, refluí com eles duma região para outra. Não emite peão. Progresso de cigano, vive acampado. Emigra, deixando atrás de si um rastilho de taperas (LOBATO, 2014, p. 180).

Diante desses três autores, que também escreveram outros tipos de textos em prosa, e os fragmentos apresentados, observamos que os escritores brasileiros procuram, desde o momento da criação, dialogar e intervir na realidade conturbada do país (SCHOLLHAMMER, 2009). Logo, a obscuridade que pulsa das vozes dos contistas contemporâneos através das suas obras, tornam-se claras diante dos leitores, que utilizam a ficção, também, para entender que os acontecimentos do dia a dia não morrem, mas, sim, amadurecem entre os tempos.

Desse modo, quando Azevedo apresenta personagens entregues ao álcool, quando Assis dá à morte o poder de conduzir as suas narrativas e Lobato tenciona evidenciar que os espaços de convivência humana estão em ruínas, devemos entender que esses temas são ficcionalizados por serem acontecimentos da vida contemporânea. Sob esse olhar, Agamben (2009, p. 72) nos adverte que:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele, apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.

Diante disso, encontraremos essas mesmas temáticas reverberadas por outros escritores, porém, sob novas matizes que as tornam universais. Nesse advento, tais escritores encontraram na forma conto a pulsação necessária para reconfigurar, através da linguagem literária, a ficção brasileira. Desse modo, ficção e forma se unem através dos valores semânticos ou de significados e dos valores formais ou de expressões linguísticas (LINHARES, 1973) que acompanham e evoluem junto ao conto.

Seguindo a mesma trilha, destacamos Lygia Fagundes Telles (1923 -), que surge como contista com o livro **Porão e sobrado** (1938), porém, renega-o por não o considerar uma obra

madura o suficiente para dialogar com o seu tempo. Desse modo, oficializa-se na literatura com a obra **Praia Viva** (1944). A partir dessa estreia oficial, Telles presenteia a literatura nas décadas subsequentes com outras obras de contos, destacando-se **Histórias do Desencontro** (1958), **O Jardim Selvagem** (1965) e **O Seminário dos Ratos** (1977).

Essa escritora privilegia a exploração da metafísica e o diálogo de caráter confidencial entre as suas personagens. O gosto pelo mistério e “a interferência dos sonhos no fluxo narrativo” (LUCAS, 1989, p. 127) dos seus contos são característicos da sua escrita, desempenhando a fuga das personagens da realidade cruel dos espaços em que transitam.

Do mesmo modo, a violência ganha um escopo na estética de Telles, mas, através de uma crueldade mascarada por uma linguagem que apresenta minuciosas pistas sobre a monstrosidade que alguns personagens são capazes de cometer, como observado no personagem Ricardo do conto *Venha ver o pôr-do-sol*:

Um baque metálico decepou-lhe a palavra pelo meio. A peça estava deserta. Voltou a olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha seu sorriso meio inocente, meio malicioso.
— Isto nunca foi o jazigo da sua família, seu mentiroso! Brincadeira mais cretina! — exclamou ela, subindo rapidamente a escada. — Não tem graça nenhuma, ouviu?
Ele esperou que ela chegasse quase a tocar o trinco da portinhola de ferro. Então deu uma volta à chave, arrancou-a da fechadura e saltou para trás (TELLES, 1981, p. 210).

Desse modo, a importância do estilo de Telles nos faz pensar na capacidade que uma narrativa curta tem de nos fazer enxergar o choque entre as relações sociais das personagens de ficção, reflexo das relações sociais humanas. Nesse tocante, destacamos os contos de Dalton Trevisan (1925 -), por serem narrativas que exaltam “todos os sofrimentos reais, onde quer que eles se encontrem” (LINHARES, 1973, p. 90).

Trevisan possui uma variabilidade na sua estética que é fruto da sua capacidade de captar o já feito e reorganizá-lo sob os “impulsos mais fortes, mais determinantes da conduta humana, vistos sob o ponto de vista da destruição e da morte” (LUCAS, 1989, p. 130). Desse modo, a ficção de Trevisan aborda o horror contido nos espaços mais obscuros de convivência das suas personagens, como podemos perceber no fragmento do conto *Eis a primavera*:

João saiu do hospital para morrer em casa — e gritou três meses antes de morrer. Para não gastar, a mulher nem uma vez chamou o médico. Não lhe deu injeção de morfina, a receita azul na gaveta. Ele sonhava com a primavera para sarar do reumatismo, nos dedos amarelos contava os dias.

— Não fosse a umidade do ar... — gemia para o irmão nas compridas horas da noite.

Já não tinha posição na cama: as costas uma ferida só. Paralisado da cintura para baixo, obrava-se sem querer. A filha tapava o nariz com dois dedos e fugia para o quintal:

— Ai, que fedor... Meu Deus, que nojo! (TREVISAN, 1998, p. 193).

À vista disso, nas narrativas de Trevisan encontraremos uma linguagem destemida, que bebe do escatológico⁶ e das manifestações do mal, pois as suas personagens não controlam às suas tentações e passam a construir atmosferas de ódio nos espaços em que vivem. Podemos dizer que o universo trevisaniano é edificado através da perspectiva do sujeito contemporâneo, que na ótica de Agamben (2009) é aquele que abomina o seu tempo, mas, que compreende não poder se desgarrar dele de nenhuma maneira.

Por outro lado, devemos evidenciar a maestria de Rubem Fonseca (1925 -), escritor que iniciou sua carreira quase aos quarenta anos de idade, nutrindo-se, antes da publicação da sua primeira coleção de contos, **Os prisioneiros** (1963), de uma visão de mundo despudorada, em que “há certamente uma preocupação pela criação de sua própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se a ‘ficção do momento’ quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 13).

Desse modo, Fonseca explora ao máximo a “violência generalizada da sociedade, quer em nível linguístico, quer em nível temático” (LUCAS, 1989, p. 133), como notado no trecho do conto *Beleza*:

Eu peguei a agulha, enfiei-a numa das ampolas e, num momento em que Gustavo estava distraído, piquei de leve o seu braço. Ele se assustou. Aproveitei para tirar do bolso uma pistola 45 que levava comigo e bater com força na sua cabeça, fazendo-o cair desmaiado. Então amarrei-o e amordacei-o com fita isolante. Peguei o meu cheque e a carteira de dinheiro de Gustavo, além de alguns objetos, para que, na segunda-feira, quando seus auxiliares chegassem, suspeitassem de um assalto (FONSECA, 2011, p. 126).

Diante desse fragmento, observamos que a ficção de Fonseca exhibe o deslocamento das suas personagens de estados brandos para estados brutais em uma velocidade irrefreável, equivalente a utilização de uma linguagem que não encobre nada, mas, sim, escancara tudo que possa ser proferido e realizado pelas personagens. Dessa maneira, compreendemos que os

⁶ Compreendemos que o termo escatológico utilizado para caracterizar as narrativas de Trevisan está relacionado ao emprego de conteúdos obscenos ou sórdidos e também, pelo gosto de empregar em suas narrativas os excrementos, dejetos humanos.

escritores que enveredaram pela arte do conto, como os que aqui foram citados, conseguiram ser contemporâneos dos seus tempos.

Nesse advento, poderíamos ter selecionado outros exímios contistas, como Clarice Lispector (1920-1977) e o seu gosto pelo existencialismo, Luiz Vilela (1943 -) e a maestria com que explora o universo infantil, Ricardo Ramos (1929-1992) e o intimismo com que constrói os espaços de convivência das suas personagens, Murilo Rubião (1916-1991) e a exaltação do fantástico em contraponto a realidade, e muitos outros escritores que através das narrativas curtas potenciaram a literatura no Brasil.

Diante disso, notadamente, o contista Breno Accioly utiliza o espaço literário para ecoar contemporaneidade, esta, em que se banhou da infância até o dia em que decidiu recriar a sua visão de mundo através de textos que aguçam todos os nossos sentidos. Os elementos da natureza que compõe os espaços da ficção acciolyana se encontram em movimento convulsivo, despertando, assim, movimentos nos objetos inanimados, como podemos apreciar no fragmento do conto *Ivan* presente no livro **Maria Pudim** (1999):

Deitado Ivan olha os caibros, numa posição que lhe entorpece os membros continua Ivan contando as telhas que escapam da parede sem platibanda, biqueiras quando as nuvens se rompem em trovoadas, aguaceiros densos. Faz tempo o corpo de Ivan esquenta a cama, ferros esmaltados unidos por porcas enferrujadas, imprestáveis varões enferrujados rangindo ao suportar qualquer peso. Defronte, à janela por onde o vento entra, e entrando em lufadas abre jornais, derruba-os no assoalho, com ímpeto desarruma a mesa e balançando o fio da luz elétrica persiste em escancarar revistas e livros, fazer voar folhas de papéis depois de encontrar a porta trancada. As paredes subindo numa cor bolorenta de miserável terceiro andar, repete nas ripas a miséria do sobrado, escuras dependências subdivididas por tabiques sem espessura e proteção (ACCIOLY, 1999, p. 239).

Desse modo, as vozes dos escritores contemporâneos, através da Arte do conto, (re)criam espaços literários entrelaçados aos espaços geográficos da vida humana. Logo, os contistas que citamos nutrem em comum o gosto pela exploração do espaço geográfico para o aperfeiçoamento dos seus textos, tornando essa categoria, que é transmutada para o ficcional, a mais importante das narrativas curtas quando compreendemos o advento da contemporaneidade conduzindo os textos. Tomando esse fato como uma prerrogativa, iremos explorar essa categoria seguidamente.

2.3. O espaço no conto contemporâneo

Diante da nossa curiosidade de mundo, que nos faz perceber o nosso tempo, existe uma categoria de análise que alicerça a ciência da Geografia, esta, o espaço, que através de uma compreensão contemporânea não pode mais ser entendido como o encontro “entre o homem e a natureza bruta” (SANTOS, 2009, p. 30). Desse modo, o espaço configura-se através do encontro entre os objetos geográficos naturais e sociais com os seres humanos que os dão significados e sentidos, assim, caracterizando as sociedades em movimento (SANTOS, 2009).

Sob esse olhar, o espaço é mais do que uma categoria da Geografia, ele oferece suporte para diferentes ciências e nos concede mobilidade para nos situarmos no mundo. Logo, Silva (2015, p. 23) nos esclarece que “o mundo não se identificaria se não existisse uma geografia que definisse o espaço no qual habitamos, pois, espaços geográficos demarcam e definem fronteiras”. Dessa forma, nas literaturas, o espaço geográfico também é um fator importante para nos situarmos e delimitarmos fronteiras relacionadas a conteúdos e formas, que também se encontram em movimento no mundo ficcional.

Diante disso, a categoria de análise espaço, nos estudos que englobam o campo das literaturas, sofreu e sofre um deslocamento do centro de importância que compreende os elementos de análise do universo da prosa. Com efeito, Antonio Dimas (1994, p. 5 – grifo do autor), um dos precursores sobre o estudo do espaço literário no Brasil, esclarece que “o *espaço* pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa”. Em todo caso, a categoria espaço é a mais explorada pelos escritores contemporâneos, pois, dos seus espaços habitados bebem a inspiração para a construção das suas ficções.

Sob essa visão, é certo afirmar que os escritores transmutam os espaços geográficos reais em que transitam para os seus textos literários, tornando-os espaços geográficos da ficção. Dessa maneira, estamos diante de uma categoria de análise que exige um olhar mais cuidadoso, por ser uma categoria marginalizada pelos principais compêndios de literatura (WALTY; MENDES, 1978), não oferecendo um suporte amplo para análise, como constatado na obra **Teoria da Literatura** de Aguiar e Silva (2009, p. 742 – grifos do autor):

As descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese: o espaço, numa mescla inextricável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de *rêverie* ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao

encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento do abismo.

Nesse fragmento do tópico *A descrição*, observamos que o espaço é abordado pelo viés descritivo, tornando-a uma categoria sem autonomia, enviesada por conotações e focos narrativos. Logo, apesar de Aguiar e Silva (2009) se aportar na *diegese*⁷, o espaço é mais que descrição, ele precisa de uma abordagem teórica ampla, no sentido de apresentá-lo como categoria Espaço e, também, abordando a diferença do termo diante de outros, pois, o vocábulo espaço é frequentemente confundido com paisagem, ambientação etc. (SANTOS, 2012), termos que possuem as suas particularidades.

Diante disso, entendemos que a descrição é um fator importante de uma narrativa literária, na verdade, como nos esclarece Lukács (1965, p. 53) descrever é um método fundamental de representação. Desse modo, descrever evidencia o estilo com que um escritor constrói o seu espaço, no qual devemos acrescentar o entendimento de que “o espaço geográfico, na obra literária, se faz [...] um centro que está em si mesmo e em toda parte” (WALTY; MENDES, 1978, p. 86).

À vista disso, para evidenciar, primeiramente, as especificidades entre espaço e ambientação, recorreremos ao texto de Osman Lins (1976, p. 77 – grifos do autor), *Espaço Romanesco e ambientação*:

Por *ambientação* entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Diante do trecho exposto, numa análise de narrativa literária, por ambientação, entendemos que existe a necessidade da presença da personagem para que um ambiente exista, pois, o ambiente é parte do meio em que ela vive e conhece. Logo, o espaço engloba um todo maior, referente às experiências acumuladas pela personagem e as extensões que ultrapassam o ambiente, que por mais que não sejam visualizadas e conhecidas por elas, existem, contém e envolvem os seres e os objetos presentes na narrativa. Exemplificamos essa diferença através do fragmento do conto *Maravalha* de Breno Accioly, presente no livro **Os Cata-Ventos** (1999):

⁷ Tratando-se da literatura, *Diegese* é o conceito da narratologia que diz respeito a dimensão ficcional de uma narrativa. Corresponde ao tempo e espaço decorrente e existente em uma narrativa, delimitados pelo autor.

Bianca goza no sono de fêmea, narinas dilatadas respirando à escuridão do quarto trancado. Goza no descanso da cama de molas e sem saber que os canaviais estão morrendo, canas estraçalhadas, imprestáveis para a usina da usineira que pôs tudo no seguro, no seguro contra incêndio, contra chuva de pedras, contra qualquer praga, numa defesa de quem vela, de quem sabe defender o que possui (ACCIOLY, 1999, p. 455).

Nesse fragmento, temos o ambiente do quarto da personagem Bianca, que através de um narrador em terceira pessoa, apresenta-nos uma ambientação que a personagem conhece, o seu quarto, em que desfruta dos objetos ali inclusos, “goza no descanso da cama de molas”, ambiente que está contido em espaços geográficos — uma usina —, espaços que necessariamente não precisam ser conhecidos pela personagem para existir de forma autônoma na narrativa.

Uma outra compreensão que devemos elencar é entre espaço e paisagem. Por paisagem, Santos (2012, p. 78) nos esclarece que ela é “materialidade, formada por objetos materiais e não materiais”. Desse modo, a paisagem é formada por “cores, movimentos, odores, sons etc.” (SANTOS, 2012, p. 68), podendo ser natural ou transformada pelos seres humanos. Diante disso, a paisagem dialoga com o espaço, sendo o espaço um conjunto de paisagens heterogêneas, que possuem tempos históricos e culturais diferentes e se tornam espaço quando há a integração da sociedade nessas paisagens.

Em vista disso, temos também as espacialidades que surgem do espaço, estas, segundo Santos (2012) são momentos, funcionalidades, mutações, algo que é presente e não se estrutura fixamente em um espaço. Com efeito, “a espacialização seria um momento das relações sociais geografizadas, o momento da incidência da sociedade sobre um determinado arranjo espacial. A espacialização não é o resultado do movimento apenas da sociedade, porque depende do espaço para se realizar” (SANTOS, 2012, p. 80). Desse modo, nas narrativas as espacialidades surgem momentaneamente através do contato entre as personagens em espaços habitados.

Como podemos observar, a compreensão geográfica é necessária para impormos aferições sobre forma e conteúdo dos gêneros em prosa. Aliás, não significa que em uma análise literária devamos pontuar as particularidades de cada termo, mas, sim, que tenhamos o cuidado ao utilizá-los, pois, são parecidos em seus significados, porém, não provocam os mesmos sentidos. Desse modo, essas distinções permitem que a categoria em questão ganhe a devida valorização nos estudos literários e, como afirma Gama-Khalil (1976, p. 216), “o espaço desempenha relevo capital para os efeitos de sentidos gerados pela obra literária”.

Por conseguinte, o espaço no conto se torna um elemento central, pois, diante de uma narrativa curta somos capazes de perceber as minúcias que brotam do espaço geográfico, não

de maneira mais fácil, mas, sim, pela possibilidade de retornarmos por diversas vezes à leitura de um conto de maneira rápida e objetiva. Desse modo, conseguimos abstrair a sua máxima significação, diferente de um romance, onde se interpolam, normalmente, diferentes espaços geográficos em movimento.

Dessa maneira, o espaço geográfico em narrativas curtas torna-se uma teia que interliga os demais elementos da narrativa, como por exemplo, espaço e personagem, (re)criando um mundo que nasce e morre nesse mesmo espaço. Conseqüentemente, no espaço de um conto, que normalmente apresenta poucas geografias, dele podem proliferar outros espaços ficcionais, estes internos e externos, ambientes de visão macro e micro-espaciais, em que se fixam como espaços que se apresentam com sentido conotativo na narrativa.

Em outros termos, e retomando o conto *Maravalha* para exemplificar, a geografia que interliga os demais elementos desse conto é uma “usina”, como observado no seguinte fragmento: “Maravalha usina de toneladas de açúcar tinha também em Bianca a sabedoria de quem soubesse negociar” (ACCIOLY, 1999, p. 456). Desse modo, o espaço da usina é uma geografia que se configura num espaço geográfico ficcional, onde ocorre toda a narrativa e, também, possibilita que outros espaços coabitem.

Como exemplo de um espaço que coabita nessa mesma geografia, temos o espaço do trabalho, pois a personagem Bianca durante toda a sua vida trabalhou nesse espaço: “Vinte e um anos a raciocinar com segurança, atentos às inovações da técnica das máquinas, percorrendo constantemente as terras de canas grossas qual um agrônomo de curso especializado” (ACCIOLY, 1999, p. 457).

Diante disso, podemos compreender o espaço nos contos contemporâneos como geografias de estruturas sólidas — usina — e, também, como espaços que se referem a ações socioculturais — trabalho. Em todo caso, não deixam de ser espaços ficcionalizados que trazem parcelas do real, mas que devem ser compreendidos e respeitados segundo os princípios da arte literária e da ficção. Diga-se de passagem, muitos contos costumam apresentar esses espaços de forma obscura e enigmática.

À vista disso, os contistas contemporâneos produzem “uma arte enigmática e obscura, pois da mesma maneira que fascina, ao mesmo tempo, desconcerta o leitor” (SILVA, 2015 p. 26). Esse desconcerto, nos contos de Breno Accioly é provocado pelo seu estilo único que bebe da crueldade humana e se concretiza na criação de espaços ficcionais regidos pelos signos de violência e morte em geografias marcantes.

Conseqüentemente, é a obra desse escritor que nos motiva a desenterrar compreensões sobre a violência como uma estética contemporânea em que a arte do conto é totalmente

embebida. Desse modo, precisamos conhecer o estilo de Accioly, pois é inegável que quando lemos os seus contos, somos provocados a pensar nos espaços que ele (re)cria, espaços onde as personagens vivenciam diversas formas de sofrimento, ódio e vingança.

3. O MISTÉRIO DE BRENO ACCIOLY

O mistério provocado pelos contos de Breno Accioly (1921-1966) está interligado ao mistério da sua vida. Esses mistérios são para iniciados, para quem não tem medo de confrontar um estilo que bebe de temáticas violentas que provocam a sensação de poeticidade com cargas de estranhamento, característico do processo artístico do escritor e inovador para a criação literária do seu tempo. Desse modo, os contos acciolyanos presentes em **Cogumelos** (1999)⁸ têm a morte como o resultado de diferentes manifestações de violência, representando o signo total da obra e nos incitando a explorar os diferentes espaços e personagens que compõe esse universo ficcional que desponta como um dos mais originais das literaturas.

3.1. Violência, morte e poeticidade no estilo acciolyano

A obra do alagoano Breno Accioly convida os leitores a adentrar em espaços que na maioria das vezes sufocam, amarguram e agridem. Quem lê os textos desse escritor procurando uma linguagem que possa causar impacto, encontra, na verdade, uma originalidade que goteja sangue, pois, as feridas causadas por suas narrativas demoram a estancar, e quando estancam, deixam marcas de cicatrizes para eternizar.

Desse modo, estamos diante de um escritor que corteja a violência produzida pelos seres humanos, físicas e psicológicas e como nos informa Rego (1999, p. 669), “Breno Accioly é [...] uma verdadeira força poética que se debruça sobre o homem para sondar as profundezas”. Logo, no seu estilo, encontramos atmosferas poéticas que exalam das narrativas, dos espaços apresentados, possibilitando ao leitor o encontro com temáticas de violência e morte que excitam o nosso íntimo a não abandonar a leitura, mas, sim, retoma-la por diversas vezes para experimentar diferentes sensações.

Essas sensações, no conto *Dívida*, oscilam da pena ao nojo, como podemos sentir no seguinte fragmento:

Que o cego se danasse, se desiludisse de viver quando soubesse que Bárbara fora comigo. [...] O velho que já havia sido traído pela mulher, que antes de ficar cego era um fogueteiro, que até à minha chegada àquele lugar sublinhava as suas dores escutando a voz de Bárbara, acariciando-lhe as pernas, as coxas, os seios, acariciando Bárbara toda, enquanto Bárbara dormia – poderia entrar

⁸ A partir deste capítulo, todos os contos acciolyanos citados pertencem à obra **Cogumelos** (1999).

de mar a dentro, enforcar-se num lençol atado num caibro, morrer estupidamente.

Não podia entregar Bárbara, novamente, ao cego, senão eu murcharia como uma árvore que perde a seiva (ACCIOLY, 1999, p. 124).

Diante disso, Anjos (2017, p. 24) nos esclarece que “as obras acciolyanas constituem uma poética singular, tanto no espaço, como nos personagens, utilizando de uma cadência brilhante”. Sob esse olhar, a linguagem acciolyana perverte a ficcionalidade de forma compassada, nos fazendo acreditar que a criação do seu universo, repleto de personagens descentrados⁹, que fomentam múltiplas interpretações junto a espaços conturbados, são um convite para que possamos enxergar esse universo, embebido por um viés de realidade, que não pretende iludir o leitor. Na verdade, possibilita o encontro com uma literatura agressiva e única.

Do mesmo modo, o valor poético de Accioly se encontra na capacidade de apresentar tipos humanos — personagens — desprovidos de humanidade, como a personagem Adélia, do conto *Cogumelos*, que declara o “desgosto de odiar a própria filha sem saber por quê” (ACCIOLY, 1999, p. 98). Desse modo, suas personagens são propensas a cometer barbaridades com os seus semelhantes na mesma velocidade com que articulam as suas ações. Com efeito, todos os elementos que compõem as narrativas acciolyanas recebem vida poética porque “estão relacionados com acontecimentos de destinos humanos” (LUKÁCS, 1965, p. 73).

Por consequência do estilo, Accioly torna-se um dos contistas mais originais da literatura nacional. E, no entanto, estranha-se que o escritor não possua uma biografia que aprecie as suas experiências de vida. O círculo de escritores e críticos de sua época conheciam sua maestria, porém, não levantaram uma fortuna crítica suficiente para que o seu estilo composicional fosse registrado nos principais compêndios da literatura nacional.

Essa ausência de registros específicos de vida do autor e de sua obra oferece trabalho para quem pretende estripar um texto acciolyano na contemporaneidade, construindo, assim, a sua merecida fortuna crítica e, como afirma Cardoso (1999, p. 677), “não creio tenhamos, atualmente, nenhum contista superior a Breno Accioly. Alguns dos seus contos são pequenas obras-primas que honrariam qualquer literatura”.

⁹ Utilizamos neste trabalho os termos *descentrado* e *deslocado* através de uma perspectiva da *Díaspóra* — referente aos fenômenos de migrações dos seres humanos dos países coloniais para as metrópoles —, possibilitado pelos estudos culturais de Stuart Hall (1932-2014). Diante disso, bebemos esses termos e suas implicações para tratar dos espaços e personagens acciolyanos que apresentam posições e comportamentos deslocados no seu universo ficcional, possibilitando múltiplas interpretações e a compreensão de que as personagens não pertencem, não estão confortáveis em seus próprios espaços de convivência social.

Desse modo, sua biografia figuraria como um importante instrumento para desenterrar as eloquências contidas em seus textos, pois, apesar dos estudos literários na contemporaneidade não compactuarem em primazia com os estudos de cunho biográfico, os textos acciolyanos incitam a curiosidade de quem os lê em saber quais foram as experiências e espaços que enriqueceram a mente desse escritor na construção da sua obra.

À vista disso, Bomfim (2005, p. 17) fala que “alguns escritores, como é o caso de Breno Accioly, parecem costurar a sua narrativa às próprias memórias”. Aliás, inquieta-nos saber o porquê de um mesmo personagem aparecer em diferentes contos do escritor — Padre Bulhões¹⁰ —, do mesmo modo que uma vegetação — Cróton — faz parte da geografia natural representada em alguns dos seus espaços. Em todo caso, é certo afirmar que o escritor valorizou o máximo das suas experiências de vida para a edificar os seus textos ficcionais.

Diante disso, tocamos nesse ponto biográfico, também, porque a curiosidade em conhecer a vida desse escritor torna-se intensa pelos mesmos vieses de originalidade encontrados por aqueles que se debruçaram nas obras do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924), do francês Charles Baudelaire (1821-1867) e do russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881), pois esses artistas representaram artisticamente a vida humana, por intermédio da arte literária, com tons de maestria que nos faz (re)pensar a própria condição de existências dos seres humanos no mundo.

Desse modo, Deleuze (1997, p. 11) afirma que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”. Sob esse olhar, Accioly, através dos seus textos, nos faz refletir sobre o processo de criação literária, que pelo abafar dos espaços de convivência social, incitam, cada vez mais, tratar de temas como violência e morte sem que esses temas se esgotem. São devires necessários.

No que se refere a isso, essas temáticas exploradas por Accioly estão sempre *entre* ou no *meio* das suas narrativas, sempre inacabadas, sempre escondendo mistérios (DELEUZE, 1997). Logo, são apresentadas direta ou indiretamente através de uma linguagem densa, de uma sintaxe vingativa, que denota aos leitores a tarefa de investigação minuciosa e a oportunidade de ter uma experiência literária que os retiram das suas zonas de conforto.

Dessa forma, paira uma obscuridade nos textos de Accioly, que entendemos como uma característica marcante da sua escrita, proporcionado por quem enxergava muito bem o seu tempo e procurava “escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009,

¹⁰ Na obra **Cogumelos** (1999) o personagem Padre Bulhões aparece nos contos *Cogumelos*, *Sentença* e *Noiva*. Esse personagem presente nessa obra e em outros livros do escritor é recriado ficcionalmente em homenagem ao Padrinho de Breno Accioly, Padre Bulhões, homem de muita importância na sua formação religiosa.

p. 63). Por consequência, ele desenterra das profundezas humanas e sociais temáticas perturbadoras — doenças misteriosas, estupro, parricídio, inanição etc. — e as converte para o universo literário de forma harmoniosa e inquietante.

Podemos observar isso retomando o conto *Dívida*, no seguinte fragmento:

Certa manhã, minhas pernas pareceram amputadas; haviam elas adquirido a imobilidade das coisas mortas. Não murcharam nem se rebentaram de feridas, outrossim ficaram tortas. Continuavam grossas mas incapazes de movimentar o pé, um dedo, de sustentarem o meu corpo, de me fazer sentir o calor de uma meia de lã, de me advertirem se eu estava descalço ou calçado (ACCIOLY, 1999, p. 126).

Em vista disso, os textos acciolyanos caminham quase sempre para a morte, como se estivéssemos numa constante marcha fúnebre à espera de enterrar algo ou alguém que constatamos morto — ou prestes a morrer — já nas linhas iniciais dos seus textos. Desse modo, assim como nos textos de Edgar Allan Poe, na obra de Accioly “encontramos a atração pelo funéreo [e] pelo pútrido” (GOMES, 1989, p. 14 – acréscimo nosso).

Diante disso, Breno Accioly é considerado um dos principais contistas contemporâneos por abordar temáticas obscuras do seu tempo (AGAMBEN, 2009) com maestria e originalidade que poucos contistas brasileiros conseguiram alcançar. Dessa maneira, Faria (1999, p. 676) nos adverte que “o contista Breno Accioly nada pede emprestado a ninguém. O terreno que pisa é seu, absolutamente seu. Confundi-lo com o de qualquer outro seria a prova de pasmosa incompreensão”.

Refletindo sobre esta questão, na obra **Cogumelos** (1999) encontramos a violência e a morte enraizadas em espaços conturbados e repletos de personagens movidos pelo desejo de ódio e de vingança. Dessa forma, Ramos (2000, p. 7 – negrito nosso) fala que “**Cogumelos** tece tragédias, aguçado feito faca, nele há uma presença de povo que se estende e situa, encruzilhada de lutas ou confrontos”. Com efeito, no trecho do conto *Viagem* conseguimos notar essas observações:

A atitude de Tadeu fora a de um homem de caráter que encontra a mulher nos braços de um amante. Seus lábios que recebiam Cristo pela Páscoa se abriram para deixar passar a indignação, a cólera, o ódio, o desprezo, a revolta – deixar passar tudo, tudo que queimasse, fervesse, espoucasse bolhas numa oleosa ebulição. E avançou para segurar os braços de Luciana, apertar-lhe as carnes, gritar-lhe bem perto dos ouvidos, enquanto sacudia-lhe o busto à maneira de um médico inexperiente que tenta acordar os sentidos de um moribundo em estado cataléptico (ACCIOLY, 1999, p. 143).

Desse modo, essa obra é surpreendente e reflete uma fase em que Accioly protagoniza a morte através da violência construída em espaços de convivência caóticos e misteriosos. Em todo caso, nessa obra, encontramos personagens intrigantes, como exemplo, D. Izolda do conto *Noiva* e Gedeão do conto *As tranças*, personagens que escondem segredos macabros que para o túmulo pretendem levar. Logo, encontramos também uma linguagem que consegue desnudar os nossos sentimentos mais terríveis e a visceral edificação de espaços que demonstram que essa categoria de análise é um centro de exploração impactante nos contos do escritor.

À vista disso, nessa obra composta por nove contos — *Cogumelos, A valsa, Sentença, Dois enterros, Dívida, As tranças, Cíntia, Viagem, Noiva* — há a (re)criação de espaços geográficos saturados de violência, que assim como os fungos, espalham-se rapidamente por diferentes lugares, ora despertando o que existe de mais cruel nas personagens. Portanto, nem a morte consegue apagar as marcas provocadas pela crueldade, pois ela já está impregnada em tudo e em todos.

Em suma, o título que dá nome à obra, podemos dizer, faz uma analogia direta com o conteúdo de todos os contos, pois, observamos que o verbete “cogumelos” possui as seguintes definições:

1. **biologia:** Designação dada às frutificações de alguns fungos basidiomicetes e ascomicetes, muitas das quais são comestíveis e algumas venenosas.
2. **Informal:** Fungo que tem substâncias que agem sobre o sistema nervoso central, alterando as funções cerebrais, o comportamento, a percepção (PRIBERAM, 2018).

Perante isso, podemos afirmar que cogumelos são fungos, que nascem em lugares úmidos e escuros, em ambientes de decomposição, que podendo ser venenosos, ao consumi-los, causam dor, sofrimento e morte. Com efeito, assim são os espaços de convivência das personagens nos contos de **Cogumelos** (1999), escuros, frios e em vias de decompor-se. Com efeito, podemos afirmar que são esses espaços que consomem as personagens, também decompondo as suas vidas.

Diante disso, devemos ressaltar, que a maioria dos personagens nessa obra vivem sob alucinações de passados cruéis, de crimes cometidos ou da vontade de comete-los, como se tivessem ingerido um chá de cogumelos alucinógenos que possibilita (re)viver os seus sentimentos mais profundos, provocando o desejo de eterno retorno, porém, que se evanesce quando elas se dão conta de que, na verdade, vivem as consequências dos seus passados conturbados em espaços manchados pelos seus pecados.

Dessa forma, faz-se necessário explorar esses espaços acciolyanos da morte e da violência que são característicos dos contos contemporâneos e do processo criativo de muitos artistas. Com efeito, no universo ficcional os espaços de (con)vivência e os elementos que estruturam tais espaços, interligados às personagens, equivalem versões operantes do real encontrado em sociedades conturbadas, porém, quando os espaços reais são ficcionalizados os extremos despontam e concretizam a poeticidade que marca o fazer literário contemporâneo.

3.2. Os espaços da morte

A morte em suas diferentes compreensões históricas permeia o imaginário dos seres humanos e se concretiza naturalmente ou é antecipada mediante acontecimentos das sociedades/culturas em que os sujeitos estão inseridos. Com efeito, a compreensão e a importância sobre a morte é passível de aculturar-se diante de outras concepções e contatos de interesse humano. De tal modo, a morte se equilibra na certeza de seu acontecimento e na rejeição do mesmo, e como observa Rosset (1989, p. 22 – inserção nossa):

[O ser humano] é a única criatura conhecida a ter consciência de sua própria morte (como da morte destinada a toda coisa), mas também a única a rejeitar inapelavelmente a ideia da morte. Ele sabe que vive, mas não sabe como faz para viver; sabe que deve morrer, mas não sabe como fará para morrer.

Diante disso, os seres humanos tratam a morte com a mesma sagacidade que investem nas suas vidas e (re)criam ao seu redor espaços para se afastar dela ou para dar a ela alguma forma de veneração. Diga-se de passagem, para os sujeitos ocidentais contemporâneos “a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer o seu nome” (ARIÈS, 2012, p. 40). Logo, há o impasse entre medo e respeito diante da morte.

Refletindo sobre isso, é certo afirmar que a morte nas literaturas é uma temática presente em todos os momentos literários, abrangida por diferentes gêneros e explorada por escritores que souberam aproveitar os acontecimentos dos seus tempos para introduzir o grau de importância da morte em seus textos. Em outros termos, a morte está presente na literatura mesmo quando não tencionada a se tornar signo central de uma obra (ARAÚJO, 2011a).

Com efeito, nas literaturas, a morte também é apresentada como na realidade e se valendo de alguns princípios comuns que os seres humanos criaram para tentar “domá-la”. Porém, os escritores procuram sempre “a originalidade, a invenção, a imaginação, a arte da composição, a potência expressiva [...] de toda obra bem-sucedida” (ROSSET, 1989, p. 10).

Dessa forma, a morte não é apenas um acontecimento comparado ao real, mas, sim, uma das principais cargas de potência criativa dos escritores contemporâneos.

Desse modo, o leito onde se espera para morrer, a cerimônia organizada e pública e os demais ritos da morte (ARIÈS, 2012) são presentes nos textos ficcionais. Assim como a Igreja, o Cemitério e o Hospital representam espaços geográficos criados para cultivar ou adiar a morte, e que marcam a existência dessa temática nas obras de muitos escritores que ousaram (re)construir ficcionalmente esses espaços.

Por outro lado, tratando-se dos contos acciolyanos, a morte quando tematizada, torna-se um espaço total, um espaço da morte, que através da poluição da narrativa com tudo que vêm a ser elemento representativo da morte, marca a sua importância na arte inventiva do escritor. Assim como observado em **Cogumelos** (1999), em que Accioly dá à morte um destaque através de um processo criativo destemido e que não mede esforços na descrição da morte interdita, construção misteriosa, que está presente em todos os espaços das narrativas.

Percebemos isso no fragmento do conto *Noiva*:

Eu me pergunto por que vim ao *sótão*, por que levantei a tampa do baú, pescando do seu fundo uma fotografia desbotada, por que subi dezoito degraus de uma estacada íngreme e traiçoeira, ao invés de ficar como era hábito meu à sacada, acompanhando *o sepultamento do sol nos abismos dos morros?* (ACCIOLY, 1999, p. 147 – grifos nossos).

Nesse conto, o personagem Dr. Emanuel narra a sua angústia lacerante após ir à casa de Dona Izolda, fazer o inventário da sua falecida filha Elvia, local onde a descoberta de uma fotografia o faz deduzir que um passado macabro ocorreu naquela casa, como observado na seguinte passagem: “A suposição que levantei desde ontem dedilha macabra nas cordas de meus nervos” (ACCIOLY, 1999, p. 147).

Desse modo, a morte da personagem Elvia, vista como louca por toda a cidade de Santana do Ipanema, por confeccionar, todos os anos, como numa penitência, um vestido de noiva à espera de um noivo que nunca aparece, esconde, na verdade, um segredo que Dona Izolda “para eternidade pretendia levar, *sepultando-a consigo*” (ACCIOLY, 1999, p. 148 -grifos nossos).

Diante disso, toda narrativa volta-se para a morte dessa personagem, como se estivéssemos diante do seu sepultamento junto aos seus segredos — sepultando-a consigo —, sepultamento de todo espaço da narrativa — o sepultamento do sol nos abismos dos morros — que devemos relacionar “com outros elementos como personagem, enredo, jogos metafóricos, etc.” (WALTY; MENDES, 1978, p. 89), para que aja sentido. Com efeito, Blanchot (1987, p.

83) acredita que “cada momento da obra, volta a pôr tudo em questão”. Logo, a narrativa alicerçasse nos detalhes sintáticos, com cargas semânticas que demonstram o sentido da morte no conto.

À vista disso, o espaço da morte na narrativa se corporifica nas personagens, como observado em outro fragmento do conto: “Sem forças para mover a cabeça, fechar sequer os dedos de uma mão, aparentemente eu era um cadáver *desmortalhado*. Cadáver que não lhe haviam cerrado as pálpebras, por esquecimento” (ACCIOLY, 1999, p. 148 – grifo nosso). Aliás, a relação entre vida e morte mescla-se, ora uma querendo se sobrepor a outra, como notado no uso do prefixo *des-*, que dá o efeito de negação na palavra *desmortalhado*, nos fazendo acreditar que o personagem mesmo em vida se considera um morto.

Em todo o caso, a ligação entre a vida e a morte se faz presente como uma máxima em que “a reflexão sobre a morte é uma reflexão sobre a vida. Não é possível analisar o sentido da vida sem se deparar com o problema do sentido da morte e vice-versa” (MARANHÃO, 1992, p. 63). Desse modo, um espaço da morte também será um espaço da vida na medida em que compreendemos os aspectos culturais que representam o individual e o coletivo na construção desses espaços. Cultural no sentido da importância que a vida e a morte recebem na narrativa, pois o cultural se relaciona diretamente com o ficcional.

Seguindo a mesma trilha, no conto *Cíntia*, Accioly introduz a temática da morte por intermédio da vida, do nascimento da personagem Cíntia, que possibilita a existência de um espaço em eterno luto:

Antes de vagir, de desinchar o ventre por intermédio de fórceps, quando o médico, numa tentativa, já se dispunha a recorrer a uma cesariana, o *anjo* que iria dirigir os destinos daquela menina pareceu ser *mau*.
 Mau, porque nunca mais a mãe daquela criança provaria do aconchego de um colchão, de alvura dos lençóis, nunca mais sentiria o cheiro de alfazema queimada nas Maternidades. Mau, porque, então morta, ficara a pobre mulher ainda por muito tempo à espera que a outra vida fosse salva para que lhe dessem um comprido estrado à guisa de cama, para que lhe parecesse o pretume daquele cofre uma escuridão de noite (ACCIOLY, 1999, p. 135 – grifos nossos).

Diante desse fragmento, notamos esse vínculo entre a vida e a morte em que uma personagem nasce para que a outra possa morrer. Parece-nos que há uma troca, em que a mãe de Cíntia leva consigo a vida da filha e deposita nela um mal, um luto que se entranha na sua existência eternamente. Essa troca é selada quando no batismo recebe o mesmo nome da mãe morta — Cíntia.

Perante isso, a personagem em questão que carrega consigo um mal, concretizado em uma vida desprovida de emoções, com comportamentos violentos, animais e no gosto pela construção de caixõezinhos para os seus brinquedos, nos possibilita compará-la à uma personificação da morte — alta, dessorada, seca, rouca, fria, raquítica (ACCIOLY, 1999, passim) — sempre à espera de um enterro, como notamos nesta passagem do conto:

Uma filha que [...] pudesse exercer o ofício de marceneiro; de marceneiro que somente soubesse serrar, bater pregos, construir caixões de defunto. Caixõezinhos para os pequenos defuntos bonecos [...]. [...] era com perfeição que os caixõezinhos ficavam construídos, sem que nenhum detalhe fosse esquecido. Dois pedaços de esparadrapo se cruzavam para se pregarem em cruz sobre a tampa. E com folhas de estanho, de papel de embrulho de chocolate fino, Cíntia bordava os lados, como são bordados de ouro os esquifes dos reis. E antes de carrega-lo na palma da mão, ficava uma vela a bruxulear, a queimar o seu sebo a um palmo daquelas folhas de estanho que, gulosas, não refletiam nenhuma luz (ACCIOLY, 1999, p. 139).

O mal entranhado em Cíntia também embebe o seu pai, que vê o seu emocional ser destruído compassadamente ao crescimento da filha, como se ela estivesse se nutrindo da sua vida. Com efeito, Muniz (2006, p. 167) nos adverte que “um dos aspectos mais marcantes da morte é o impacto emocional que ela causa nos sobreviventes”. Esse impacto, causado pela morte da mãe de Cíntia e tonificado pelo comportamento doentio da filha, acaba com as suas esperanças e o faz acreditar que o seu sofrimento é um castigo divino:

Horível surpresa! Tão funesta como se tragédia de *Apocalipse* surpreendesse, de repente, aquele pai! Surpreendesse-o como um raio que destruísse tudo, queimasse todas as folhas de um livro querido, único, que tivesse escrito na capa: Esperança! *Como um raio que o queimasse para sempre, queimasse-o até às cinzas* (ACCIOLY, 1999, p. 138 – grifos nossos).

Esse castigo possibilita na narrativa a existência do espaço do sagrado interligado ao profano, um espaço bíblico em que o pai de Cíntia deposita a culpa do seu sofrimento no Deus da cultura judaico-cristã, como notado neste trecho: “O pai amaldiçoou a Deus, espalhou aos quatro ventos que Deus o havia esquecido, que ele não era um job para aguentar tamanha desgraça” (ACCIOLY, 1999, p. 139).

Podemos inferir que esse espaço bíblico se relaciona ao livro do *Apocalipse* (16: 9) que no seguinte versículo diz: “e os homens foram queimados por grande calor, e amaldiçoaram o nome de Deus, que pode desencadear esses flagelos; e não quiseram arrepender-se e dar glória”. Diga-se de passagem, os símbolos bíblicos povoam o espaço dessa narrativa — anjo mau,

apocalipse, job — e se constituem como um aspecto marcante do estilo acciolyano, encontrado também em outros dos seus contos.

Refletindo sobre essa questão, Eliade (2010, p. 109) nos explica que “um símbolo religioso transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido, conscientemente, em sua totalidade, pois um símbolo dirige-se ao ser humano integral, e não apenas a sua inteligência”. Diante disso, o livro do apocalipse é um dos livros bíblicos mais difíceis de ser decifrado, repleto de símbolos, que assim como na narrativa de *Cíntia*, esconde mistérios, e o mais inquietante é a causa não explicada dos comportamentos da personagem Cíntia.

Nesse mesmo conto, outro ponto pertinente a ser mencionado é o espaço geográfico do sótão, como observado nas seguintes passagens:

Lá do sótão, abotoava os olhos em cima da filha (ACCIOLY, 1999, p. 138).

O pai não podia mais desfrutar a paisagem que a janela do sótão lhe ofereceria. O resto da vida passá-lo-ia em cima de um colchão, em estado de um semi-coma que jamais lhe permitisse raciocinar (ACCIOLY, 1999, p. 139).

Perante isso, parece-nos que o sótão representado nas literaturas é um espaço que prepara as personagens para a morte. Diga-se de passagem, não só o sótão, mas qualquer quarto pequeno, que acomoda um leito, dialoga diretamente com acontecimentos mortais. Como exemplo, temos o quarto da personagem Gregor, d’**A metamorfose** de Kafka (1996, p. 25): “o quarto, pequeno, arrumado ao jeito masculino”. Nesse espaço predominante na narrativa o personagem vive todo o seu sofrimento e nesse mesmo espaço morre: “empurrando o cadáver de Gregor com a vassoura como para provar a veracidade” (KAFKA, 1996, p. 129).

Essa constatação também ocorre em **Crime e castigo**, de Dostoiévski (2016, p. 34):

Olhou com ódio para o cubículo. Era uma gaiola minúscula, de uns seis passos de comprimento, do aspecto mais deplorável, com um papel de parede já amarelado, empoeirado e todo descolado, e tão baixa que um homem um pouquinho alto que fosse ficaria horrorizado, com a impressão permanente de que a qualquer momento bateria com a cabeça no teto. [...] um sofá grande e desajeitado, que outrora fora coberto de chita mas agora estava esfarrapado, ocupava quase toda a parede e metade de toda extensão do quarto e servia de cama para Raskólnikov.

Nesse espaço o personagem Raskólnikov sofre a maior parte das consequências do seu crime, que resultou numa morte violenta e inesperada. E, como é de se esperar, Poe (2017) também explora o espaço de um quarto, onde ocorre toda a narrativa do conto *O coração delator*:

A hora do velho havia chegado! Com um brado potente, aumentei a luz do lampião e pulei para dentro do quarto. Ele gritou uma vez — apenas uma vez. Em um instante, puxei-o para o chão e fiz cair a pesada cama sobre o seu corpo. Então sorri, contente ao notar minha tarefa enfim concluída. [...] O velho estava morto (POE, 2017, p. 110).

Diante desses exemplos, percebemos que esses espaços, não só em contos, mas, também, em romances, representam uma espécie de espaço ritualístico da morte, no qual o gosto pela exploração desses espaços pelos escritores se assemelha a *morte no leito*, presente na cultura ocidental do século XV ao século XIX (ARIÈS, 2012) como um rito apaziguante. Por outro lado, esse rito permanece nos espaços literários, porém, com requintes de crueldade que não tencionam apaziguar nada.

Diante disso, retomando o conto *Cíntia*, o sótão, em que seu pai passa a sua vida moribunda, antecipa o espaço em que o corpo vai jazer, em um caixão, construção mais ambiciosa da sua filha:

Cíntia ficou cavando um buraco. Ficou cavando-o com fúria, às pressas, como alguém que quisesse desenterrar um tesouro (sem que ninguém pudesse ver), para depois escondê-lo em outro lugar. Ficou cavando-o com umas unhas que se gastavam, deixavam de existir, sangravam as pontas dos dedos, qual biqueira. E cavando-o sozinha, reuniu todas as forças de sua doença, para descer, lá do sótão, um caixão. Um grande caixão. Descê-lo como se estivesse a descer uma mala, uma mala que apesar de grande, de pesada, ficasse equilibrada em sua cabeça. E depois tê-la em baixo, a empurrasse como um estivador empurra um volume, até debaixo da gameleira. E sem gretar aquela pedra que era seu rosto, Cíntia com um pé foi empurrando devagar, de buraco a dentro que, ao se encher, apenas, devolveu um som distante, surdo, sem eco. Cavo (ACCIOLY, 1999, p. 140).

Com efeito, assim como em *Cíntia*, o espaço geográfico de um sótão é marcante no conto *A valsa*, espaço frio, escuro e úmido, onde o personagem Godofredo se perde em memórias, revivendo todo o sofrimento que lhe causou a morte dos seus entes mais queridos, mãe, pai e, principalmente, a morte da sua esposa Hilda. Esse personagem, que vive esperando a hora de sua morte, mesmo já se considerando um morto em vida, nauseia-se em solidão:

Eu vi o povo da janela do sótão. Do sótão que, havia quinze dias, era uma janela fechada. Desde que Hilda foi ser lápide, calafetei o quadrado da janela para não escutar o mais leve sussurro do vento, para não ouvir as buzinas dos rebocadores de carvão, para não ver as cortinas prenhes como velas no oceano (ACCIOLY, 1999, p. 105).

Em vista disso, o sótão torna-se um espaço memorialista, porque foi nesse local que ele viveu com Hilda momentos que só poderá esquecer quando estiver morto. Logo, esse mesmo espaço apresenta tempos diferentes — passado e presente — e, como acredita Blanchot (1987, p. 83) “as lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas”, porém, a morte da personagem Hilda revela a Godofredo, por intermédio das lembranças de antigas conversas, que mesmo quando ela estava viva a morte já estava instaurada nela, em razão de acontecimentos cruéis do seu passado. Constatamos isso no seguinte trecho do conto:

Hilda me contou tudo. E, ao terminar, falou em descer as escadas, ganhar a rua, esperar a morte como a esperam todas as prostitutas que, murchando, ficam esquecidas pelos homens.
 — Não acredito em homem nenhum — repetia Hilda. — Já me desgraçaram. O que me resta é a ‘rua’ ...
 E voltava aos detalhes, os gestos colorindo a sua ruína. A princípio o padrinho cobrindo-a de presentes, de agrados; depois, ameaçando-a, gelando-lhe o coração, de revólver em punho [...].
 O padrinho permitiu a Hilda debruçar-se à janela, ver as ruas vazias, pela última vez sua virgindade certificar-se de que ninguém a podia socorrer (ACCIOLY, 1999, p. 107).

Diante disso, inferimos que a morte, como em uma valsa lenta, retirou, em compassos precisos, os entes queridos de Godofredo: “Venha ver a sua mãe que está morrendo” (ACCIOLY, 1999, p. 105); “meu pai devia flautear no coro dos anjos” (ACCIOLY, 1999, p. 106); “Hilda conservava-se serena. Somente depois de pousarem a mão em seu peito acreditaram estar morto o seu coração” (ACCIOLY, 1999, p. 110). Por consequência, o espaço memorialista que se abre e se fixa na narrativa e o espaço geográfico do sótão se configuram como espaços da morte.

Sob esse olhar, os espaços geográficos do quarto e do sótão, e os espaços religioso e memorialista presentes ficcionalmente nos fragmentos dos contos acciolyanos que citamos, nos fazem pensar nas causas e consequências das mortes, potência criadora dos espaços da morte, que como já mencionado, torna-se um espaço total nas narrativas de **Cogumelos** (1999) permitindo a coexistência com outros espaços.

Desse modo, Blanchot (1987, p. 118) alerta-nos para a existência de duas mortes definidas por ele como desatentas: “aquela em que não amadurecemos, que não nos pertence; aquela que não amadureceu em nós e que adquirimos por violência”. Com efeito, podemos afirmar que as mortes marcantes nos contos de **Cogumelos** (1999) são causadas, em primazia, por diversos tipos de violência. Exemplificamos isso com fragmentos do conto já citado, *A valsa*:

Eu fiquei da janela, vendo o povo gritar. Se não participei daquelas reivindicações era por reclamar uma *vingança* que se alimentava no rolo das minhas entranhas. Quinze dias era Hilda lápide! E, depois de acordar o sino de meu enterro tocando piano durante o dia, à noite trancava-me e a solidão do sótão enriquecia os meus sentidos, torturava a insônia até o momento de ser idealizado um *plano diabólico* (ACCIOLY, 1999, p. 111 – grifos nossos).

Analiso um novo ‘plano’ que é *fel, ódio, toda a minha vingança* (ACCIOLY, 1999, p. 112 – grifos nossos).

Diante disso, a violência que as personagens nos contos citados infligem, motivadas por vingança, ódio ou por planos diabólicos, como notado nesse trecho, possibilita a existência de outros espaços nas narrativas acciolyanas de **Cogumelos** (1999), esses, espaços da violência. Tratam-se de espaços (re)construídos através da *estética da violência*, cruel e poética, que merece ser observada com a compressão de que a violência também é uma importante temática explorada pelos contistas contemporâneos.

3.3. Os espaços da violência

A visibilidade sobre a violência no Brasil ganha destaque nas esferas massivas de discussões sociais a partir da década de 70 (SCHOOLHAMMER, 2007), no qual são repercutidas diferentes formas de violência — psicológica, sexual, doméstica, discriminatória e etc. — motivadas pelo aumento desenfreado da população e por espaços de convivência social abarrotado de sujeitos, pertencentes a classes sociais diferentes, que não são tratados de maneira igualitária.

No que se refere a isso, essas formas de violência possuem significados socioculturais que contribuíram para a produção de sujeitos descentrados, estes, que assumem ações diversas no dia a dia, não conseguindo se inserir em nenhum local de trânsito e convivência específico. Diante disso, surgem espaços geográficos, como exemplo escolas e parques, em que a violência faz morada não se restringindo apenas à criminalidade e aos seus agentes.

Na verdade, a violência é um substrato cultural e social que diz respeito às práticas diárias desonestas e discriminatórias e não só a violência com requintes hediondos de crueldade. Perante isso, Pires (1985, p. 14 – inserção nossa) ressalva que:

[A violência] não pode ser reduzida à criminalidade, nem seus agentes podem ser confundidos exclusivamente com assaltantes e marginais. Abarca também o que alguns estudiosos chamam de ‘violência branca’, que pode ser resumida

por uma série de pequenos crimes praticados diária e subterraneamente, por uma sociedade injusta e discriminatória, contra o cidadão. Uma sociedade que agride, violenta, dá [...] pouco a seus indivíduos e cobra caro pelo simples espaço da sobrevivência, segregando alguns e privilegiando outros.

Sob essa visão, falar de violência se torna uma temática recorrente na obra literária dos escritores. Com efeito, quando abordamos a temática da violência na literatura brasileira, de imediato, nos vêm à mente os contos do escritor que citamos anteriormente, Rubem Fonseca, autor marcado pela capacidade de expor a violência brutalista¹¹, característica do seu estilo e da observação desnuda que fez e faz da sociedade brasileira.

Por outro lado, anterior aos textos fonsequianos, temos os contos de Breno Accioly, que também são nutridos por temáticas violentas e apresentam personagens descentrados vivendo em diferentes espaços que também se tornam descentrados na medida em que são utilizados para ações consideradas violentas pela sociedade brasileira, pois, o referencial cultural e histórico não pode ser apagado do processo inventivo do contista.

Dessa maneira, Araújo (2011a, p. 67 – inserções nossas), versando sobre Accioly, esclarece que “trazer esses seres [e espaços] descentrados social e culturalmente, para protagonizar [e espacializar] obras narrativas, será procedimento comum às narrativas brasileiras de muitos anos depois, a partir da década de 70, o que configura certo avanço do autor, em sua época”.

À vista disso, Accioly, deve ser considerado um pioneiro de temáticas violentas na literatura brasileira. Porém, devemos ressaltar que a temática da violência nos seus textos não age como uma forma de denúncia como ocorre nos textos de Fonseca. A violência é uma temática que autor aborda poeticamente, por intermédio de uma estética que nos estimula a sentir prazer, satisfação e repulsa de maneira contínua, porém, sempre surpreendente quando decidimos retornar à leitura dos seus textos.

Desse modo, a violência nos contos de Accioly é diferente, é inventiva no que corresponde a junção de acontecimentos violentos cometidos pelas personagens, com uma criação verbal que dá o estopim cruel para que esses acontecimentos violentos ocorram em espaços enraizados de ódio e vingança. Diante disso, em **Cogumelos** (1999) existem espaços (re)construídos por uma “criação verbal inspirada, estimulada ou impulsionada pela ação violenta” (LUCAS, 1989, p. 145).

¹¹ Em 1975, Alfredo Bosi, no livro **O conto brasileiro contemporâneo**, batiza às obras de Rubem Fonseca como brutalistas. Desse modo, inaugura um gênero com características bem específicas, como exemplo: a utilização de frases curtas e o emprego de uma linguagem sem abrandamento, que procura impactar os leitores.

Diga-se de passagem, os espaços da violência acciolyanos surgem através de uma *estética da violência*, que possui marcas visíveis e impossíveis de serem desassociadas do seu estilo. Trata-se de uma violência que se anuncia através de jogos metafóricos complexos e instigantes e da exploração das causas que “justificam” os atos violentos cometidos pelas personagens.

Essa estética da violência nos é clarificada através do que acreditam Dias e Glenadel na apresentação do livro **Estéticas da Crueldade** (2004)¹², quando falam que a dramatização da crueldade, uma das formas da violência, está presente no imaginário sócio-midiático contemporâneo. Logo, as artes encontram-se banhadas pelo signo da violência.

Diante dessa compreensão, no conto *Sentença* a violência é inserida através do remorso que consome o personagem Major Tiopompo, como se ele estivesse preso eternamente ao momento do crime que cometeu, como notado na passagem a seguir:

Sem poder libertar-se daquela visão sentia-se amortalhado. Cansou-se de esfregar os olhos, de apertar as têmporas, mas tudo continuava enegrecido como dantes.

Lá estava aquele *remorso* a verrumar-lhe a consciência, a roubar-lhe o sono, chupando-lhe a face antes de torna-la lívida [...].

Ainda estava o relógio, mudo ornamento, quebrado pelas suas próprias mãos como se essa brutalidade impedisse o tempo de marchar [...].

Se os ponteiros não estivessem quebrados, *a pêndula poderia bater sincronicamente*, emprestando um sinal de vida àquele silêncio de coisas mortas (ACCIOLY, 1999, p. 113 – grifos nossos).

Diante desse fragmento, percebemos que o relógio, símbolo marcante na literatura de muitos escritores, relaciona-se com o tempo passado, em que o ato violento foi cometido, e também com o tempo presente que desespera e causa remorso ao personagem. Diga-se de passagem, as batidas do relógio — a pêndula poderia bater sincronicamente —, metaforizam as batidas de um coração, que só deixa de bater sincronicamente quando está morto.

Perante isso, uma morte é revelada, pois o relógio está mudo — morto —, com os ponteiros quebrados pelas mãos do próprio personagem, o que evidencia, também, que essa morte que tira o sono de Major Tiopompo foi cometida por um ato violento. Logo, o personagem vive um grave conflito com o real, que só pode ser resolvido pela decisão de assumir ou não o seu crime. Refletindo sobre essa questão, Rosset (1989, p. 21) adverte que:

¹² Este livro é composto por 23 trabalhos apresentados no seminário intitulado de **Estéticas da Crueldade** que ocorreu no Instituto de Letras da UFF – Universidade Federal Fluminense em junho de 2003.

Em caso de conflito grave com o real, o homem que presente instintivamente que o reconhecimento desse real ultrapassaria suas forças e poria em perigo sua existência mesma, vê-se obrigado a decidir-se imediatamente, seja em favor do real, seja em favor de si mesmo — pois nesse caso não cabem mais evasivas.

Dessa forma, Major Tiopompo, que estuprou e matou uma jovem de quatorze anos, Melânia, decide confessar o crime no dia do julgamento do caso, pois, outra pessoa foi acusada injustamente, o sacristão Davino, sujeito que nutria um amor incondicional, de conhecimento de todos moradores de Santana do Ipanema, pela personagem assassinada. Aliás, Major Tiopompo foi uma das testemunhas que transformaram Davino em réu: “Uma das quatro testemunhas foi major Tiopompo que nem pestanejou. Foi logo contando tudo, respondendo desembaraçado, contente, feliz, às perguntas do Juiz de Direito” (ACCIOLY, 1999, p. 115).

Em todo caso, é certo afirmar que a violência física é produto primeiro de uma violência interna, de uma ideia e da sua incerteza, que se concretiza na ação do crime e volta a ser violência interna que dilacera o personagem. Essa violência cíclica nos faz acreditar que o “interesse de uma ideia jamais se confundiu com o conhecimento seguro de sua verdade, do mesmo modo que o interesse de um fato não se confunde com o conhecimento de sua natureza” (ROSSET, 1989, p. 34). Por isso, a violência quando é exteriorizada, seguidamente retorna para quem a concretizou, porém, com novos significados e sentidos.

Refletindo sobre essa questão, um personagem de ficção pode ser considerado um espaço da violência, ou em outros termos, um receptáculo de violência — violência interna que é exteriorizada em espaços geográficos. Logo, nesse processo circular em que o personagem Major Tiopompo se encontra, faz-se necessária mostrar o fragmento que descreve o resultado da ação cruel que ele cometeu:

Melânia, a morta, a desvirginada aos quatorze anos, a fétida Melânia, que ainda estava de pernas abertas como quando fora encontrada, três dias depois, no capinzal de Padre Bulhões.

Melânia, de quem os olhos serviam de pasto aos urubus, de quem o nariz era um formigueiro, entrando e saindo formigas numa labuta sem fim. A Melânia, de peitos mordidos, de ombros mordidos, de beijos mordidos como se aquele amor somente pudesse ser às dentadas. Melânia, a de vestido arregaçado até à cintura, sem poder ver o clarão dos archotes, nem escutar que chamavam pelo seu nome, procuravam seu corpo que havia três dias não era visto.

Foram os urubus que deram a pista. Se não fossem os seus revoos em direção ao capinzal, fausto festim de carniça, ninguém teria suspeitado e nada teria alertado a curiosidade de todos.

E então foi quase toda a cidade acendendo tochas de sebo porque no inverno o dia é curto. A meia légua podia-se ver urubus revoando, agourentos,

aterrissando céleres em direção ao capinzal, ganhando em seguida o espaço nutridos de *carniça*, digerindo *entranhas podres*. Se o povo não caminhasse depressa nada mais encontraria senão uma carcaça de ossos, uma caveira, restos de uma virgindade brutalmente deglutida (ACCIOLY, 1999, p. 114 – grifos nossos).

Deve-se observar, que nessa impactante passagem da narrativa a crueldade é reiterada à cada vez que o nome da personagem “Mêlania”, pre- ou procedido de adjetivações cruéis, é repetido, gerando o efeito de proximidade com o estado em que se encontra a personagem — morta. Do mesmo modo, o “urubu”, animal carniceiro, também evoca o estado em que a personagem está. Logo, a “carniça” e as “entranhas podres” assumem a relação direta com a origem do vocábulo *crueldade*, que “vem do latim *cruor*, palavra que significa ‘tirar sangue’, ‘expor a carne crua sob a pele’” (SANTOS, 2004, p. 41).

Diante disso, o espaço em que a personagem foi encontrada, um “capinzal”, torna-se um espaço da violência gerado pela crueldade, pois “a crueldade é assim a violência mais alguma coisa, um abuso sem nome introduzindo um gozo que todos fingimos desconhecer” (SANTOS, 2004, p. 41). Esse mais, é o amor, entendido por nós como um desejo cruel, que Major Tiopompo nutria por Mêlania: “ele que havia amado Melânia, seduzindo-a apesar dos seus sessenta anos, arrochando-lhe o pescoço no momento em que o amor era orgasmo; mantendo-a no momento supremo” (ACCIOLY, 1999, p. 118).

Por outro lado, podemos afirmar que uma ação violenta pode gerar outra ação violenta, não necessariamente no mesmo grau de intensidade e com as mesmas características. Na verdade, a primeira reação violenta impulsiona a segunda a ser mais brutal, impensada, possibilitando que tenha requintes de crueldade que só recebem o seu real valor depois do ato violento concretizado.

Considerando isso, Santos (2004, p. 39) fala que “crimes, torturas, vinganças, carnificinas são concebidos e executados com tal esmero na imposição da dor, física ou moral, em escala individual ou coletiva”. Nesse caso, quando alguém sofre algum tipo de violência discriminatória da sociedade, com facilidade irá tentar se vingar, de alguma maneira, em vias de superar o ato discriminatório sofrido primeiramente.

Seguindo esse entendimento, no conto *As tranças*, a violência é discriminatória e surge de uma escala coletiva que afeta diretamente a vida do personagem Gedeão, que é rechaçado como feio por todas as personagens que se deparam com ele, tornando-o complexado por considerar que não compartilha de nenhum padrão de beleza que possa agradar uma mulher. Podemos observar isso nas seguintes passagens do conto:

Gedeão nunca amou, nunca pode desvendar o segredo dos versos. A sua feiura não permitia semelhante requinte (ACCIOLY, 1999, p. 130).

Gedeão tão feio, repudiado pela mais podre das prostitutas [...] Gedeão, o homem sem amigos, o homem sozinho, o vulto das noites ermas [...] O homem que não tinha espelho para não se ver, o homem que se embriagava para dormir, o homem que amava um sonho insatisfeito (certa vez uma mulher desdentada, caolha, fétida, dissera-lhe: ‘nem que você me dê uma fortuna, eu não ‘andaria’ com você’) [...] (ACCIOLY, 1999, p. 130-131).

Quantas vezes Gedeão encapuzou o rosto na gola da capa? Quantas vezes as suas pernas correram, tomaram outra direção ao pressentir alguém que iria cruzar consigo? (ACCIOLY, 1999, p. 131).

Conforme observado, o personagem sofre a violência diária que a sociedade infringe a ele, essa, violência moral, verbal e difamatória, que o transforma em um sujeito descentrado, não pertencente a espaços em que outras pessoas estejam presentes. Aliás, Gedeão se definha em medo e insegurança e de maneira imperceptível constrói ao seu redor o enredo de uma tragédia prestes a acontecer.

Dessa forma, perante um estopim inesperado, o personagem tem as suas defesas violadas, todas as ferramentas que ele criou para transitar por diferentes espaços de maneira a não notar ninguém que o observa se esvaem momentaneamente. Isso é notado no fragmento seguinte: “Ele não ia, de cabeça baixa, pelo canto da parede? Por que ela o insultara, dissera-lhe bem dentro do ouvido: monstro!” (ACCIOLY, 1999, p. 131). Dessa maneira, a tragédia que se anunciava acontece em seu tom mais brutal:

Lembrava-se que continuava a andar, mas, como se perdesse a razão, um suor grosso banhou-lhe a frente, uma espuma fervendo orlou-lhe os beijos e suas pernas deram meia volta, como se fossem as de um soldado que houvesse recebido ordens para matar. Tudo rápido, muito rápido. As suas mãos pareciam espremer um pano. Não precisou fazer força. A mulher morria sem gritar, sem poder dizer sequer uma palavra. Sem perfume como uma flor que vai para o lixo. Gedeão não se esqueceu que a jogou, pelos ombros, num capinzal e a derrubou. Levantou-lhe a saia, arrancou-lhe tudo, até mesmo um jasmim que cheirava em seus cabelos. E, pela primeira e última vez, soube do mistério que as mulheres escondem (ACCIOLY, 1999, p. 131).

Diante disso, a violência que o personagem sofria diariamente gera uma ação violenta cruel, mais intensa, pois envolveu uma morte seguida de estupro, ora, confirmando o que evidenciamos anteriormente. Perante isso, Rosset (1989, p. 21) acredita que “a aceitação do real supõe, [...] ou a pura inconsciência [...], ou uma consciência que fosse capaz, ao mesmo tempo, de conhecer o pior e de não ser mortalmente afetada por tal conhecimento do pior”.

Sob esse olhar, Gedeão é afetado pelo o seu ato, mas diferente do que Rosset (1989) acredita, ele também é mortalmente afetado pelo real, pois desde o dia que cometeu o crime, guardado em segredo, não tem nenhum momento de paz: “A memória se enlutava naquelas recordações sempre presentes. Dizia-se hepático. E sozinho, procurava afastar o remorso que chegava pesado, negro, lento. Como era atroz guardar um segredo! (ACCIOLY, 1999, p. 132).

Desse modo, o personagem, mortalmente afetado por seu crime, comete um intrigante suicídio, como observado no seguinte trecho do conto: “Aquele suicídio era uma autêntica natureza morta. E todos ficaram convictos de que o suicídio de bedel Gedeão, enforcando-se nas tranças louras da morta anônima, fora rápido, quase sem dor” (ACCIOLY, 1999, p. 133).

Diante do exposto até o momento, acreditamos que a violência, com consumações cruéis ou não, se ramifica em todas as personagens nos espaços que habitam. Logo, um espaço da violência não pode ser desassociado de quem pratica o ato. Espaços e personagens estão interligados e como acredita Araújo (2011a, p. 65) ao parodiar Freud “o personagem pode iluminar para nós espaços estranhos de nós mesmos”.

Compreendendo isso, por mais que a violência apresentada nesses contos seja ficcional, ela consegue despertar os nossos sentimentos mais sombrios, nos fazendo perceber que os atos violentos não se restringem a nenhum sujeito que aparente ser estranho, mas, também, incide naqueles que aparentam controle. De tal modo, as parcelas do real contidas em **Cogumelos** (1999) são parcelas de nós mesmos (ROMARIZ, 2011a) e dos espaços geográficos que banhamos diariamente com as mais diversas formas de violência.

Com efeito, no conto homônimo ao nome da obra, o espaço da violência é nutrido por um desejo de vingança irracional. Em outros termos, a personagem Adélia, que mora em uma fazenda, destoa ódio e vingança, de forma gradativa, pela sua filha, desde o dia do seu nascimento, pois o período da sua gravidez foi um martírio:

Foi uma surpresa para Adélia não sentir nenhuma emoção ao ver a filha pela primeira vez.

Quando grávida, uma indiferença embotara-lhe os sentidos e Adélia atribuíra esse desprezo pela filha às fortes dores que lhe inchavam as pernas, ao peso do ventre que rejeitava aos vômitos qualquer comida. Era horrível! Adélia não podia se alimentar!

[...]

Adélia queria ver-se livre das dores, do enjoo, da inchação, do peso do ventre. Ver-se livre o quanto antes daquele martírio (ACCIOLY, 1999, p. 97).

Dessa maneira, todos os ambientes que a personagem Miriam, filha de Adélia, se encontra, ambientes que compõe o espaço de uma fazenda, tornam-se repletos de violência e

angústia, confirmando o que acredita Anjos (2017, p. 51), ao falar que “as personagens acciolyanas têm essa característica de se envolver a ambientes sujos com violência e angústia”. Desse modo, a vida de Adélia não tem mais sentido após o nascimento da sua filha, todo o seu coração é vingança, cólera e ódio profundo:

Uma vontade sem freios lançava-a contra a filha, uma passiva *vingança* de magoar Miriam, sem saber por quê, acomodava-se-lhe no instinto. Não podia escutar o choro da filha que não sentisse uma *cólera* encrespar-lhe os dedos, uma completa indisposição magoar-lhe os ouvidos. Adélia tapava as orelhas, *de dentes cerrados sepultava os olhos nas pálpebras caídas*. [...] Começou a sentir, por Miriam, um *ódio profundo* [...]. Apesar de inocente, Miriam se lhe afigurava como um pecado monstruoso, uma inimiga que procurasse destruí-la (ACCIOLY, 1999, p. 98 – grifos nossos).

Diante do fragmento, que narra poeticamente o ódio que consome a personagem Adélia — de dentes cerrados sepultava os olhos nas pálpebras caídas —, parece-nos que à cada encontro com a filha o seu ódio é ressignificado, tornando-o mais profundo e impossível de ser controlado. Trata-se do que entendemos por Rosset (1989) quando ele afirma que nós substituímos loucuras ou paixões por outras mais intensas, sem deixar que nenhuma lacuna exista.

No caso do conto *Cogumelos*, empregamos a ideia de Rosset (1989), para afirmar que a personagem Adélia substitui constantemente todo o ódio que nutre pela filha por um ódio em via de se tornar uma tragédia. No entanto, a única solução encontrada por ela para fazer que um ato de violência brutal ocorra é se afastar da própria filha. Observamos isso no seguinte trecho:

Adélia pensou em interná-la. Talvez à distância a filha lhe transmitisse um amor que, de perto, se recusava a florescer. E Miriam partiu. Mas, bastava Adélia receber uma carta da filha para adoecer, na manhã seguinte não poder se levantar. Aquela barreira permanecendo intacta, cada vez mais fria. Insuportável. Mortal (ACCIOLY, 1999, p. 99).

Como observado, Adélia encontra uma maneira de enjaular o seu ódio, e a partir do distanciamento da filha, uma espacialidade de depravação recai sobre a fazenda: “Aos sábados a fazenda se iluminava: orgias tremendas na enorme sala de divãs macios. Gozo, luxúria, depravação” (ACCIOLY, 1999, p. 101). Apesar disso, o ódio impregnado em Adélia apenas está adormecido, tal como a fazenda continua sendo um espaço da violência. Confirmamos isso com a seguinte passagem do conto:

Imutável apenas ficou o panorama serpeginoso das ramagens saprofitárias, aqueles cogumelos de chapéus cinzentos rompendo a terra. A fazenda chamava-se ‘Cogumelos’ por isso. Em toda parte daqueles chapéus se abrindo pegajosos, moles, agrupando-se em úmidas colônias.

Adélia mandou destruí-los. Mas, na manhã seguinte, o chão se reventava de novo, o sol derretendo aquele frio adubo (ACCIOLY, 1999, p. 100).

Os cogumelos metaforizam toda forma de violência que a personagem infligiu à filha e que não pode ser apagado, destruído daquele espaço em que Miriam recebeu da mãe desprezo. Sob esse olhar, a vingança que Adélia sempre desejou inferir em sua filha, pelo simples fato de ela existir, começa a ser planejado quando ela retorna para a fazenda depois de muitos anos: “Adélia não queria que Miriam voltasse à fazenda, nem mesmo para morrer, mas Miriam voltou para casar-se” (ACCIOLY, 1999, p. 101).

Em vista disso, a vingança que é o tema central da narrativa, assim como ocorre em narrativas desde a Antiguidade Grega (ARAÚJO, 2011b), é criadora desse espaço de violência, que desloca a personagem Adélia da sua condição de amar a filha e a impulsiona a cometer uma vingança com tons de crueldade, esta, que assume um tom sangrento que afetará diretamente o noivo de Miriam, e um tom enlutado que afetará a própria Miriam, como observado a seguir:

Aquela ideia era mesmo horrível. *Satânica*.

Adélia havia retirado quase todo o madeiramento da ponte. A noite inteira encurvada naquele trabalho de serrar, um por um, todos os travessões. E em lugar deles entrelaçou ramos, escondeu a visão de precipício com um fofo estrado de cogumelos. Cogumelos ocultando todas as possíveis brechas, simulando aquela resistência de vigas.

A ponte como um alçapão. Tudo que sobre ela tentasse passar cairia de chofre na escuridão fria da morte. Sem compaixão pelo noivo, sem compaixão por Miriam, estava o coração de Adélia. Podre, *esquecido de Deus* (ACCIOLY, 1999, p. 103 -grifos nossos).

Diante disso, a vingança é uma das potências criadoras do espaço da violência acciolyano no conto *Cogumelos*, embebida pela metade profana da cultura judaico-cristã — satânico; desprovido de Deus —, que estabelece um vínculo com a realidade contemporânea (SCHOLLHAMMER, 2007) e nos faz pensar que Accioly não mediu esforços em transformar a violência a principal *causa mortis* das personagens e dos espaços nos seus contos.

Em suma, ódio, vingança, angústia, medo, abandono e etc., ajudam a compor o sentido *lato* da violência em **Cogumelos** (1999). Refletindo sobre isso, resta-nos advertir que existe nessa obra o encontro entre os espaços da morte e os espaços da violência em uma simbiose perfeita. Em outros termos, morte e violência consomem todo o espaço da narrativa de *Dois enterros*. Isso nos possibilita afirmar que nesse conto se encontra a raiz serpeginosa de

Cogumelos (1999), que só foi descoberta e desencavada depois que exploramos os contos citados anteriormente.

4. *DOIS ENTERROS*, O CONTO MAIS CRUEL DE BRENO ACCIOLY

Dois enterros, apresenta o espaço ficcional sob um véu de mistérios, assim como às personagens que compõe esse conto. Em todo o caso, o cemitério suscita uma investigação correlacionada a simbologia contida nesse espaço e nos ritos esperados para um enterro. Diante disso, é certo afirmar que o espaço e as personagens se encontram deslocados e se degradando no percurso de uma longa marcha fúnebre a caminho do cemitério, espaço geográfico que guarda o destino de todas as personagens da narrativa. Logo, o signo da violência e da morte desabrocham e revelam a crueldade e a poeticidade características da arte exagerada de Breno Accioly.

4.1. O cemitério

Simbolicamente, nas literaturas, o espaço do cemitério recebe diferentes matizes de interpretação, desde a ideia de um espaço macabro e fantasmagórico, até o local destinado a orações e manifestações de sentimentos tristes. Ao compreender que esse espaço é repleto de símbolos, Muniz (2006, p. 165) nos esclarece que “os símbolos existem e possuem três significados imediatos; funcional, material e ritual”.

Com efeito, as funções dos símbolos possuem significados e sentidos materiais condizentes com os tempos criacionais e, com os tempos dos tempos e os novos sentidos que os seres humanos lhes atribuem. De tal modo, nas literaturas, o sentido *stricto* da palavra cemitério pode ser rompido e ressignificado para que arte literária dos escritores usufrua esse espaço e o ritualize conforme a estética desejável ao seu tempo.

Diante disso, esse espaço é explorado por artistas de diferentes seguimentos, como exemplo de Augusto Frederico Schmidt (1906-1965)¹³ — poeta para quem Breno Accioly dedica o conto *Dois enterros* —, que evoca esse espaço para expressar poeticamente os mistérios que envolvem a vida e a morte.

¹³ Natural do Rio de Janeiro, foi um poeta, editor e um dos principais nomes das Letras brasileira. Pertencente à segunda geração do modernismo brasileiro, fez a sua estreia literária em 1928 com a obra, bem recebida pela crítica da época, **Canto do brasileiro**. Schmidt ganha destaque pela abordagem de temas metafísicos e pelo traço religioso presentes na forma e no conteúdo dos seus poemas. A morte é temática mais presente na sua obra. O escritor também publicou os livros **Estrela solitária** (1940), **Mar desconhecido** (1942), **O galo branco** (1948) entre outros. Schmidt afirmou, em uma crítica publicada na primeira edição de **Cogumelos**, que Accioly nessa obra conseguiu desabrochar o seu temperamento escuro, sombrio e violento.

Paz dos túmulos

Ó paz dos túmulos
 Ó frio das tardes invernais nos cemitérios
 Ó mármore gelados, rosas frias, Cristos de gelos, como vos espero!
 Quando serei silêncio e frio apenas?
 Quando serei apenas o íntimo da terra?
 Quando, enfim, dormirei na paz – na álgida paz?
 [...]
 (SCHMIDT, 1995, p. 178).

Desse modo, os sentidos culturais que o cemitério desencadeia podem significar o oposto do esperado na sua (re)construção ficcional, em que a ressignificação desse local desloca o seu eixo de importância para um patamar artístico exagerado, condizente com a cadência artística acciolyana. Aliás, o espaço do cemitério contém símbolos que possuem correlações diretas com a morte, tornando-o de maneira indissociável um espaço da morte.

Com efeito, “o cemitério é um patrimônio cultural que abriga representações materiais e imateriais [...] das manifestações [...] do homem frente à morte” (MUNIZ, 2006, p. 161). Trata-se de um espaço que é ornado com tudo que vem a ser reconfortante para os vivos, desde fotos e epitáfios, a flores e imagens de Santos, para cultuar a memória dos mortos, que continuam a pertencer a grupos sociais que possuem maneiras distintas de se expressar.

Por outro lado, nas literaturas, o cemitério corresponde a uma parcela desse patrimônio cultural, mas, alguns escritores priorizam o lado macabro destinado a esse espaço. Em outros termos, a simbologia macabra que é construída culturalmente e envolve esse espaço ganha destaque na arte literária dos escritores. O lúgubre e o apavorante sobressaem às manifestações de emoções serenas e o cemitério é (re)criado ficcionalmente para que as causas das mortes sejam revividas mais do que a memória dos próprios mortos.

Sob essa perspectiva, João Cabral de Melo Neto (1920-1999), utiliza o espaço do cemitério para metaforizar o sertão e o sertanejo que morrem perante a miséria e o descaso social:

Dois parlamentos

[...]
 — Cemitérios gerais
 que dos restos não cuidam
 nem fazem prorrogar a vida
 ainda nos mortos, porventura.
 — E cujos restos são
 de defuntos defuntos,
 por falta de folhas, formigas,
 para prolongar seu circuito.

— Nem conhecem a fase,
 prima, da podridão,
 em que os defuntos se projetam,
 quando nada, em exalação.
 — Só restos minerais,
 infecundos, calcários,
 se encontram nestes cemitérios,
 menos cemitérios que ossários.
 [...]
 (MELO NETO, 2000, p. 90).

Em vista disso, deve-se observar, que a parcela macabra explorada pelos escritores é ligada aos tempos das suas criações, aos elementos existentes no tempo e espaço, porém, que carregam reminiscências de outros tempos (ARIÈS, 2012). Por exemplo, a parcela macabra que embebe os contos acciolyanos é interligada ao signo cultural da violência, impulsionado pelas histórias do cangaço (BOMFIM, 2005), que marca o nordeste brasileiro, local onde o escritor sorveu boa parte de inspiração para criar os seus textos. Logo, a violência é intrínseca na escrita de Accioly, motivando fortemente a sua arte.

Diante disso, e diante do processo artístico que bebe a riqueza simbólica desse espaço, no Conto *Dois enterros*, o cemitério surge como uma metáfora poética de morte violenta — encontro dos dois signos que explicam o exagero da sua arte. Nesse local os espaços da morte e da violência se chocam, unificando-se em torno de personagens destinados a padecer nesse mesmo espaço de forma a corromper os rituais que venham a ser esperados para um enterro.

Em outros termos, ao invés dos rituais religiosos da cultura judaico-cristã serem realizados com exaltação, como exemplo, cantos fúnebres e orações, as personagens evidenciam ritualismos degradados — silêncio, receio, discrição — como se a religiosidade não importasse mesmo estando intrincada em cada um deles (ELIADE, 2010). Com efeito, as faces das personagens na narrativa “são todas máscaras pois em nenhuma se estampa a mais silenciosa e discreta saudade” (ACCIOLY, 1999, p. 119).

Dessa maneira, o conto *Dois Enterros* é considerado um dos melhores¹⁴ contos de Breno Accioly, por ser uma narrativa que faz jus ao gênero conto, pois “condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção” (BOSI, 1998, p. 7). Nesse texto, narrado em terceira pessoa, que se passa no período de tempo entre uma tarde até a madrugada, no sertão alagoano,

¹⁴ O conto *Dois enterros* está presente em duas seleções com os melhores contos de Breno Accioly: **Os Melhores Contos de Breno Accioly**, seleção de Ricardo Ramos, São Paulo: Global Editora, 1984 e **João Urso e outros contos incríveis de Breno Accioly**, Maceió, Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2015.

nos deparamos na marcha de um enterro, realizado pelas personagens, todos homens, que carregam, revezando, o caixão de uma personagem que morreu de parto em Três Grotas¹⁵.

Neste enterro não há mulheres, exceto a defunta que morreu de parto. São em número de nove os homens calçados de botas, são também nove os capotes que se fecham no pescoço e descem até às pernas a lã cinzenta, molhada. E até os quatro que, agora, carregam o caixão, levam a tiracolo cartucheiras, rifles. E por último, andando encurvado, um homem perfuma as mãos segurando as violetas da coroa (ACCIOLY, 1999, p. 119).

Diante disso, o destino dessa marcha se encerrará num cemitério, onde há o encontro com outro enterro, de uma personagem que também morreu de parto, porém, do município vizinho de Dois Riachos. Esse encontro, entre personagens que estão fortemente armados e são mortalmente rivais, acaba em um massacre, impossível de ser evitado, pois, esses dois grupos nutrem entre eles um ódio mortal passado de geração em geração.

Desse modo, esse conto apresenta um espaço geográfico de/em degradação, que no decorrer da narrativa se corporifica às personagens e aos outros elementos, construindo, assim, uma atmosfera de tensão fúnebre que direciona as personagens para um enterro, que é o presságio da morte de todos.

Diga-se de passagem, trata-se de dois enterros, como nos é informado pelo título do conto, mas, na verdade, o título simboliza o proibido. O encontro entre dois enterros é sinônimo de uma contenda de ódio entre famílias, que as personagens, todas não nomeadas, procuram evitar que ocorra. Consequentemente, o cemitério é ressignificado e nos possibilita afirmar que nesse local há a degradação que extermina a função social/cultural de um cemitério e de quem sobre ele caminha, tornando-o um espaço de conflito violento.

Sob esse olhar, primeiramente como um local longínquo e cansativo a ser alcançado, o cemitério é apresentado, como podemos perceber nas linhas iniciais do conto: “Há quatro horas caminha um enterro e o cemitério ainda está longe. *Faltam três grandes curvas*; a percorrer ainda *falta uma imensa reta* e os homens já estão cansados” (ACCIOLY, 1999, p. 119 – grifos nossos). Essa menção inicial ao cemitério surge para criar um clima de mistério e a ânsia para que a chegada das personagens nesse local longínquo ocorra.

No que se refere a isso, o espaço geográfico do cemitério é amarrado na narrativa mesmo antes desse espaço e os elementos que os constrói aparecerem no conto, tornando a marcha

¹⁵ *Três Grotas* é um sítio (povoado) do município de Santana do Ipanema – AL, terra natal do escritor Breno Accioly e um dos principais espaços de inspiração para a construção dos elementos ficcionais das suas narrativas. Diante disso, Accioly utilizou muitos nomes de lugares reais nos seus textos ficcionais, como, também, o de *Dois Riachos*, município vizinho de Santana do Ipanema.

fúnebre, narrada num tom hiperbólico — grandes curvas; ainda falta uma imensa reta —, o último local de trânsito entre a vida e a morte. Em outras palavras, os últimos laços entre vida e morte são rompidos através do cemitério, que é nutrido com corpos, desligando-os carnalmente da vida terrena.

Refletindo sobre essa questão, compete-nos avisar de imediato que não ocorre um enterro, nem dois enterros nesse conto, o que há na verdade são *devires* enterros, pois eles não se concretizam desde o título do conto até o decorrer da narrativa que antecede a catarse. O processo esperado durante o percurso para o cemitério é ressignificado, tornando esse percurso, marcado temporalmente — Há quatro horas caminha um enterro —, uma marcha misteriosa, onde as personagens “não conversam, não praguejam [...] Também não choram e nenhum lábio deixa vincular o mais leve traço de dor” (ACCIOLY, 1999, p. 119).

À vista disso, o cemitério, construção ambiciosa que se assemelha aos bairros onde os vivos moram (ARIÈS, 2012), está presente em todo o caminho percorrido pelas personagens, ampliando a ideia desse espaço, como se estivessem em uma ramificação do próprio cemitério. Diga-se de passagem, o que interliga essa marcha ao espaço geográfico do cemitério é o elemento natural *terra*, presente em todo percurso narrado, como observado nos seguintes fragmentos: “repousam na terra o caixão” (ACCIOLY, 1999, p. 119); “umidade que brota da terra” (ACCIOLY, 1999, p. 119); “calcanhar das botas enlameadas” (ACCIOLY, 1999, p. 120).

Diante disso, esse elemento, de um aspecto geográfico terrestre, tem a tarefa de ajudar a criar uma atmosfera poética de cansaço, de repouso fúnebre, que se interliga diretamente com a etimologia da palavra cemitério, que vem do grego *koimetérion* e significa “lugar para dormir”. Dessa forma, esse elemento é um presságio que se enraíza nas personagens na medida em que caminham nessa marcha:

De tão cansadas, as mãos repousam na terra o caixão e abrem os dedos, tornam a abri-los em leque. *As unhas, a princípio pálidas, depois se azulando* e uma cor vermelha se circunscrevendo em torno das falanges. *O caixão se umedece*, espera inclinado na ladeira – e depois que as mãos descansam, o caixão continua a subir, penosamente a subir, os tacões das botas a triturar pedregulhos que se entrechocam e rolam até em baixo (ACCIOLY, 1999, p. 119 – grifos nossos).

Logo, o elemento geográfico terrestre, que exterioriza e se corporifica nas personagens e nos outros elementos da narrativa, através de uma linguagem que degrada — as unhas a princípio pálidas, depois se azulando; o caixão se umedece —, torna-se um dos prenúncios da morte, que rodeia tudo, como se as personagens estivessem se degradando junto ao espaço.

Desse modo, “o espaço geográfico se metaforiza numa simbiose com seus demais elementos” (WALTY; MENDES, 1978, p. 88) “para qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que as amarra” (BOSI, 1998, p. 8).

Diante da perspectiva de que toda a marcha fúnebre já é realizada em solos de um cemitério, encontramos nesse percurso a morte violenta de seres inumanos, ou seja, dos elementos naturais pertencentes a geografia desse espaço, que morreram pela ação violenta da própria natureza, tornando-se mais um presságio do destino das personagens. Notamos isso no seguinte trecho do conto: “Por um atalho o enterro ultrapassa toros de madeira, restos de troncos que se esfacelaram numa noite furiosa” (ACCIOLY, 1999, p. 120).

Do mesmo modo, para intensificar a atmosfera fúnebre do espaço percorrido pelas personagens, uma carga de sonoridade natural é acrescentada à narrativa, pois até então o silêncio predominava essa marcha, como podemos notar a seguir: “Será um sino? O! É um vento, ríspido e abrupto que a uivar de muito longe assemelha a sua vibração à de um metal” (ACCIOLY, 1999, p. 120). Diante disso, outro elemento natural, o *vento*, recebe uma carga de importância para intensificar a ideia do cemitério como um espaço macabro, pois o vento é metaforizado em “uivo” que produz um som “metálico”.

Dessa forma, a narrativa ganha uma textura sonora possibilitada pelo *vento*, em acordo com a textura da *terra*, cada um com seu valor natural e metafórico, sustentando um ao outro na organização estética da narrativa (ECO, 1971). Aliás, o elemento *água* também está presente, umedecendo o caixão, o solo e as personagens, e se interligando aos demais elementos naturais, formando, assim, uma trindade devastadora.

Dessa maneira, a poeticidade de *Dois enterros*, é construída por uma parcela elemental que atua no espaço do cemitério e nas personagens. Trata-se de um jogo simbólico para negatar o espaço percorrido nessa marcha fúnebre, no qual esses elementos se unem para deixar o espaço o mais próximo do luto. Na verdade, mais próximo de um espaço poeticamente enlutado, que está pronto para receber as personagens.

Diante disso, o espaço encontrasse em luto e as personagens revelam uma inquietação silenciosa, como fica visível no seguinte trecho: “O que fazem é andar, segurar o caixão, perceber o ruído dos próprios passos se prolongar e *ferir o silêncio* que tão funebremente acompanha esta marcha de quatro horas” (ACCIOLY, 1999, p. 119 – grifos nossos). Logo, o próprio espaço em movimento assume o papel de ritualizar o percurso, no qual os elementos naturais presentes nesse espaço estão em convulsão, que vibra, encharca e enlameia tudo, enquanto as personagens estão atentas e apreensivas com os mínimos ruídos.

Nota-se, então, que o cemitério é um destino que as personagens almejam alcançar com a mesma intensidade que temem a chegada nesse local, pois o percurso é perigoso. O espaço do perigo está em cada sinuosidade da marcha, possibilitando que uma emboscada ou até uma baixa temperatura possa vir a ser à causa da morte das personagens, como observado no seguinte fragmento:

Para quem morre em Três Grotas, o cemitério é um mapa tortuoso; sobe-se morros, passa-se por baixo de baraúnas, de gameleiras e após três grandes curvas que precedem uma enorme reta o caminho ainda se prolonga.
Por isso os homens andam armados. Rifles, cartucheiras a tiracolo, garrafas de cachaça para matar o frio (ACCIOLY, 1999, p. 120 – grifos nossos).

Desse modo, o cemitério, desenterra a ideia de que se deve ter um preparo para caminhar nesse espaço, para combatê-lo, no qual as personagens que se encorajam nessa labuta têm a consciência que essa marcha não pode ter volta. Consequentemente, a sintaxe vingativa característica da escrita acciolyana se faz presente na construção desse espaço labiríntico, em que se deve procurar meios de “não ferir o silêncio” e medidas para “matar o frio”.

Sob esse olhar, a qualquer momento o espaço pode se virar contra às personagens. Na verdade, o espaço, que possui uma geografia natural perigosa, cheio de obstáculos decadentes, nos faz acreditar que o espaço dificulta a chegada no cemitério como uma última alternativa para que os dois enterros não se cruzem. Desse modo, toda dificuldade sofrida durante a marcha metaforiza um importante aviso da violência mortal que esse espaço aguarda.

Diante disso, o cemitério, em *Dois enterros*, pode ser compreendido não só pela sua geografia estrutural que contém covas, mausoléus e lápides, mas, também, sendo o espaço apresentado durante toda a marcha fúnebre. Com efeito, quando as personagens chegam no espaço geográfico do cemitério, o ódio e a vingança nutrido durante décadas é revelado violentamente, resignificando os enterros e confirmando os avisos que o espaço anunciava.

4.2. Os enterros

O enterro é configurado como uma importante cerimônia em diferentes culturas, que sofreu e sofre transformações com o passar do tempo, influenciado pela religião, pela saúde pública e pela expansão das cidades (ARIÈS, 2012). Em todo caso, o enterro consiste em colocar o corpo morto em uma cova sob a terra escavada e depois encoberta com a própria terra, perante a vigília dos entes queridos, diferente do sepultamento em que o corpo é colocado em uma sepultura de alvenaria.

Diante disso, a função dos enterros no conto *Dois enterros* é a de catalisar ódio, vingança, violência e morte em um único espaço, o cemitério, local onde o peso cultural da cerimônia de enterrar um morto não pode ser apagado, mas, sim, deslocado para o universo literário que a revive por um viés violento. Conseqüentemente, potenciado pela Literatura e pela arte acciolyana, o enterro é o ponto extremo da morte das personagens, quando tudo pode ser invertido sem que a morte deixe de existir (BLANCHOT, 1987).

Em todo o caso, compreendemos o deslocamento desse espaço para o universo ficcional aplicando a perspectiva dos estudos culturais de Hall (2003), em que o ato de ser deslocado ou descentrado impulsiona rupturas que constroem de forma significativa uma nova visão sobre velhos pensamentos. Embebidos por essa perspectiva, no conto em questão, as personagens se deslocam para um espaço que as fazem assumir atitudes não esperadas para um enterro, mas que são condizentes com os novos significados que o espaço do cemitério recebe e suscita.

Dessa maneira, há o momento na narrativa em que os enterros se encontram, exatamente dentro do cemitério, como podemos notar no seguinte fragmento: “E na clareira que precede as catacumbas, já depois do portão, encurralados por um *ódio* que se fortaleceria em cada geração – duas famílias, duas *inimizades se defrontaram* (ACCIOLY, 1999, p. 120 – grifos nossos). Em vista disso, a marcha fúnebre realizada pelas personagens, que se referia a apenas um enterro, o de Três Grotas, encontra o seu destino junto ao outro, o de Dois Riachos.

Com efeito, devemos observar que o sentido dos enterros perde o seu andamento no espaço do cemitério, espaço que tem a função de estabelecer a ação de todas as personagens, inclusive emoções (GANCHO, 2003). Logo, o ódio é desenterrado do coração das personagens que até então não demonstravam nenhuma emoção.

Diante disso, a colocação verbal do verbo “defrontar” no pretérito perfeito do indicativo — *defrontaram* —, indica que o embate entre essas famílias já ocorreu em momentos do passado e vai ocorrer novamente, pois está fortalecido pela ação do tempo. Do mesmo modo, a utilização do substantivo “*inimizade*” revela que essas famílias outrora mantinham amizade, pois o prefixo de negação *in*, nesse caso, tem a função de se opor ao sentido original da palavra — amizade.

Desse modo, um mistério não revelado paira nesse conto, pois em nenhum momento é explicado a causa do ódio mortal que essas duas famílias nutrem durante gerações. Aliás, as personagens mortas, que são encaminhadas para o enterro, também não têm as suas identidades reveladas, apenas os motivos das mortes são sabidos, como podemos notar nos seguintes fragmentos:

A defunta que deve estar de lábios anêmicos, de orelhas tombadas, de pés e ventre inchados. Porém nada acerca da defunta pode-se afirmar: a tampa lacrada fez do caixão um cofre (ACCIOLY, 1999, p. 119 – grifos nossos).

E a morta, de um lado para o outro sacoleja os ossos no escuro do cofre preto, dourado de ouro em uma cruz irregular e assimétrica.

Este enterro chegava do *Norte* mas do *Sul* também um outro trazia defunta de parto (ACCIOLY, 1999, p. 120 – grifos nossos).

Diga-se de passagem, a morte das duas personagens terem sido pela mesma causa — parto — intensifica ainda mais o mistério que envolve essas famílias e os enterros. O caixão é um cofre que esconde a identidade da personagem de Três Grotas, metaforizando um segredo de muito valor contido nesse objeto ressignificado. Com efeito, a degradação do corpo da personagem — lábios anêmicos; orelhas tombadas; pés e ventre inchados — age também como um mistério, pois o corpo “deve” estar nesse estado, não existindo certezas — nada acerca da defunta pode-se afirmar.

Diante disso, os enterros são povoados por mistérios poéticos, que através das pistas suscitadas pelo espaço, personagens e demais elementos que se interligam durante a narrativa, “provocam recuos ou avanços nas ações [...] e dão-nos pistas importantes (ARAÚJO, 2011, p. 56). Dessa maneira, os extremos que são esses dois enterros — Norte e Sul — e todos os mistérios, além de provocarem curiosidade, reforçam a poeticidade característica da escrita acciolyana, em que tudo na narrativa se torna interessante e útil (NIETZSCHE, 1992).

Sob essa visão, apesar do perigo esperado nesse espaço, o peso religioso que um enterro provoca, mesmo ressignificado, não pode ser descartado, como afirmado anteriormente, tornando-se um intensificador do destino mortal das personagens. Percebemos isso na seguinte passagem do conto:

Se houvessem sabido em Três Grotas que alguém havia morrido em Dois Riachos - a defunta não teria viajado naquela tarde. Ficaria sendo velada mais uma noite, entoariam mais ladainhas, desfiariam mais terços. Não somente por uma noite a defunta de Três Grotas esperaria. Esperaria duas, três, todas as noites, apodreceria de tanto esperar; seria enterrada no quintal como fazem com os cães. Não aconteceria o que tanto procuravam evitar. Mas ninguém de Três Grotas soubera que em Dois Riachos uma defunta, naquela mesma tarde, seria um corpo a caminho da paz (ACCIOLY, 1999, p. 120 – grifos nossos).

Diante desse fragmento, nota-se que a cerimônia fúnebre do velório ocorreu conforme os rituais da cultura judaico-cristã — entoariam mais ladainhas, desfiariam mais terços —, mas o espaço para o qual o corpo foi encaminhado, o cemitério, não permite que os rituais prossigam e, até se soubessem que o enterro de Três Grotas provocaria o encontro com inimigos mortais

de Dois Riachos, o enterro também seria ressignificado, porém, no próprio espaço do velório — seria enterrada no quintal como fazem com os cães.

No que se refere a isso, Eliade (2010, p. 27 – inserção nossa), ressalva-nos que “seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, [o ser humano] [...] não consegue abolir completamente o comportamento religioso”. À vista disso, o valor religioso do enterro, realizado pelas personagens, atua até o momento em que a vingança não assume o controle dos seus corações e o caos se instaure. Logo, há a “necessidade de delimitação do espaço sagrado dentro do caos” (WALTY; MENDES, 1978, p. 100).

Sob esse olhar, percebemos que os laços com o religioso, com o sagrado, são rompidos no seguinte fragmento do conto:

De um lado um caixão à beira de uma cova, do outro também um outro caixão que se confundia no tamanho, na cor fúnebre do primeiro. Até num momento como aquele a dor não desfalecera uma velha rixa. O coração de todos era vingança. As consciências embotavam o presente, a elas o importante era o passado, o ódio latente apesar dos anos, de muitos anos (ACCIOLY, 1999, p. 120-121).

De tal modo, sendo o coração de todas às personagens vingança, por consequência, o cemitério, transforma-se em um espaço de guerra, onde os objetos que compõem esse espaço são ressignificados, como observado no seguinte trecho: “o instinto de defesa viu nos tijolos dos mausoléus sólidas trincheiras e, agachados na camuflagem das touceiras de cróton, das moitas amarelas de cravos, homens suavam apesar da umidade” (ACCIOLY, 1999, p. 121).

Diante desse fragmento, Santos (2009, p. 97) nos esclarece que “o objeto geográfico está sempre mudando de significação” e por consequência “a cada novo momento, impõe-se captar o que é mais característico do novo sistema de objetos e do novo sistema de ações” (SANTOS, 2009, p. 97). Dessa forma, os mausoléus e as touceiras de cróton, são ressignificados, impondo novos sentidos para esses objetos, tornando-os trincheiras e camuflagens.

Nesse novo sistema de ações, impulsionado pelos objetos ressignificados, a degradação prevalece, porém, não degradando a vida embaixo da terra como esperado em um cemitério, mas, sim, sobre a terra, como vinha ocorrendo durante a marcha fúnebre com os seres inumanos, diante dos olhos das personagens que também fazem parte desse processo de degradação.

Desse modo, a degradação desse espaço chega ao seu ápice quando a violência recai sobre as personagens, logo, elas “agem de forma instintiva, primitiva, de maneira abrupta,

envolvidas nas ações que marcam as suas existências” (BOMFIM, 2015, p. 210), como observado na seguinte passagem do texto:

Os rifles fumegavam nas pontarias certas e num coração mais exposto as balas se alojavam, abriam feridas borbulhantes de sangue grosso, descendo em fitas pelo abdômen, pela testa, pelas costas.

As duas famílias desobrigavam-se de um sortilégio. E avançavam para assassinar à queima-roupa; em seguida caírem assassinadas no mesmo lugar e ficarem abraçadas, depois, numa morte em comum. Facões lascavam cabeças e já vermelhas as lâminas mais se avermelhassem rompendo cartilagens, aprofundando-se nos tecidos, paralisando o mecanismo funcional das células. Até as defuntas foram baleadas, mais vezes ficaram mortas, indefesamente mortas (ACCIOLY, 1999, p. 121).

A morte em toda sua potencialidade é deflagrada nesse momento trágico da narrativa, no qual o espaço ficcional recebe um banho de brutalidade e o exagero necessário que a arte evoca. Diante disso, Bosi (1985, p. 66), acredita que “a tragédia é o momento em que se forçam os limites e tocam-se os extremos. Rompe-se os ligamentos dos ossos. O sangue esguicha. A pele murcha. Os membros incham ou estiolam-se. Sob as linhas do rosto desenha-se caveiras”.

À vista disso, esse espaço da morte, e todos os espaços presentes nessa geografia — espaço da violência, do perigo, da guerra, do sagrado/profano —, construídos através de objetos e das ações das personagens, recebem o seu real sentido, a morte. Desse modo “o tema central da geografia não é separadamente os objetos, nem as ações, mas objetos e ações tomados em conjuntos” (SANTOS, 2009, p. 94) e, quando a geografia é transmutada para o espaço ficcional “podemos encontrar as várias modalidades de apresentação espacial, às vezes dispersas ao longo das páginas, às vezes de modo contíguo, quando não mescladas” (DIMAS, 1994, p. 32).

Dessa forma, como já mencionado, a degradação ocorre à vista de tudo, na superfície, sobre o principal elemento que gera a poeticidade da narrativa, a *terra*, como observado no seguinte fragmento:

Uma solidão caiu sobre tudo aquilo. No entanto, *algo foi denunciado pela lua*. Já madrugada, quando as nuvens se lavaram e *pálida a lua desabrochou*, aos poucos a sua claridade foi-se derramando sobre o cemitério e homens, como se estivessem a dormir, emaranhavam-se numa confusão semelhante a um rolo de cobras (ACCIOLY, 1999, p. 121 – grifos nossos).

Isso nos revela que esse massacre é “uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94), a morte, que também opaca, mancha o espaço do cemitério, como observado no trecho seguinte: “E em vez da cor verde dos crótons, havia um vermelho escuro salpicando as folhas, tingindo de rubro as cabeças

amarelas dos cravos, empastando as lápides de *nódoas de sangue coalhado*” (ACCIOLY, 1999, p. 121 – grifos nossos).

Com efeito, devemos evidenciar que a poeticidade que a morte exala através de uma descrição texturizada — *nódoas de sangue coalhado* — e de uma atmosfera inexpressiva que desabrochou após o massacre — *pálida a lua desabrochou* —, agrega a certeza de que esse conto “não deixa nunca de ser também poesia (FREYRE, 1999, p. 667).

Por conseguinte, a morte das personagens sempre foi uma certeza, mas, o que a lua denunciou, foi a consumação do destino das personagens. O sortilégio impregnado nessas famílias durante gerações, como as *nódoas de sangue* que grudam e empastam o cemitério, foi quebrado, tornando-as libertas. Dessa forma, Blanchot (1987, p. 164) nos explica que “na noite, morrer, como dormir, é ainda um presente do mundo, um recurso do dia: é o belo que se cumpre, o momento de consumação, a perfeição. [...] morrer é ir ao encontro da liberdade”.

Dessa maneira, todas as personagens marcharam para a morte desde o início da narrativa, pois o espaço da morte, que condensa e potencia outros espaços em *Dois enterros*, apresentou-nos os caminhos e descaminhos dessas mortes. Sob esse olhar, “o espaço geográfico é muito mais do que uma simples oferta de caminhos, ainda que também seja isso” (SANTOS, 2009, p. 92) e como Piglia (2004, p. 96) nos adverte “o fim, por sua vez, é sempre involuntário ou assim parece, mas é premeditado e fatal”.

Do mesmo modo, esse espaço onde logo após o massacre “os primeiros ratos começavam a sair das tocas, de olhos acesos, peludamente nojentos, farejando com apetite a atmosfera” (ACCIOLY, 1999, p. 121) foi (re)construído ficcionalmente para ser aquilo que sempre foi, um espaço de violência e morte.

Com efeito, os ratos que comumente servem de alimento para as cobras, têm as suas funções na cadeia alimentar deslocadas, e tornam-se os predadores das personagens, que em seus estados mortais são metaforizadas em cobras, como fica perceptível no fragmento que retomamos aqui: “homens [...] emaranhavam-se numa confusão semelhante a um rolo de cobras” (ACCIOLY, 1999, p. 121).

De tal modo, o grau de deslocamento desse espaço ficcional, diversas vezes ressignificado junto aos elementos que o constrói e possuidor de uma atmosfera poética que suscita mistérios e sentimentos diversos, nos faz acreditar que o conto *Dois enterros* apresenta espaços deslocados porque a arte acciolyana sugere que os elementos geográficos devem ser reinventados, remodelados pelo estilo individual, não compreendendo haver necessidade de fixidez no universo literário.

Diante disso, Araújo (2011, p.56) nos esclarece que o espaço e as personagens “são signos, representações mais ou menos próximas do mundo referencial, mais ou menos verossímeis, mas sempre ficcionais, desenvolvendo um percurso textual que nos dá inúmeras pistas analíticas”. Conseqüentemente, o espaço junto às personagens na narrativa de *Dois enterros* desloca-se e torna-se múltiplo (HALL, 2003).

Sob essa perspectiva, toda ressignificação contida nesse espaço só ocorre por intermédio do deslocamento, ora do real para o ficcional, ora entre os próprios espaços ficcionais e regidos pelo signo total da morte. Desse modo, é certo afirmar que nesse conto que compõe a obra **Cogumelos** (1999) nós lemos mortes sangrentas e animalescas, onde o ápice da degradação das personagens extingui todas as suas funções vitais.

Portanto, como a lua, que não prateou velórios nem enterros, mas, sim, “prateou por muito tempo o lastro de dois caixões escancarados, vazios, completamente vazios” (ACCIOLY, 1999, p. 121), por muito tempo, também, esses *devires* enterros ficam empastados na memória de que se aventura na arte exagerada de Breno Accioly. Com efeito, desenterrar da memória o conto *Dois enterros* é um ato de deslocamento entre o real e ficcional, vice e versa, necessário para compreender aspectos relacionados a morte e a violência nas literaturas contemporâneas, porém, sem nenhum véu que possa encobri-las.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Breno Accioly, em sua expressão narrativa, poética e original é capaz de proporcionar ao leitor contemporâneo, aquele que não só lê, mas lê, questiona e investiga, uma parcela de Arte que é bela e necessariamente violenta. Uma Arte exagerada que nos faz afirmar que as literaturas devem apresentar e representar os espaços cruéis, de violência e morte, que além de espaços de nós mesmos, são espaços que também fomentam culturas cruéis.

Essas culturas possibilitam o questionamento sobre as ações humanas cometidas em sociedade, esta, onde se destoa ódio, vingança, preconceitos e etc., que em grande parte das vezes findam em mortes. Isso demonstra que a Literatura é uma ciência que através do ficcional nos ajuda a realçar as nossas percepções do mundo sem o véu que é posto para encobrir o que a História nem sempre decidiu ou conseguiu contar.

Dessa maneira, estudar um texto acciolyano é um exercício convulsivo, de caminhos e descaminhos misteriosos, deslocados e de escolhas dolorosas, pois, quando começamos a estudar os seus textos um leque de temáticas se espalham iguais aos cogumelos representados em um dos seus contos mais brilhantes, como exemplo, a violência cometida contra às suas personagens femininas. Com efeito, essa temática, e outras, merecem um aprofundamento teórico respeitoso e não apenas parágrafos ou notas de rodapé. Muitas discussões estão por vir!

Diante disso, delimitamos um percurso teórico-crítico, incitado pelos contos que compõe a obra **Cogumelos** (1999), no qual versamos sobre Arte literária, contemporaneidade, espaços, violência e morte. Dessa forma, os artistas que escreveram em diferentes gêneros literários e que trouxemos para dialogar com Accioly têm o signo da morte também presente nos seus textos. Não foram meras escolhas, foram escolhas estimuladas pelo diálogo cultural entre esses textos de tempos literários diferentes, confirmando que a temática da morte e da violência é atemporal.

Do mesmo modo, a categoria de análise literária Espaço, comprova-se como a mais importante categoria das narrativas curtas, como pudemos perceber no percurso deste trabalho, pois ela é uma teia central que dialoga com as outras categorias e conversa diretamente com as geografias presente no mundo, que são revividas pela ficção. Por consequência, no conto *Dois enterros* encontramos a raiz de toda violência contida na obra, pois esse conto expressa todo o exagero da arte acciolyana, seja pelo silêncio inquietante reafirmado em diferentes passagens do conto, ou pelo massacre sangrento que extermina a vida de todas as personagens.

Em todo caso, este trabalho merece um regozijo num futuro próximo, uma expansão proporcionada por amadurecimentos teóricos e posicionamentos críticos, pois a escrita, como

acredita Deleuze (1997), é um devir inacabado e sempre em via de ser refeita. Aliás, este trabalho contribui para a construção da fortuna crítica acciolyana, pois acreditamos que Accioly foi enterrado pelo cânone nacional e a sua cadência foi interrompida.

Dessa maneira, assumimos um compromisso importante com a literatura alagoana e com o grupo de estudos NELA, este, o de estudar e pesquisar os textos e a vida de um escritor que sem dúvidas nenhuma, ainda tem muito para oferecer para os estudos literários. Falamos em pesquisar a vida do escritor, porque os seus textos provocam isso, o que torna a análise da sua obra um ato perigoso, mas que merece ser enfrentado com a certeza de que estamos valorizando o criador e a criatura.

Sob esse olhar, afirmamos que os textos acciolyanos serão cada vez mais pesquisados. Logo, é necessário afirmar que o curso de Letras da UFAL - *Campus* Sertão apoia e incita que os estudos sobre a obra desse artista e sobre outros excelentes artistas alagoanos, como exemplo, o poeta Carlos Moliterno (1912 - 1998) e a poeta/contista Arriete Vilela (1949 -), sejam realizados, pois as suas obras ainda são desconhecidas do grande público, inclusive, no próprio estado de Alagoas.

Assim, como a certeza de que a morte é grande, imensa e incontrolável, a Arte de Breno Accioly também é, e todos deveriam compreender, violenta ou docemente, como nós, a importância dos seus textos para as literaturas e para o nosso tempo, em Vida, onde marchamos sobre solos que oferecem, afetam e fomentam os melhores objetos e aprendizados para nos tornarmos contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Breno. **Breno Accioly**: obras reunidas. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In.: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapéco: Argos, 2009. p. 55-73.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2009.

ANJOS, Heloisa Silva Ferreira. **Degradação humana e crise de identidade**: as personagens e a presença da morte no livro de contos Maria Pudim de Breno Accioly. Monografia (Letras) – Universidade Federal de Alagoas. Delmiro Gouveia, 2017.

ARAÚJO, o silencio Vera Romariz Correia de. Caminhos e descaminhos: uma reflexão sobre a análise de narrativas. In.: _____. **Toma lá, dá cá**: rasantes críticas. Maceió: EDUFAL, 2011a. p. 53-68.

_____. Toma lá, dá cá: o tema da vingança na arte. In.: _____. **Toma lá, dá cá**: rasantes críticas. Maceió: EDUFAL, 2011b. p. 39-46.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ASSIS, Machado de. Marcha fúnebre. In.: _____. **Relíquias da casa velha**. Rio de Janeiro: Garnier, 1906. p. 49-58.

AZEVEDO, Álvares de. Bertram. In.: _____. **Noite na taverna**. São Paulo: Publifolha, 1997. p. 22-36.

BIBLÍA. Apocalipse. Português. **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos e Maredsous (Bélgica). 7. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2011. p. 1556-1576.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOMFIM, Edilma Acioli. **Razão mutilada**: ficção e loucura em Breno Accioly. Maceió: EDUFAL, 2005.

_____. A narrativa de Breno Accioly: curtida no angico do sertão. In.: ACCIOLY, Breno. **João Urso e outros contos incríveis de Breno Accioly**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2015. p. 207-212.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In.: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 7-22.

CARDOSO, Lúcio. Fortuna crítica. In.: ACCIOLY, Breno. **Breno Accioly: obras reunidas**. São Paulo: Escrituras Editora, 1999. p. 677.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In.: _____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16. (Coleção TRANS).

DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. Apresentação. In.: _____. (orgs.). **Estéticas da Crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. p. 7-12.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção Debates).

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FARIA, Octávio de. Fortuna crítica. In.: ACCIOLY, Breno. **Breno Accioly: obras reunidas**. São Paulo: Escrituras Editora, 1999. p. 673-674.

FONSECA, Rubem. Beleza. In.: _____. **Axilas e outras histórias indecorosas**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011. p. 119-128.

FREYRE, Gilberto. Fortuna crítica. In.: ACCIOLY, Breno. **Breno Accioly: obras reunidas**. São Paulo: Escrituras Editora, 1999. p. 667-678.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da Ampoll**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 213-235, jun./2010.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios).

GOMES, Álvaro Cardoso. O filho de satã. In.: _____. **O poético: magia e iluminação**. São Paulo: EDUSP, 1989. p. 13-38.

IVO, Lêdo. **Confissões de um poeta**. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Toopbooks, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovík; Tradução Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LINS, Osman. Espaço romanesco e ambientação. In.: _____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. p. 77-94.
- LOBATO, Monteiro. Cidades mortas. In.: _____. **Monteiro Lobato: contos completos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014. p. 180-182.
- LUKÁCS, George. Narrar ou descrever? In.: _____. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1965. p. 43-94.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In.: _____. **Do Barroco ao moderno**. São Paulo: Ática, 1989. p. 108-154.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1992. (Coleção primeiros passos, 150).
- MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção primeiros passos, 135).
- MELO NETO, João Cabral de. Dois parlamentos. In.: _____. **Morte e vida Severina e outros poemas para vozes**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 81-101.
- MOISÉS, Massaud. Formas em prosa. In.: _____. **A criação literária: prosa I**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1997a. p. 19-28.
- _____. O conto. In.: _____. **A criação literária: prosa I**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1997b. p. 29-101.
- MUNIZ, Paulo Henrique. O estudo da morte e suas representações socioculturais, simbólicas e espaciais. **Revista Varia Scientia**. Unioeste. v.6, n. 12, p. 159-169., 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia, ou o Helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIRES, Cecília. **A violência no Brasil**. São Paulo: Moderna, 1985.
- POE, Edgar Allan. O coração delator. In.: _____. **Edgard Allan Poe: Medo clássico**. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. p. 107-112.

PRIBERAM Dicionário. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/cogumelos>> Acesso em: 14 de dez. 2018.

RAMOS, Ricardo. A chama da angústia humana. In.: ACCIOLY, Breno. **Os melhores contos de Breno Accioly**: seleção de Ricardo Ramos. 2. ed. São Paulo: Global, 2000. p. 5-8.

ROSSET, Clément. **O princípio de crueldade.** Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANTOS, Jair Ferreira dos. Literatura, crueldade e produtivismo. In.: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. (Orgs.). **Estéticas da crueldade.** Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. p. 39-49.

SANTOS, Milton. O espaço geográfico, um híbrido. In.: _____. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 89-110. (Coleção Milton Santos, 1).

_____. **Metamorfoses do Espaço Habitado:** fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

SCHMIDT, Augusto Frederico. **Poesia completa:** 1928-1965. Introdução de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Topbooks / Faculdade da Cidade, 1995.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, UNB, n. 29, p. 27-53, jan./jun. 2007.

_____. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

SILVA, Márcio Ferreira da. **A geografia literária de Lêdo Ivo.** Macéio: EDUFAL, 2015.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Literatura e história no Brasil contemporâneo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. Venha ver o pôr-do-sol. In.: _____. **Mistérios:** ficções. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 201-212.

TREVISAN, Dalton. Eis a primavera. In.: BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 1998. p. 193-195.

WALTY, Ivete Lara Camargo; MENDES, Nancy Maria. Espaço e Espaços. In: **Cadernos de linguística e teoria da literatura:** Ensaios de Semiótica, Belo Horizonte, UFMG, n. 14, p. 83-105, 1978.

ANEXO

Dois Enterros

A Augusto Frederico Schmidt

HÁ QUATRO HORAS CAMINHA UM ENTERRO e o cemitério ainda está longe. Faltam três grandes curvas; a percorrer ainda falta uma imensa reta e os homens já estão cansados.

De tão cansados, as mãos repousam na terra o caixão e abrem os dedos, tornam a abri-los em leque. As unhas, a princípio pálidas, depois se azulando e uma cor vermelha se circunscrevendo em torno das falanges. O caixão se umedece, espera inclinado na ladeira – e depois que as mãos descansam, o caixão continua a subir, penosamente a subir, os tacões das botas a triturar pedregulhos que se entrechocam e rolam até em baixo.

Não conversam, não praguejam, não maldizem da umidade, nem do frio, menos ainda das larvas que metamorfosearam em mosquitos com a chuva. Também não choram e nenhum lábio deixa vincular o mais leve traço de dor. O que fazem é andar, segurar o caixão, perceber o ruído dos próprios passos se prolongar e ferir o silêncio que tão funebremente acompanha esta marcha de quatro horas.

Neste enterro não há mulheres, exceto a defunta que morreu de parto. São em número de nove os homens calçados de botas, são também nove os capotes que se fecham no pescoço e descem até às pernas a lã cinzenta, molhada. E até os quatro que, agora, carregam o caixão, levam a tiracolo cartucheiras, rifles. E por último, andando encurvado, um homem perfuma as mãos segurando as violetas da coroa. As faces são todas máscaras pois em nenhuma se estampa a mais silenciosa e discreta saudade. O frio engelhou as árvores, engelhou as folhas e, como se não estivessem respirando, elas sugerem tecidos clo-rofilados de um vasto museu. Silêncio, frio, umidade que brota da terra e que desce das nuvens – mais o triturar dos solados no caminho lamacento.

Nada mais, a não ser a defunta que deve estar de lábios anêmicos, de orelhas tombadas, de pés e ventre inchados. Porém nada acerca da defunta pode-se afirmar: a tampa lacrada fez do caixão um cofre.

As botas não respeitam os poços de lama, as arestas afiadas dos pedregulhos. Avançam.

Para quem morre em Três Grotas, o cemitério é um mapa tortuoso; sobe-se morros, passa-se por baixo de baraúnas, de gameleiras e após três grandes curvas que precedem uma enorme reta o caminho ainda se prolonga.

Por isso os homens andam armados. Rifles, cartucheiras a tiracolo, garrafas de cachaça para matar o frio.

Faltam dez para as cinco.

E as pernas apertam a marcha, estimulando os músculos. Ainda falta muito a percorrer e nem se avista, mesmo de longe, o cinto branco dos paredões. Com a pressa, a defunta sacoleja as tábuas de pinho e um som surdo, abafado, evola-se da obscuridade onde os ossos se atritam. O couro rangindo no calcanhar das botas enlameadas.

* * *

Por um atalho o enterro ultrapassa toros de madeira, restos de troncos que se esfacelaram numa noite furiosa, mas ainda têm muito que andar. Nem o pára-raios da Prefeitura, nem as agulhas das torres foram vislumbrados.

Será um sino? O! É um vento, ríspido e abrupto que a uivar de muito longe assemelha a sua vibração à de um metal. E a morta, de um lado para o outro sacoleja os ossos no escuro do cofre preto, dourado de ouropel numa cruz irregular e assimétrica.

Este enterro chegava do Norte mas do Sul também um outro trazia defunta de parto.

Se houvessem sabido em Três Grotas que alguém havia morrido em Dois Riachos – a defunta não teria viajado naquela tarde. Ficaria sendo velada mais uma noite, entoariam mais ladainhas, desfiariam mais terços. Não somente por uma noite a defunta de Três Grotas esperaria. Esperaria duas, três, todas as noites, apodreceria de tanto esperar; seria enterrada no quintal como fazem com os cães. Não aconteceria o que eles tanto procuravam evitar. Mas ninguém de Três Grotas soubera que em Dois Riachos uma defunta, naquela mesma tarde, seria um corpo a caminho da paz.

E na clareira que precede as catacumbas, já depois do portão, encurralados por um ódio que se fortaleceria em cada geração – duas famílias, duas inimizades se defrontaram.

De um lado um caixão à beira de uma cova, do outro também um outro caixão que se confundia no tamanho, na cor fúnebre do primeiro.

Até num momento como aquele a dor não desfalecera uma velha rixa. O coração de todos era vingança. As consciências embotavam o presente, a elas o importante era o passado, o ódio latente apesar de anos, de muitos anos.

E à beira das covas os caixões figuravam dois fardos esquecidos. O instinto de defesa viu nos tijolos dos mausoléus sólidas trincheiras e, agachados na camuflagem das touceiras de cróton, das moitas amarelas de cravos, homens suavam apesar da umidade, ruborizavam-se-lhe as faces apesar do frio que nas lápides chegava a queimar de tamanha gelidez. Os rifles fumegavam nas pontarias certeiras e num coração mais exposto as balas se alojavam, abriam feridas borbulhantes de sangue grosso, descendo em fitas pelo abdômen, pela testa, pelas costas.

As duas famílias desobrigavam-se de um sortilégio. E avançavam para assassinar à queima-roupa; em seguida, caírem assassinados no mesmo lugar e ficarem abraçados, depois, numa morte em comum. Facões lascavam cabeças e já vermelhas as lâminas mais se avermelhavam rompendo cartilagens, aprofundando-se nos tecidos, paralisando o mecanismo funcional das células. Até as defuntas foram baleadas, mais vezes ficaram mortas, indefesamente mortas.

Depois – uma solidão caiu sobre tudo aquilo. No entanto, algo foi denunciado pela lua. Já madrugada, quando as nuvens se lavaram e pálida a lua desabrochou, aos poucos a sua claridade foi-se derramando sobre o cemitério e homens, como se estivessem a dormir, emaranhavam-se numa confusão semelhante a um rolo de cobras. E em vez de cor verde dos crótons, havia um vermelho escuro salpicando as folhas, tingindo de rubro as cabeças amarelas dos cravos, empastando as lápides de nódoas de sangue coalhado.

E a lua prateou por muito tempo o lastro de dois caixões escancarados, vazios, completamente vazios.

Os primeiros ratos começavam a sair das tocas, de olhos acesos, peludamente nojentos, farejando com apetite a atmosfera.