

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

CRISTIANE MIRTES DA FONSECA

**O narrador em Antônio Carlos Viana: uma contradição**

Maceió  
2013

CRISTIANE MIRTES DA FONSECA

**O narrador em Antônio Carlos Viana: uma contradição**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Belmira R. da C. Magalhães

Maceió  
2013

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Maria Helena Mendes Lessa**

F676n Fonseca, Cristiane Mirtes da.  
O narrador em Antônio Carlos Viana: uma contradição / Cristiane Mirtes da Fonseca. – Maceió, 2013.  
70 f.

Orientadora: Belmira R. da C. Magalhães.  
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2013.

Bibliografia: f. 65-70.

1. Viana, Antônio Carlos, 1944 – . 2. Interpretação – Narração - O meio do mundo - Aberto está o inferno - Cine Privê. 3. Conto brasileiro. 4. Análise literária. 5. Literatura brasileira. I. Título.

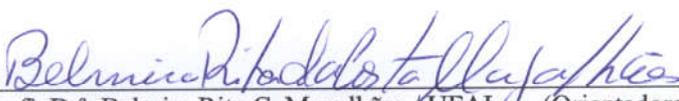
CDU: 82-34(81)

## Folha de Aprovação

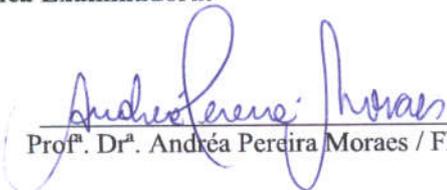
AUTORA: CRISTIANE MIRTES DA FONSECA

O narrador em Antônio Carlos Viana: uma contradição / dissertação de mestrado em Letras, da Universidade Federal de Alagoas, na forma normalizada e de uso obrigatório

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 06 de março de 2013.

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Belmira Rita C. Magalhães / UFAL (Orientadora)

### Banca Examinadora:

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Andréa Pereira Moraes / FMN (Examinadora Externa)

  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. Vera Lúcia Romariz de Araújo / CESMAC (Examinadora Interna)

À Margarida de Souza Fonseca (in memoriam),  
que não foi poetisa de versos,  
mas poetisa de vidas,  
o meu eterno obrigada e  
eterno amor.

## AGRADECIMENTOS

E aprendi que se depende  
sempre de tanta muita  
gente, diferente gente  
toda pessoa é sempre as  
marcas das lições diárias  
de outras tantas pessoas.  
GONZAGUINHA

Eis-me aqui alcançando mais um objetivo que há muito pouco tempo parecia distante, mas que agora é real. E com certeza percorrer tal caminho se tornou muito menos perigoso e menos árduo pela possibilidade de vozes e presenças – dentro das minhas ausências – importantes e incentivadoras durante todo o processo de composição desse texto. E não é difícil admitir que ele só existe pela possibilidade de ter tantas pessoas ao meu redor, e consequentemente, essa dissertação também foi escrita por vocês.

À uma força invisível que nos rege e nos protege através da luz e da possibilidade de nos dar livre arbítrio e sabedoria para seguirmos o que bem queremos nessa “vida severina”.

Aos autores que foram responsáveis pelo primeiro capítulo da minha vida nesse mundo sem fundo: Painho – José, Mainha – Lourdes e irmão – Eduardo. Obrigada por acreditarem na minha capacidade e na minha vontade de ir além, mesmo que isso me afastasse fisicamente de vocês. A minha personagem só se permite ainda continuar pelo maior dos princípios que vocês me doaram ao iniciarem minha história: o amor.

À família Barbosa – Dindo Flaviano, Tia Célia, Marcia, Simone, Carolina, Camila e Enzo – sustentáculos sempre presentes nas minhas maiores conquistas. Sem o apoio de vocês eu não teria chegado tão longe.

À “Borboleta pequenina que vem lá do meu rosal”, certamente, a pessoa que mais sofreu com as minhas ausências, a que mais resmungou durante todo o mestrado, mas a que mais torceu para que ele desse certo: Giovanna. Filha amada que trouxe à minha vida o mais essencial de todos os sentimentos: o desprendimento. Ensinaste-me a amar sem ter medo de perder e a me doar sem esperar nada em troca. Orgulho-me todos os dias por ter uma filha como você.

Às minhas amigas-leitoras JJ: Jacilene e Juliana. A primeira, mestra que fez parte da minha história escolar quando eu ainda era uma adolescente nos confins de uma cidadezinha baiana e me ensinou a olhar para o mundo de forma poética. O ensinamento acadêmico floresceu e se transformou em amizade. Juliana, leitora incansável dos meus textos, alma gêmea que surgiu para dar mais praticidade a minha alma sonhadora e colocar um ponto,

sempre final, nos meus devaneios imprestáveis. “Ah, se todos no mundo fossem iguais a vocês...”!

À minha família, avós, tio(a)s e primo(a)s, representados por Margarida de Souza Fonseca – sabedoria infindável, amor imensurável. Palavras são poucas para definir o valor de vocês na minha vida.

A Antônio Carlos Viana, autor que me arrebatou do meu estar no mundo, nas primeiras linhas dos seus contos. Esse encontro serviu para confirmar o meu amor eterno pela Literatura.

À Sônia Maria Machado, mãe intelectual, que um dia avisou-me que “o lago dos cisnes, às vezes é cansativo” e a partir disso, ensinou-me a ter outra postura diante da vida acadêmica e da vida profissional.

Às amigas Alessandra Aragão, Viviane Góes, Cristina Moreira, Tereza Carvalho, Thais Kuhn, Rose Rollemberg (in memoriam) e aos amigos Thiago Carvalho e Sandro Carvalho, substantivos próprios que me ensinaram, cada um em seu tempo, um substantivo mais que abstrato: o companheirismo.

Aos colegas do Minter, presenças marcantes e acolhedoras, na figura de Dirceu de “Marília”, que dividiu comigo “nossas angústias e apreensões” durante todo o processo e de Graziela com suas palavras sempre alentadoras.

À minha chefe imediata, mas acima de tudo, amiga, Tânia Regina Barbosa e Neide Romero, personagens protagonistas na minha vida profissional, que me ensinaram e ainda me ensinam a percorrer calmamente pelos caminhos e descaminhos do IFS.

Aos colegas do IFS, pelo apoio.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Belmira Rita Magalhães, orientadora, que pacientemente me conduziu durante todo esse período por um universo das letras, até então, pouco desbravado.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Andréa Pereira Moraes e à Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vera Lúcia Romariz de Araújo, por enriquecerem o trabalho com suas considerações na qualificação e por aceitarem continuar colaborando na banca de defesa.

À Secretaria de Estado de Educação pela autorização do meu afastamento das atividades docentes para a realização deste curso.

A todos que de alguma forma contribuíram para a realização desta pesquisa.

Até então o segredo inviolável. O mundo em branco à sua frente: a folha com seus espaços.  
Entre o homem que escreve e a instigação dos cães, pausa e repousa um universo de convenções ainda não decifrado. O detalhe que se foi, a página que se recusou à escrita. A mansidão do tempo desenovelando-se e tornando-se matéria viva e estável. Diante desse mundo estático, o homem movimenta-se asperamente por caminhos que nenhum outro se aventurou. Nem ele próprio é capaz de gritar antes do pano descer por completo. O que se faz então é somente um ato de domador. A fera de cada sílaba numa jaula que não mais lhe pertence. Deflagradamente, a fera acua-se, lança-se e fica a contemplar ironicamente os seus visitantes. Nenhum deles leva o seu segredo. Por ela, poderá simplesmente descobrir os seus segredos de homem. Ela, a fera, não sai de si mesma. O que transpira é muito pouco para denunciá-la ao seu dono. Embora lamentando a sua ferocidade, ela é dócil e deixa-se devorar por quem lançar-se dentro de seu gradil em pleno parque.  
ANTONIO CARLOS VIANA

A palavra mais bela é aquela que fala de si mesma.  
TZVETAN TODOROV

## RESUMO

O interesse fundamental desta pesquisa concentra-se na figura do narrador. Examinam-se três livros de contos de Antônio Carlos Viana – O meio do mundo, Aberto está o inferno e Cine Privê – e um conto inédito publicado no livro Este seu olhar, organizado pela professora Regina Zilberman, colocando em relevo o feitiço ambíguo de seus narradores em primeira pessoa, especialmente aqueles que são classificados como “menino-narrador” e a coexistência de um adulto narrador durante o discurso proferido pelo personagem infante no decorrer da narrativa. Procurou-se também, estabelecer diálogos entre o discurso literário e o social, apresentando aspectos estéticos que apontam para o despertar reflexivo das mazelas, sejam físicas ou psicológicas, a que são submetidos uma parcela da sociedade, sem ser panfletário. Para tanto, buscou-se o auxílio teórico em bibliografia já sancionada pela crítica literária, mas principalmente deu-se prioridade ao texto do autor. Ou seja, as leituras centram-se nas obras, não havendo a preocupação de explanações teóricas que não mantivessem relações mais imediatas com o tema discutido.

**Palavras-chave:** Narrador, Conto, Ambiguidade, Infância, Adulto

## ABSTRACT

The fundamental interest of this research focuses on the figure of the narrator. It examines three books of short stories by Antonio Carlos Viana – *O meio do mundo*, *Aberto está o inferno e Cine Privê* – and a tale novel published in book *Este seu olhar*, organized by Professor Regina Zilberman, putting into relief the ambiguous character of his first-person narrators, specially to those who are classified as "boy-narrator" and the coexistence of an adult narrator during the speech by infant character throughout the narrative. We also sought to establish dialogue between the social and literary discourse, presenting aesthetic aspects that point to the awakening reflective of ailments, whether physical or psychological, they are subjected to a portion of society, without being pamphleteer. Therefore, we sought the aid theoretical literature already sanctioned by literary criticism, but mostly gave priority to the text of the author. That is, the readings focus on the works, without the worry of theoretical explanations that do not maintain relationships with the most immediate issue discussed.

Keywords: Narrator, Short Story, Ambiguity, Childhood, Adult

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. UM PERFIL VIANIANO.....</b>	<b>16</b>
<b>1.1. Seis passeios pelos bosques da ficção vianiana.....</b>	<b>17</b>
<b>2. UM NARRADOR E SUAS MÁSCARAS.....</b>	<b>25</b>
<b>3. “QUANDO MEU PAI ENLOUQUECEU” - UM NARRADOR VACILANTE..</b>	<b>38</b>
<b>3.1. A mãe – um horizonte possível.....</b>	<b>43</b>
<b>3.2. O pai – Alexandre – um horizonte de expectativa perdido.....</b>	<b>45</b>
<b>3.3. O menino narrador – uma farsa.....</b>	<b>48</b>
<b>4. AS “TRÊS REVOLTAS” .....</b>	<b>54</b>
<b>4.1 O balão, o cabelo e a escola.....</b>	<b>58</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>64</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>65</b>

## INTRODUÇÃO

Investigar o porquê do ser das coisas é algo imanente ao homem. A curiosidade se debruça sobre os aspectos que aparentam não ser importantes, mas que ao usarmos uma lupa nos saltam aos olhos desvendando o que há de mais intenso e perturbador. O “*ex-legere*” invadiu o nosso mundo. O que o texto quer dizer? Quais as representações que se desnudam a cada olhar do narrador sobre uma personagem, que pode ser ele mesmo? Como as questões sociais são infiltradas na narrativa?

Ler os contos de Antônio Carlos Manguiera Viana nos incita a analisar todos os aspectos levantados. Vivemos num contexto em que a necessidade é de afastarmo-nos da miséria, e na maioria das vezes, a que reflete uma das nossas piores misérias: a da alma. Afastarmo-nos torna-se necessário devido a todos os apelos capitalistas que nos são impostos e por termos a “certeza” de que o discurso não nos atingirá por não pertencermos a uma determinada minoria.

A leitura da obra de Antônio Carlos nos leva a uma direção contrária: ao “meio do mundo”. A miséria, em todos os sentidos, é apresentada em grau extremo por um narrador que se camufla, e serpenteia pelos diversos tipos, muitas das vezes, de forma dissimulada durante o texto em um discurso gerador de ambiguidade fronteira entre ser ele mesmo (menino) ou ainda ser outro (adulto).

Chama à atenção a quantidade de contos do escritor sergipano que são narrados em primeira pessoa, por meninos e adultos. Tais narrativas nos encantam, não por contarem histórias belas, mas por contarem diante da perspectiva de um olhar (aparentemente) pueril seu desnudar do mundo. Contam, ora a descoberta do possível homem que começa a surgir, ora as angústias que afloram diante de uma traquinagem ou de uma palavra dita, ora o determinismo social a que foram, são e serão expostos, possivelmente, até as gerações seguintes.

Após a leitura dos contos de “*Brincar de manja*” (1974), “*Em pleno castigo*” (1981), “*O meio do mundo*” (1993), “*O meio do mundo e outros contos*” (1999), “*Aberto está o inferno*” (2004) e “*Cine Privê*” (2009), de Antônio Carlos, constatou-se que há uma ocorrência significativa de narradores-personagens. No entanto, para nosso estudo levaremos em consideração apenas os três últimos livros.

Ao realizamos uma análise dos tipos de narradores, chegamos ao seguinte resultado: o livro “*O meio do mundo*”, de 1999, é composto por trinta contos, sendo que em oito deles o narrador é onisciente e em três destes vozes diferentes se entrecruzam, inclusive na segunda

pessoa do singular. Dos dezenove restantes, observa-se a ocorrência do narrador em 1ª pessoa, que pode ser classificado, principalmente, através do gênero: em quinze, os narradores são meninos (não há uma definição exata da faixa etária, possivelmente na puberdade) do sexo masculino; em outros dois, o narrador é adulto, também do sexo masculino; e por fim dois são contados por narradoras, uma adulta e outra adolescente.

“*Aberto está o inferno*”, de 2004, é composto por trinta e três contos, sendo que dezesseis deles são contados por um narrador onisciente e dezessete são narrados em 1ª pessoa: onze são pré-adolescentes, cinco são adultos do sexo masculino e um tem uma narradora adulta.

“*Cine Privê*”, de 2009, diferencia-se da composição dos dois primeiros livros tanto na quantidade de contos quanto na sobreposição de um tipo de narrador ao outro. São vinte narrativas que têm o discurso apresentado pela visão de quatro narradores-oniscientes e dezesseis narradores personagens (1ª pessoa): oito destes, são pré-adolescentes, cinco são adultos do sexo masculino e três do sexo feminino, sendo que uma é adulta e as outras duas, adolescentes.

Desta forma, temos 82 (oitenta e dois) contos no total, 50 (cinquenta) deles são narrados em 1ª pessoa e destes, 29 (vinte e nove) são contados pelo “narrador-menino”. Ou seja, 40% dos contos aplicam-se ao perfil informado. Além dessa característica, há também outra que chama a atenção: eles, aparentemente, são meninos/adolescentes.

Meninos que apresentam uma coerência e maturidade narrativa que muitas vezes parece deslocada de suas próprias vivências. O que gera uma dúvida: há um fingimento do narrador ao apresentar-se como menino/criança, menino/adolescente? Será mesmo que esse narrador é quem parece ser ou apenas dissimula? O autor utiliza-se desse efeito como um elemento estético?

Protagonistas ou não, os narradores personagens dos contos vianianos são aqueles que perpetuam a fábula. É através do olhar deles que o enredo é transmitido e que um mundo ficcional contemporâneo – que está longe de ser o mundo da tecnologia e dos seus atrativos – é desvendado. Na verdade, o mundo apresentado em cada história permeia um submundo, que joga e faz manter-se à margem o leitor. E até mesmo o crítico com o seu olhar minucioso é arrebatado pela objetividade árida da voz narradora. No entanto, o mesmo princípio que nos afasta ao mesmo tempo nos prende.

O brinquedo da narrativa escrita por Antônio Carlos Viana esgueira-se pelo processo da constituição de um narrador ambíguo, vacilante que apresenta um pessimismo entranhado em suas veias desencadeado por um determinismo que define a si mesmo ou a outra personagem

como seres amorfos, deslocados de uma sociedade que não consegue abarcá-los, porque eles não preenchem os pré-requisitos exigidos para assumir uma vaga nesse mundo capitalista que os abandona à própria sorte.

O leitor e o crítico, a partir daí, já estão presos, por serem humanos e constituírem-se da miséria do outro, e também por serem, aparentemente, o reverso dessa miséria capital. Pois são contribuintes do afastamento daqueles miseráveis que não atendem às exigências mínimas para fazer parte do “clube” e que, conseqüentemente, nos incomodam por não se portarem adequadamente, segundo os preceitos que regem a sociedade.

Daí se dá a simbiose: o leitor atinge a esfera do crítico, e ao tornar-se o outro, compadece-se da sua própria miséria constituída pela discriminação aos seus próprios atos e pensamentos, pela sua inferioridade interior e pela dúvida que se instala no seu íntimo ao constituir-se como ser humano também capaz de praticar as mesmas ações, se estivesse inserido no contexto daquelas personagens.

A partir disso se dá uma atração paradoxal pela obra do autor sergipano. Condicionamos-nos à perspectiva da sua narrativa e do olhar do seu narrador que nos instiga a olhar o pária de maneira diferente e ainda nos colocarmos em seu lugar. Por isso nos incomodamos tanto ao ler “Olhos de fogo”, “Barba de arame”, “Moonlight Serenade”, “Santana Quemo-Quemo” e tantos outros que nos incitam a aversão, mas ao mesmo tempo, à piedade.

A maioria dos contos do escritor Antônio Carlos Viana nos joga à margem de todo entendimento moral, através de uma linguagem árida, ríspida, quase cortante. O leitor é inundado pelos sentimentos de impotência, de negligência diante do olhar do Outro, que é o narrador.

Esta análise percorrerá caminhos e descaminhos da ambigüidade narrativa, que constituem uma obra contemporânea. Se partirmos do pressuposto de que muitos dos narradores contemporâneos carecem de experiência para transformá-las em histórias, os meninos narradores dos contos vianianos, desfazem tal assertiva, por apresentarem um teor analítico da situação que paradoxalmente distancia-se da idade deles.

Conseqüentemente, a nossa proposta é confirmar que por trás do discurso infantil há, ora uma voz adulta tratando o menino narrador como um ventríloquo, ora apresentando-se como adulto e mesclando-se a uma linguagem infantil, criando, desta forma, um narrador vacilante como artefato estético da composição literária.

Por isso ao narrar cada história – numa perspectiva ambivalente – dentro de um contexto social totalmente adverso, muitas vezes grotesco, mas acima de tudo possível, tal narrador nos incita a

ler e estudar a literatura porque nos oferece um meio – alguns dirão até mesmo único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida (COMPAGNON, 2009, p. 47).

O deslumbramento desse olhar transposto de maneira tão sucinta e árida se perfaz como caminho que leva o leitor a encontrar-se no texto em alguns momentos ou até mesmo fora dele, mesmo que queiramos esquecer as temáticas que permeiam a obra. E eis as palavras de Émile Zola que confirmam essa ideia: “A verdade é que as obras-primas do romance contemporâneo dizem muito mais sobre o homem e a natureza do que graves obras de Filosofia, de História e de Crítica” (Ibid., p. 25).

A questão social é um elemento intrínseco à literatura assim como o é o percurso estético. Aquela tomou rumos e se consolidou principalmente nas narrativas pós- modernas e tomou para si um caráter questionador das dimensões sócio-político-culturais de uma sociedade e

ao mesmo tempo, funciona como laço que ata um olhar esclarecedor das misérias e limitações desse quadro a um olhar que enxerga além, captando elementos dessa experiência estética que servirão como fonte de deleite ou alívio dos males ou restrições que a vida impõe (SANTOS; ARAÚJO, 2010, p. 2).

Todavia, não se deve perder de vista que a construção literária parte do plano da materialidade para o plano da subjetividade e mesmo que a fatura discuta temáticas de cunhos sociais ela sempre vai partir das escolhas subjetivas do autor para a composição da tessitura textual, afinal

cada obra de arte representa um mundo que precisa ser entendido e desvendado; busca-se, quando se trata de análise do ponto de vista, a forma concreta pela qual a subjetividade (autor/a) escolheu dizer e construir aquele mundo artístico: se através de personagens, se através de marcas do narrador, se pela confluência dos dois, ou por qualquer aspecto novo que elaborou (MAGALHÃES, 2001, p. 48).

Pois é só a partir da observação das escolhas do autor por determinadas marcas narrativas e da relação entre a trama e a forma do discurso que a análise crítica toma corpo para confirmar que a expressão artística é realizada primordialmente pela subjetividade, para então nos apresentar a perspectiva sobre o seu tempo.

A subjetividade do texto vianiano desnuda-se sob o foco meticuloso e ao mesmo tempo desavisado de uma (suposta) criança. A nossa análise debruçar-se-á sobre a fatura de

um texto que dissimula um olhar pueril como reprodutor do meio ao qual está inserido, mas que serpenteia durante o enredo de forma madura.

Tal maturidade apresenta um universo, muitas das vezes, infanto-juvenil, através de uma linguagem simples, mas constituída por traços linguísticos que demonstram uma visão crítica, lógica, sem meandros nem subterfúgios. É uma contemplação que não vem do paraíso e sim, de uma perspectiva, aparentemente imatura.

Dessa forma, eis que se dá a aproximação do autor com o seu narrador, pois o próprio autor justifica a sua escrita da seguinte maneira: “Busco a *secura* total. Se a emoção se derramar é porque ela vem pelas palavras. Jamais escrevi um diminutivo em um conto. Tenho muito essa preocupação de estruturar meus livros de forma que seus títulos consigam agrupar seus textos” (VIANA, 2009b).

Esta *secura* nos levará a percorrer caminhos e descaminhos que vislumbram o fazer literário, a importância do narrador para a constituição da narrativa e o porquê da ocorrência de um foco narrativo em 1ª pessoa representado por personagens meninos. Além disso, tentaremos demonstrar como os elementos sócio-político-econômico-culturais influenciam a composição do texto e conduzem a análise do olhar desse “narrador-personagem-menino” que é tão subjugado, seviciado, abusado e “morto” por uma sociedade que depende, em parte, dele para se constituir e configura- o dentro do seu narrar, como uma criança ou um adulto.

Nosso *corpus* de análise constitui-se basicamente de duas narrativas que apresentam uma voz que vacila entre o narrador menino e o narrador adulto e dos elementos linguísticos que comprovam essa ambivalência.

Para tal, escolhemos dois contos. “Quando meu pai enlouqueceu”, do livro “Aberto está o inferno”, de (2004) e “As três revoltas” do livro “Este seu olhar” (2006), organizado pela professora Regina Zilberman. Além de usar como elementos comparativos outros tantos contos dos livros “O meio do mundo e outros contos”, de 1999 e “Cine Privê”, de 2009. Destarte cumpre apresentar a síntese dos capítulos desta dissertação.

O primeiro capítulo, “Um perfil vianiano”, constará de um arrolamento sobre a fortuna crítica do autor, sobre os livros publicados e a constituição da forma da sua fatura literária e da temática abordada por ela nos mais variados contos.

Para a discussão sobre o narrador, o segundo capítulo, cujo título é “Um narrador e suas máscaras...”, versará sobre a teoria do narrador e apresentará como suporte teórico, principalmente, os textos de Maria Lúcia Dal Farra (1978), Walter Benjamin (publicado em 1994), Silviano Santiago (publicado em 1989), Vargas Llosa (2008), assim como de Araújo (2011).

No terceiro e quarto capítulos nos voltaremos para a análise dos contos “Quando meu pai enlouqueceu” e “As três revoltas”, evidenciando o papel do narrador e como esse elemento narrativo interfere esteticamente na produção do texto ficcional do autor em questão. Partiremos do pressuposto da ambiguidade narrativa que permeia as vozes dos contos através do levantamento de expressões e sinais presentes nos discursos que evidenciam um narrador-personagem que se diz criança, mas que na verdade é um adulto travestindo-se do olhar do infante para destilar a sua perspectiva sem nenhum tipo de censura. Ou seja, um narrador que dissimula, finge e vacila através da subjetividade discursiva.

Antônio Carlos Viana ao aliar o seu conhecimento em teoria da literatura à sua genialidade, proporciona-nos um legado literário marcante, limpo, objetivo sem destituir-se da linguagem poética que entranha o texto em prosa e provoca uma aridez ficcional que nos lança sem dó nem piedade n“O meio do mundo” de nós mesmos.

A qualidade da obra deste autor vem sendo destacada através de alguns prêmios com os quais ele foi contemplado e a opinião de críticos literários e professores universitários, instigados pela ficção de Viana, manifestada em artigos e ensaios, publicados em jornais e revistas que já o consideram um dos melhores contistas da contemporaneidade.

## 1. UM PERFIL VIANIANO

Por que a gente escreve? Não sei. Se fosse possível ficar sem escrever, para lembrar Clarice, seria uma danação a menos. Talvez escrevamos para “sacudir o sentido do mundo, propor-lhe uma interrogação indireta, à qual o escritor, em última análise, se abstém de responder”, como diz Roland Barthes.

ANTÔNIO CARLOS VIANA

Este capítulo tem o propósito de viajar pela obra de Antônio Carlos Viana de forma geral e de apresentar, mesmo que sucintamente, o caminho percorrido pelo contista até o presente momento.

Antônio Carlos Viana nasceu em Aracaju, Sergipe, no ano de 1964. Filho de pai sapateiro e mãe costureira, conseguiu vencer a timidez de menino observador da Jabotiana<sup>1</sup> e alçar voos mais altos. Tornou-se Mestre e Doutor. Mestre em Teoria Literária pela PUC/RS, doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Nice, na França e hoje é professor aposentado pela Universidade Federal de Sergipe, escritor e tradutor.

O leitor, dentro daquele que ainda não se sabia escritor, começa a germinar por volta dos doze anos quando se depara com um baú cheio de livros que pertencia à tia do autor. Entre os livros liberados e os censurados por ela, encantou-se por *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, considerado inapropriado para a idade do menino. Lia-o escondido. Eis a primeira transgressão cometida por Viana: apaixonou-se pela literatura.

Afirma Antônio Carlos que nunca tencionou ser escritor “Comecei a escrever por acaso. Não foi algo planejado, que tenha nascido de um desejo obstinado, como acontece com muitos que desde sempre disseram: Vou ser escritor” (VIANA, 2009c, p.11). Ainda pensou em ser poeta, mas logo desistiu do intento quando percebeu que a tarefa era árdua demais. Conheceu diversos autores, embrenhou-se pelas obras, identificou-se com Clarice Lispector, com os meninos do livro de contos *Os cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga, Julio Cortázar, Virginia Woolf, Jorge Luis Borges, Katherine Mansfield, Tchekhov, Maupassant, Kafka (outro susto), Machado de Assis, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Paul Valéry, entre tantos outros.

Até que no início da década de 70, compra uma Remington portátil e escreve seu primeiro conto, *Brincar de manja*, que em 1974 dará o título ao primeiro livro do autor. Apesar de ser um conto de cunho realista-fantástico, ele já apresenta duas das características marcantes da sua obra: a linguagem objetiva e o menino-narrador.

---

<sup>1</sup> Bairro de Aracaju no qual o autor passou uma parte de sua infância.

Ainda há pouca fortuna crítica sobre o autor. Foram encontradas duas dissertações, até o presente momento, que analisam a obra de Viana. Uma é a de Paulo André de Carvalho Correia, intitulada *Ritos de passagem: a experiência erótica e o menino narrador na ficção de Antônio Carlos Viana* (2010) faz uma análise das narrativas que são constituídas pelo menino-narrador e pelo rito de passagem através de uma experiência erótica.

A outra, de Gisélia Mendes da Silva, com o título *Representações do corpo estranho na ficção de Antônio Carlos Viana* (2011), aborda como o estranho, com todas as implicações de ordem social e cultural, se configura na obra do autor. Estas pesquisas serão referenciadas durante esse trabalho.

### 1.1. Seis passeios pelos bosques da ficção vianiana

Transitando entre um século e outro, o autor produz seis livros de contos: *Brincar de Manja* (1974), *Em pleno castigo* (1981), *O meio do mundo* (1993), *O meio do mundo e outros contos* (1999)<sup>2</sup>, *Aberto está o inferno* (2004) e por fim *Cine Privê* (2009).

O prefácio do seu primeiro livro anuncia que “surge um jovem e vigoroso contista a somar-se à nossa autêntica literatura”, classificando o livro *Brincar de manja* como “o início – denso, original – de uma carreira, e o autor o demonstra pelo seu estilo e visão do mundo, que só encontramos em ficcionistas maduros e de reconhecido talento.”, assim o diz Danúbio Rodrigues (1974).

A infância com suas traquinagens e descobertas é o tema central do livro. Em sua maioria, as histórias se apresentam através do prisma do fantástico, do mítico e do maravilhoso com suas metáforas “Meus colegas, a estas horas, já devem ter passado para algum transatlântico fantástico. O barco em que partiram, era muito frágil para aguentar o rojão do mar” (BM, p. 83)<sup>3</sup>.

São catorze contos que já anunciam personagens que vão figurar em toda obra vianiana: o menino-narrador, a família – a presença da mãe, dos irmãos, das tias e da avó, constituídos sempre pela ausência do pai – e referências a um dos bairros de Aracaju, Jabotiana. Percebe-se a partir disto, que um tom memorialístico, sem ser autobiográfico, constituirá suas histórias como afirma o próprio autor:

---

<sup>2</sup> A obra *O meio do mundo e outros contos* (1999) é uma antologia que condensa contos dos três primeiros livros de Viana.

<sup>3</sup> As citações de contos de Antônio Carlos Viana receberão uma sigla que corresponde às iniciais do título. BM é a sigla para o conto “Brincar de Manja”.

Aproveito o que a memória me traz, mas, para chegar a ser literatura, esse material precisa ser retrabalhado. Não existe nenhum conto meu que seja autobiográfico, mas há personagens que nasceram de pessoas que conheci, com as quais convivi. Aproveito pedaços de um, de outro, e monto a personagem, que passa a ter vida ficcional, independente daquela que lhe deu origem. Algumas situações também aconteceram, mas não daquele jeito, como conto<sup>4</sup>.

No livro *Em pleno castigo*, a linguagem seca, econômica e objetiva torna-se mais afiada. Segundo Regina Zilberman (1981), no prefácio do livro em questão, o contista apresenta um texto unitário e parelho sem ser repetitivo, que conduz uma galeria de personagens adolescentes, mulheres e velhos. Trajetórias humanas que têm igualmente pontos convergentes que vão do despertar para a vida à repressão do desejo, porque os planos e as pessoas falham ou porque não correspondem à realidade.

O burilamento da palavra corta como uma navalha e apresenta personagens que estão à mercê dos desencontros, desilusões, crueldades, insatisfações e silêncios. Das dezessete narrativas que conduzem o leitor, seis delas falam sobre o envelhecer e suas implicações. É interessante frisar que isso aconteceu em um período no qual discussões sobre o assunto ainda não eram levadas em consideração.

Essas histórias sempre se apresentam através de um narrador que ao se colocar na terceira pessoa se utiliza do discurso indireto livre, principalmente nas narrativas em que os contos são constituídos por personagens adultas que se veem diante de dramas existenciais, de angústias crônicas, do medo e da degradação da velhice.

O discurso indireto livre nesses momentos é muito usado, a mistura das vozes do narrador aos pensamentos das personagens cria uma consubstanciação que alcança o leitor transportando-o para o absurdo e agonizante contexto da vida que permeia aquela história.

Em *Dias de Jó e Boa noite, dona Isabel*, discute-se o tabu da masturbação e do desejo sexual feminino na maturidade, com todas as suas repressões e preconceitos, caracterizando o emergir de conflitos interiores e situações mal resolvidas: “Baixava a vista para a genitália escura e se repreendia: ‘Cuidado Jó, cuidado com as tentações!’” (DJ, p. 44) e “Pensamento mais bobo. E começou a se encher de recriminações ao mesmo tempo em que se deixava invadir por umas coisas que não estavam mais de acordo com a sua idade” (BNDI, p. 38).

---

<sup>4</sup> Trecho de entrevista do autor concedida ao site Escrita Livre e pode ser acessado no link: [http://www.escriitalivre.com.br/entrevista/antonio\\_carlos\\_viana-16\\_09\\_05.php](http://www.escriitalivre.com.br/entrevista/antonio_carlos_viana-16_09_05.php)

Nos outros contos do livro, há uma enxurrada de “solidão a dois”, o desgaste da relação diante de tantos anos de convivência, o desconhecimento dos desejos do outro, o choque diante da modificação repentina do comportamento do parceiro e a descrença de que tudo era um devaneio, como pode ser lido em *Pássaros de voo livre*:

- Um dia como esse dá vontade de sair voando.

(...)

- Ter asas. Sair voando por aí.

(...)

Gostaria de ter ouvido aquilo numa outra época. Ele nunca entendera dessas coisas. Terminou por matar-lhe a sede que sempre tivera de ouvir e de dizer palavras claras, nenhum travo na voz. Nem filhos tiveram. Agora era tarde. A boca magra guardando um susto de mais de trinta anos. Sair voando por aí, como passarinho... Logo ele que lhe cortara as asas. Que fosse sozinho. Na certa tinha acordado ruim da bola. Se nunca entendera dessas coisas, não ia ser agora.

“Elias nunca vai saber quem eu fui.”

(...)

Dona Ermínia não o compreendia. Nunca o compreendera. Ir ao seu encontro. Se ela tivesse sido outra, teriam saído por aí, voltando de tardinha e, quem sabe, esperar a noite que, na certa, iria ser muito bonita. Agora era tarde. (...) Ele que acordara tão feliz, o quarto morno e uma vontade doida de segurar na mão dela. Conversar um pouco sobre coisas que guardava, sem mais nenhum rancor. (...) Olhou as mãos pesadas e sentou-se devagarinho na poltrona, arrependido, engolindo em seco. Voltaria a ser calado como sempre fora. (p. 30-31).

O silêncio da relação conjugal os afasta negando a cada um o conhecimento do outro. Os desejos são praticamente os mesmos, mas a construção do casamento como instituição impede-os, por diversos motivos, sejam culturais ou comportamentais, de congregar, supostamente, do maior bem do casamento que é o companheirismo. As personagens estão “em pleno castigo” por conviverem juntas, mas completamente sozinhas. Uma vida inoperante incapaz de levá-las ao percurso da transformação.

Em *A queda*, o enredo e as personagens de meia-idade seguem o mesmo roteiro de *Pássaros de voo livre*. O despertar sobre a relação se dá através de uma situação banal – a modificação do tempo: “Até que enfim uma manhã de sol, depois de tantos de névoas” (AQ, p. 21). “De sua janela, seu Elias via o dia claro e suave (...). Há quantos meses sem um dia assim?” (PVL, p. 29).

A prosa vianiana tem essa capacidade de surgir da casualidade, do encontro com o banal e por isso mesmo desperta a inspiração no leitor, através da composição literária do texto e da sua capacidade de surpreender e emocionar através de uma linguagem que lhes traz uma revelação bruta do real sem deixar de ser poética, “justamente no que tem de contido e inesperado” (BRITTO, 1999, p. 8).

É através dessa liricidade que em AQ as personagens que há muito perderam o encanto da relação, reencontram-se influenciadas pela manhã de primavera e pelas insinuações da esposa: “É que acordei hoje tão bem disposta... Estou nos meus quinze anos.” (p. 21). Diferentemente do conto PVL, é a esposa que conduz a conversa encontrando a abertura necessária no esposo para atar os nós que estavam frouxos durante tanto tempo e chegam a um final diferente das personagens de PVL, sem ter a vergonha de se despir das mágoas e da solidão que os separavam:

Quando deram por si, estavam a caminho do quarto. Pela primeira vez, à luz do dia, ela já toda úmida, a alma balançando-se sob o corpo repentinamente vigoroso do homem. Tudo tão rápido, tão logo o fitar do teto e o virar de costas para o outro. O que ela jamais entendera no amor. Aquele distanciamento no silêncio, na satisfação. Depois de instantes, ele virou-se e abraçou-a temeroso. A flacidez nos seios afastando-lhe a mão para o pescoço. Deixou-a pender levemente até o ventre para logo subir ao rosto. Encontrou-o úmido, ele, que antes de se virar para ela, enxugara o seu no lençol. Empurrou o outro braço por sob o corpo da mulher e abraçou-a firme, o abraço temido e tantas vezes adiado. (AQ, p. 22-23)

De todos os contos do autor esse é um dos poucos que tem um final feliz – se assim podemos chamá-lo –, foge à regra da maioria deles porque não provoca uma sensação de mal-estar, de gosto amargo, suspensão angustiante. O final traz uma sensação de conforto, de um ciclo que termina e que dá a possibilidade de um novo começo para aqueles que já estão mais próximos do fim. Não há castigo, mas uma aparente salvação. As personagens tomam a coragem de ir além, de fazer um ritual diferente daquele que já estavam acostumados: o de unir-se através da comunhão dos corpos para logo em seguida distanciarem-se como se o sagrado não pudesse perpetuar-se no prolongamento de um abraço. Quebram por sua vez esse estranho ritual e o abraço, agora, completa a continuação do ato sexual, dando a elas a descoberta de um outro tipo de intimidade.

Só no quarto livro, *O meio do mundo e outros contos* (1999), publicado pela Companhia das Letras, é que o autor começa a ver os frutos da sua empreitada. A coletânea é constituída por títulos dos três livros anteriores – *Brincar de Manja* (1974), *Em Pleno Castigo* (1981) e *O Meio do Mundo* (1993) – e

quem lê (ou relê) de enfiada o total da produção do autor (...) não pode deixar de impressionar-se com a coerência e o rigor de um ficcionista que parece dedicar-se à tarefa de aprimorar cada vez mais uma certa voz narrativa empenhada em contar um tipo específico de história, e que consegue extrair dessa severa delimitação de recursos e metas uma riqueza surpreendente de resultados. (BRITO, 1999, p. 8)

A temática se perpetua pelas histórias tendo como espaço a casa familiar e todos os seus constituintes (pai, mãe, tia, avó). Todavia, apenas em dois contos a existência do pai é

concreta, inclusive manipulando os acontecimentos de forma direta e indireta. Nas outras, somente as figuras femininas reinam, fazendo-se, umas sim e outras não, conscientes do processo de passagem da infância para a puberdade.

Um roteiro semelhante é seguido em diversas histórias, dos trinta contos do livro, quase a metade (catorze) possuem um menino como narrador. Encontraremos esse menino, quase sempre narrador, que vislumbra situações e experiências como o despertar para o sexo, a negligência, a fome, a dor e a morte. Todas elas acontecem em um contexto hostil e miserável, num ambiente árido rural ou urbano, físico ou psicológico. São desvalidos e quase sempre não experimentam qualquer indício de alegria e se assim acontece, é permeada por uma ironia atroz.

Isso pode ser constatado em contos como “*O meio do mundo*”, “*O dia em que Céu casou*”, “*Domingos da paixão*”, “*Nas águas de Dalila*”, “*A mulher das mangabas*”, em que a temática está relacionada à transformação do corpo que se prepara para o despertar da sexualidade através da perda abrupta da inocência:

O tempo parecia se encompridar como meu corpo naquela hora, se estender para um nunca acabar de horas (OMM, p. 14-15).

Achei que estava doente e fiquei suando frio quando senti meu descontrole sobre aquelas pequenas flechas de fogo escapando de dentro de mim, molhando meu calção, e que não eram mijo (ODCC, p. 23).

De repente, eu sobressaltado, ouvindo a chuva a bater nas telhas, sentindo que alguma coisa me acontecera, o corpo amolecido, uma umidade em minhas coxas magras (DP, p. 37).

Uma coisa me tomou por dentro, o corpo inteiro respondeu. (...) Minhas pulsações eram visíveis. (...). Pus a mão dentro do short e meus dedos trouxeram um fio liguento (NAD, p. 110-111).

Lutava para tirar o visgo e me sujava muito mais. A mulher aparecia com a saia de Vovó Daleça e me lavava todinho. (...). Só então notei que era a tal mulher das mangabas e eu num estado que não conhecia antes (AMM, p. 134).

Aparentemente é um menino-narrador que conta suas experiências para entender o que aconteceu, “nunca entendi direito aquela insistência de meu pai...” (ODCC, p. 17). No entanto, uma questão estética que chama a atenção – a mesma que permeia esse trabalho – é justamente a dificuldade em definir a natureza desse menino narrador – narrador plástico ou volúvel. Uma vez que ele pode ser uma criança que conta casos que ele tenta entender, ou um adulto que narra suas memórias infantis e as faz justamente para compreender como o seu passado delineou a figura que ele é hoje.

Em diversos momentos, dos textos supracitados, percebe-se um narrador em primeira pessoa vacilante que se propõe ao relato, confundindo o leitor, dentro da sua genialidade narrativa, a partir do momento que incute na sua linguagem, uma reflexão, uma ironia que não são típicas do universo infantil, como na passagem abaixo:

Agora era tudo nos descaminhos e pela primeira vez adivinhei o que era uma campina verde, devia ser assim, diferente de tudo o que eu tinha visto até então. Adeus, pai, adeus mãe, foi o que veio na minha cabeça, como se fosse uma despedida de viagem, que eu nunca que fosse ser o mesmo quando fosse pedir a bênção no outro dia à minha mãe. (...) Porque depois daquilo ninguém podia mais ser pajeado na vida (OMM, p. 15).

Era muito bonito como só o mundo pode ser bonito (AMM, p. 136).

Após o rito de passagem – nesse caso, o sexual – percebe-se claramente a voz adulta que se imiscui na voz do menino narrador para instaurar estrategicamente certas lacunas a serem preenchidas pelo leitor.

Outras histórias também chamam a atenção por trazerem um tipo de narrador diferente como em “*De elásticos e sonhos*” e “*Vá, Deralda!*”. A utilização da segunda pessoa do singular, no primeiro conto, é entrecortada por uma profusão de vocativos “Simone”, “Antônio”, “Elisa”, “Ricardo”, que tecem uma narrativa erótica em que se confundem corpos presentes e ausentes.

Já no segundo conto, a crueldade é destilada através de vozes separadas por parênteses em que mãe e filha travam um diálogo no qual uma acusa (mãe) e a outra (filha) ouve sem se defender. A tensão transborda no processo de culpabilidade jogada e recebida, respectivamente, sem nenhum recurso de defesa. Só a submissão e o silêncio persistem “você nunca reclamou, nunca teve coragem” (VD, p. 64).

Em “*Olhos de fogo*” (p. 87-90), a personagem narradora conta a sua história através de um discurso angustiante, carregado de sombras e de “olhos de fogo” e de “olhos cegos”. Abusada pelo padrasto desde tenra idade passa por todos os processos de dor e de culpabilidade por achar que roubou o homem da mãe e se vê presa a essa angústia simplesmente por não ter outra saída “com ele, pelo menos, tínhamos o pão de cada dia.” (OF, p. 88). A pobreza a levava a degradação, o sexo era moeda de troca, o rito de passagem só lhe apresentou um caminho de dor.

“*Aberto está o inferno*” (2004) é o quinto livro do autor em que os detalhes saltam aos olhos para alcançar a dimensão da imperfeição humana diante dos seus encontros, desencontros e desgraças. Dessa maneira, as histórias que tem como o espaço desde os recantos rurais nordestinos até a Europa vão trazer relevos de mundo diferentes, mas

próximos por causa do ser humano. Ou seja, as angústias, mesmo que individuais, são as mesmas em qualquer lugar do mundo. A universalidade da dor expande-se e se torna cada vez mais cruel nesses contos vianianos. Quanto maior a experiência do escritor, maior o seu debruçar pelas questões intrínsecas às suas personagens.

Meninos que através da dor ainda conseguem enxergar umas “*Novidades*”. Homens e mulheres com suas angústias (*Reverendíssimo Padre Diretor, Formigas*), dores (*O dia de Cícero*), incapacidades (*Ananda Daya*), que tentam encontrar um remédio para salvá-los daquela vida de “merda”, mesmo sabendo que estavam fadados a não sair delas. A esperança e a desgraça estão atadas ao mesmo nó: a vida.

O narrador em 3ª pessoa retoma algumas temáticas que haviam sido contadas em primeira pessoa nos livros anteriores, como em *Ana Frágua* (p. 11) e *Barba de arame* (p. 40) que coadunam com a fatura dos contos “*O meio do mundo*” e “*Olhos de fogo*”, do livro “*O meio do mundo e outros contos*” (1999).

Enquanto a experiência do rito de passagem sexual se faz através de uma imposição social de que o menino tem que se tornar homem “todos os seus irmão já tinham ido, menos ele...” e “o irmão mais velho, ficava dizendo que tinha de perder a donzelice.” (*Ana Frágua*, p.11), as experiências femininas ocorrerão através do abuso sexual.

*Barba de arame*, narrado em 3ª pessoa, através de um discurso enxuto, aborda a mesma temática. Dessa vez, a moeda de troca é um banheiro, “– Diga a coisa que você mais quer – ele falou abotoando a bermuda. – Uma latrina.” (BA, p. 40). A personagem não tem a mínima ideia do ato. Dentro da sua inocência, ainda não sabe o que está acontecendo, e mesmo quando tem uma mínima consciência, ainda espera pela sua “latrina”, pois “estava ficando uma mocinha e tinha vergonha de cagar no descampado com os pés quase dentro da água podre...” (BA, p. 40)

O encargo sob a figura feminina se mostra muito mais sufocante, degradante quando se fala dos ritos iniciais, afinal ela está inserida numa sociedade que ainda a vê – mesmo com todas as conquistas femininas – como mero objeto, principalmente nas camadas mais pobres da sociedade.

Em “*Cine Privê*” (2009) todas as personagens são, de alguma maneira, constituídas pela morte ou pela violência. São seres esquecidos e marginalizados no sentido social, da pobreza à miséria extrema, e ou no sentido moral cínicos, perversos e assassinos. Em “*Moonlight Serenade*” a menina é abusada pelo dentista ao som da música de Glenn Miller, uma ironia perversa para o despertar da sexualidade feminina através do vilipêndio do seu corpo.

Nos dois primeiros contos do livro salta-se da família despejada da favela em “*Santana Quemo-Quemo*” ao playboy assassino de “*Duas coxinhas e um guaraná*”, percorrendo os extremos do espaço social e de acontecimentos recentes.

A morte em “*Cine Privê*” é quase uma obsessão. Morre alguém em quase todos os contos e ocorre um total de cinco enterros, sendo que os dois últimos contos do livro se passam durante enterros. Narrados em 1ª pessoa, “*Da cor da graviola*” e “*Nós, a maré e o morto*”, a morte serve como pano de fundo para falar sobre o despertar da sexualidade de um menino e da vida que aqui continua, mesmo com as adversidades, após a morte:

Suas coxas grossas e brancas, da cor da graviola... Senti algo estranho em meu corpo, que vinha remexido desde cedo. Não esperei o caixão sair. Quando voltei do banheiro, o enterro já havia partido e eu fiquei ali sozinho, no meio das flores murchas, aturdido não com a morte, mas com a vida a escorrer de nosso corpo (DCG, p. 119).

Quando uma se atolava, as risadas estouravam e todo mundo se juntava para puxá-los do atoleiro. Chegávamos em casa muito tarde da noite, todos cansados e sujos, só não tristes, já esquecidos do morto (NMM, p. 123).

Em “*Cine Privê*”, “*Maria, filha de Maria*”, “*Esperanza*” e “*O Amor de Iza e Nane*” o narrador atuante é o extradiegético (3ª pessoa). Em todos eles o foco narrativo se mantém em apenas uma personagem, funcionando como um narrador intra ou autodiegético (primeira pessoa) disfarçado: a narração ecoa a voz das personagens, juntamente com as suas vidas “sem remédio”.

Eis um breve percurso pelo bosque da ficção de Antônio Carlos Viana e pelos inúmeros caminhos, permeados de sinais, sons e aromas, que são empreendidos nessa jornada que nos inquieta, nos aflige e nos leva a uma outra dimensão do que é o mundo ficcional.

## 2. UM NARRADOR E SUAS MASCÁRAS...

O narrador é o homem que poderia deixar a mecha de sua vida consumir-se integralmente no fogo brando de sua narrativa.

WALTER BENJAMIM

O ato de escrever transfigura a realidade através do olhar do autor que transcende a construção da linguagem ao transpô-la para o texto escrito. Vários elementos entrecruzam-se para que a construção literária vá além do inominável e concretize-se através da palavra.

A base da construção narrativa como o enredo, o espaço, a personagem e o foco narrativo entrelaçam-se para a concepção da subjetividade novelística. E a partir disso, apertam-se os nós da trama que desejam ser desatados pelo olhar do leitor para despertar a sua reflexão sobre o mundo e sobre si mesmo. Pois “quando o autor os organiza de modo integrado, o resultado é satisfatório e nós podemos sentir a realidade” (CANDIDO, 2010, p. 29).

Nossa análise volta-se para aquele que se propõe a contar a fábula – através da sua visão e da sua voz – e que nos desperta para o entretenimento ou para a reflexão diante da verossimilhança transformada num dado contexto pela criação literária. Falar sobre o narrador é, ao mesmo tempo, supostamente repetitivo (diante daquilo que já se escreveu e se teorizou), mas ainda desafiador.

Afinal, o narrador atua entre o autor – “pois seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou” (DAL FARRA, 1978, p. 19) – e a recepção, como um orientador que nos aproxima da história de um outro ser e/ou da sua própria história.

É ele que faz uso da máscara da ficcionalidade, que permite ao leitor mais arguto se emaranhar por entre as tramas do texto e ser capaz de não confundi-lo com o autor, mas de percebê-lo como ente natural que tem vida própria, respira, enxerga, analisa, escolhe, esconde, aparece e por fim ser a voz que nos fascina, “no espaço privilegiado da ficção” (CANDIDO, 2000, p. 48). Vargas Llosa assim o define:

**o narrador é sempre um personagem inventado, um ser fictício, como todos os outros personagens cuja história ele “conta”, mas é o mais importante deles (grifo nosso)** porque a maneira como age – mostrando-se ou se escondendo, atrasando-se ou saindo em disparada, sendo explícito ou evasivo, falastrão ou taciturno, brincalhão ou sério – determina se os personagens irão nos convencer da sua verdade ou nos impedir de crer nela, levando-nos a vê-los como marionetes ou caricaturas. O comportamento do narrador é fundamental para a coerência interna de uma história, o que, por sua vez, é um fator essencial para a existência do seu poder de persuasão (2008, p. 59).

É o narrador que nos leva pelos percursos da narrativa, seja por um olhar onisciente, seja pela voz de uma personagem com quem ele se identifica e divide olhares e pontos de vista. Entretanto, é por meio do relato da história que o narrador assume o papel de sujeito do discurso e vai delinear, no seu ritmo, a imagem que o autor idealizou para as suas personagens. É com essa imagem que vamos penetrar nas profundezas do texto.

Em seu papel persuasivo o narrador nos orienta a contemplar, através de uma participação emocional, uma experiência estética – parafraseando Candido (2000, p. 46) – que nos permite viver as possibilidades humanas que uma vida pessoal dificilmente nos permitiria viver e contemplar, pela redução de possibilidades do nosso desenvolvimento individual. Através do distanciamento da realidade, nessa apreciação estética, que assimilaremos com riqueza e profundidade o cotidiano, no qual estamos inseridos, representando nossas próprias comédias e tragédias, como personagens reais que somos.

Se a personagem ficcional “vive o enredo e as ideias e os torna vivos” (Ibid., p. 54), o narrador nos seus mais variados tons, inclusive quando veste a máscara de personagem, é quem seduz o leitor, cingindo-o na fábula e permitindo um mergulho em si mesmo e no seu mistério vacilante – de esconder e mostrar condutas inesperadas – que permeia a criação literária desde que o texto assumiu a função de obra de arte.

Somos seres de visão e percepção incompletas acerca do nosso semelhante. Toda análise sobre os outros sempre é fragmentária, porque não somos capazes de lê-los completamente. Já a ficção nos proporciona o conhecimento mais “coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento real que nos atormenta as relações” (Ibidem).

Logo, o narrador ao exercer seu papel de criatura – delimitamo-nos neste momento, ao narrador em primeira pessoa – é capaz de gerar um tom ambíguo, nos mais diversos relatos, por metamorfosear-se, em alguns momentos, em menino, em homem ou em mulher nas mais variadas idades e ter a capacidade de confundir o leitor diante de uma máscara que é elaborada para o engenho da arte: a representação. Consequentemente, ao apresentar-se e representar-se de modo fragmentário, aquele não o faz simplesmente por sê-lo como nós, mas é criado para agir assim sem dirimir a sua marca de complexidade – apesar de ser lógico – nem muito menos empobrecer a fábula. Afinal,

o narrador dá-nos o tom, a perspectiva, a versão dos fatos narrados, positiva ou negativa, verossímil ou fantástica, idealista ou materialista, conforme a visão do mundo do autor ou seu projeto. Irônico, patético, sublime, grandiloquente, trágico ou eivado da materialidade sensível e libertária do texto popular, o tom narrativo sugere a posição, a cumplicidade ou o afastamento do que conta das criaturas e dos objetos

imaginados, espécie de ângulo da perspectiva do narrador sobre os danos romanescos (ARAÚJO, 2011, p. 59).

Ao definirmos objetivamente o narrador, apenas diremos que é aquele que narra, conta, relata, porém ao adentrarmos pelo mundo da ficção iremos além e o perceberemos assim:

a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como narração, ela emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria das suas posturas – as personagens –, elegeu-a como narrador. Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o *agente* imediato da voz primeira. Metamorfoseando nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista (DAL FARRA, 1978, p. 19).

Na ficção de Antônio Carlos Viana, alguns dos narradores são protagonistas, outros, aparentemente distantes, enveredam pelo caminho da história do outro, das frustrações infantis e adultas. Tonho, Nando, Orlando, Davizinho, Toinho, José dos Santos, Neguinho e outros tantos narram as histórias que se descortinam pelo olhar de cada um deles.

O contar se perfaz pelo pueril, pelo rito de passagem e muitas das vezes pela análise reflexiva sobre a ação de algumas personagens. Esses meninos que permeiam a fábula vianiana levam-nos à intimidade de suas histórias e das outras personagens que são observadas por eles, percorrendo os descaminhos da obra de ficção: “Eu apesar de já saber em parte das coisas, era doido para pisar terreno escuro” (VIANA, 1974, p. 10); “Esse desgaste das coisas me preocupava. (...) Mas éramos tentados cada vez mais por coisas que metessem medo” (Idem, p. 16-17); “Agora, solto no mundo, desenlaçado, cachorro sem dono” (Idem, p. 23) ou “Meu irmão estava morto. Essa era a verdade. Meu irmão estava morto. Estava na rua brincando de manja e de repente foi caindo e já estava frio” (Idem, p. 77).<sup>5</sup>

Esses narradores, ao enveredarem pelo mundo ficcional, possibilitam ao leitor, através do prazer estético, o reconhecimento deles mesmos e da sua realidade dentro da fábula. Ao distanciar-se da realidade, criam meios de aproximarem-se dela. Destarte é possível inquietar-se num mundo simbólico para só assim, apreendê-lo com riqueza e profundidade e, encontrar-se, paralelamente, na sua própria realidade. Assim justifica Candido quando diz que,

transformar-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar sua própria situação. (...). Somente quando o apreciador se entrega com certa inocência a todas

<sup>5</sup> Todos os trechos citados pertencem ao livro “Brincar de manja”.

as virtualidades da grande obra de arte, esta por sua vez lhe entregará toda a riqueza encerrada no seu contexto (2000, p. 48-49).

É através de uma linguagem pessimista – como afirma o próprio autor em entrevista publicada na revista *Conhecimento Prático* (2010, p. 7): “eu sou um pessimista até o último grau” –, que o leitor percorre caminhos tortuosos que apresentam a miséria humana em todos os sentidos. Não há uma personagem que seja vista piedosamente, uma situação que eleve a alma do leitor pelo caminho do belo, mas sim através do feio e do cruel.

A linguagem econômica e objetiva dos contos impede que o melodrama se instale. A dor não é permeada pela adjetivação exacerbada e sim pela caracterização “real” da ação. Afinal, segundo Iser (2002, p. 970),

a ficção preocupada com a explicação, na simulação de seu estatuto próprio, se oferece como aparência da realidade, de que neste caso, necessita, pois só assim pode funcionar como a condição transcendental de constituição da realidade.

As situações são limítrofes. Os seres de papel representados, em sua maioria, sempre se posicionam dentro de uma situação social que beira à pobreza ou ainda de extrema pobreza, como pode ser visto em “*Santana Quemo-Quemo*”, conto de abertura do livro “*Cine Privê*”:

As mulheres se descabelavam berrando que não tinham para onde ir. Pareciam ter enlouquecido todas de uma vez. Num minuto, era um monte de traste velho do lado de fora dos barracos: lastro de cama, uma imundice de colchonete enrodilhado, botijão de gás, e lata, muita lata, onde à noite a gente cagava e mijava pra, no outro dia bem cedo, jogar tudo no riacho (VIANA, 2009, p. 13).

O menino narrador, neste conto, posiciona-se sem sentimentalismo diante do despejo de sua família de uma área de preservação ambiental. Não há dor no seu relato. Os fatos vão sendo desmembrados diante dos olhos do interlocutor com uma linguagem objetiva, quase jornalística, o que insufla a construção da verossimilhança e da aproximação deste menino de papel com tantos outros meninos da não ficção, haja vista importa não o fato do enlouquecimento da mãe,

que começou cantando baixinho: “Você conhece Santana Quemo-Quemo, Santana Quemo-Quemo, Santana Quemo-Quemo?”. E repetia a mesma lenga-lenga, a voz subindo, até atingir um tom que não era o dela. Não sei onde ela foi achar aquela letra mais doida que não sai do lugar. Todo mundo pensou que ela estava só ganhando tempo, fazendo graça, ela sempre foi muito engraçada, pros homens desistirem.  
(...)

E nossa mãe não parava mais de cantar “Santana Quemo-Quemo, Santana Quemo-Quemo, Santana Quemo-Quemo, os peitos já fora da tira, a saia levantada, aparecendo tudo (VIANA, 2009, p. 15).

Nem muito menos importa o despejo em si, algo aparentemente corriqueiro, nem a bandinha de música tocando, ironicamente, Roberto Carlos “num ritmo bem animado” (Ibid., p. 14) na hora da derrubada dos barracos. O que importava mesmo era a “panela de galinha”:

E veio bem em cima do nosso barraco. Ah meu Deus, a panela de galinha que deu tanto trabalho a meu irmão pegar ia virar com tudo; adeus pirão, adeus cheiro bom, coisa tão rara um cheiro assim no meio daquela merda toda. (...) Mas a vida também tem sua alegrias. Quando estava tudo no chão, vimos nossa irmã, do outro lado do riacho, segurando pelas alças a panela da galinha, que a gente comeu feliz, debaixo da amendoeira, quando os homens foram embora, já tudo derrubado (Ibidem).

O final do conto Santana Quemo-Quemo aponta uma centelha de esperança. Todavia, escorre deste uma ironia cortante: não há salvação, não há futuro para estes que estão à margem do caminho, a única coisa que lhes resta: uma panela de galinha. O hoje é feito do que se tem, não se apresentando possibilidades de melhoria. O hoje se resume a uma panela. Levando-se em consideração o seu formato redondo, a situação em que a família se encontra é de circularidade. Não existem maneiras de romper o círculo vicioso em que estão inseridos. Não há horizonte, apenas um buraco sem fundo, com muita lama fedorenta. Eles estão à margem e dela nunca sairão.

O conto “Santana Quemo-Quemo”, dentre tantos outros, representa a maneira como os fatores externos e internos, na arte da ficção, entrelaçam-se para criar o texto literário sem beirar o panfletário nem dirimir a importância do aspecto social como provedor de matéria-prima para a criação do subjetivo. Afinal, “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 14).

Nesse caso, o externo deixa de fornecer, apenas, ambiente, traços grupais, costumes, para mesclar-se ao interno, constituindo, assim, “a relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese*” (Ibid., p. 22).

As personagens vianianas, sejam crianças ou adultas, representam o caos humano. A miséria é portadora de más notícias, de comportamentos inadequados dentro da ordem social vigente. Não há compaixão. Não há o relato melífluo. Narra-se a experiência de seres de papel sem o rótulo do “pobre” vitimizado pela sua condição social. Elas também, em seu contexto,

assumem a função de algozes e vitimizam física e psicologicamente a elas mesmas e aqueles que as cercam.

Um exemplo claro disso é o conto “*Lofote e sua mãe*”, conto do livro “*Aberto está o inferno*” (2004). “E ele fincava pé, grunhia feito um porco” (p. 113), “Corria atrás dos bichos todo se babando e se entendia com eles” (p. 113); que narra a história de mãe e filho – doente física e psicologicamente – que vivem numa situação de extrema pobreza. Não possuem moradia, são enxotados onde chegam e só comem daquilo que tiram das latas de lixo.

A sociedade os exclui. Fecha as portas para eles. Não há sequer um tom de solidariedade. E a única vez que acontece, a mãe descobre que seu filho foi encerrado em um hospício sem a menor infraestrutura:

Até que apareceu uma dona caridosa e levou o seu menino prum lugar onde podia ter cama, roupa limpa e comida. Quando lhe deram o endereço foi que ela soube que ele estava jogado num casarão onde todos comem com a mão na gamela, dormem como vieram ao mundo e de noite muitos cantam com os grilos na maior felicidade. (VIANA, 2004, p. 114)

Todavia, o que há de marcante no texto é a repetição do sentimento de exclusão da mãe para com o filho. Ela, vítima do asco das camadas mais altas da sociedade, “quantos mais ricos, mais malvados eram” (p. 114), reproduz o mesmo comportamento para seu filho, – que deveria ser cuidado e amado, conforme espera a organização cultural de nosso sistema social.

Diversos fragmentos do texto demonstram como a violência subjetiva atinge os pensamentos da genitora em relação ao seu filho:

E ela atrás, querendo segurar o fidepente sem poder, sem força nenhuma desde o último aborto. Melhor que também tivesse abortado aquela desgraça de sua vida. Menos um infeliz no mundo (p. 112).

“Ô Lofote da peste, castigo de meu Deus!” (p. 113).

“Escorrega, peste, pra ver se assim vai embora de vez”. Mas quem disse que ele morria? (p. 114).

Chorou, mas com ela foi pior (p. 114).

As personagens são um reflexo das condições adversas em que estão inseridas e das inúmeras violências verbais que sofrem diariamente: “Lofote, lá vem a polícia! (...). Lofote, cagão, vai terminar na prisão”(p. 113), “– Maria dos cachorros!” (p. 114). Maldade que é concretizada aos gritos: “Quando o grito vinha logo cedo, era um dia perdido. Nem mais restos de comida achavam, um grito vinha de cada esquina, e era porta se fechando e ele correndo, capaz de ser atropelado, igual a gato que corre sem ver o que vem pela frente” (p. 113).

A maldade não era praticada somente por aqueles que de uma maneira ou de outra se encontravam em situação melhor que eles. Tal atitude se repete com aqueles que passam pelos mesmos problemas, o que demonstra o quanto a dor, a flagelação e a fome contribuem para o endurecimento da alma humana, assim como os abastados afastam-se do espírito de piedade: “O jeito foi se mandar para o lixão. (...) Até que um dia um urubu deu uma bicorada no cocoruto do infeliz que rancou sangue. (...) só faziam rir os filhos-da-puta” (p.113).

A diferença de classes, nesse contexto, aproxima-se, demonstrando que a desumanidade atinge tanto a uma quanto a outra, não importa o caminho que elas percorram, a perversidade é intrínseca ao indivíduo, seja ele quem for.

Abordar o mundo das favelas, dos guetos, das prisões e das minorias faz parte da ficção contemporânea. Em algumas, ela apresenta esse espaço ficcional da periferia como aquele que dita tendências, mas sem deixar de esquecer que este é o lugar em que o capitalismo escoia suas injustiças e disparidades.

Percebe-se, então, que a produção contemporânea ao continuar em compasso com as transformações sociais, provoca mudanças que afetam os componentes estruturais da narrativa, garantindo à literatura o seu referencial enquanto representação artística.

Compete, então, ao escritor, dar continuidade à representação da complexidade do mundo a sua volta, e isso reflete numa literatura que apela para a cooperação do leitor, sempre atento aos fatos, a fim de compreender a intertextualidade das histórias, a fragmentação do narrador e, até mesmo, do discurso, que, muitas vezes, mescla a linguagem culta e popular.

“Mas que diabo dava naquele desgraçado pra ele sair assim correndo feito um doido, embiocando pela primeira porta como se quisesse sumir no mundo?” (VIANA, 2004, p. 112). Primeiro parágrafo do conto. Primeiro contato com o narrador. Aparentemente um discurso indireto livre, o que nos leva a imaginar um narrador onisciente, que conta a história fora dela.

Entretanto, o narrador tem a capacidade de reproduzir os pensamentos da mãe de Lofote. A mistura de vozes e de pensamentos cria um jogo de esconder e mostrar “incoerências e incongruências capazes de matar a ilusão e privar totalmente a história de credibilidade perante o leitor” (VARGAS LLOSA, 2008, p. 71).

No entanto, a ambiguidade de vozes narrativas permite a compreensão de que o narrador diante da percepção de limitação discursiva da personagem dá-lhe e retira-lhe a voz com a mesma sutileza. Nada disso provoca o afastamento do leitor contemporâneo. É justamente através desse joguete literário que ele é seduzido pelo texto.

Segundo Vargas Llosa (2008, p.71–72), “o leitor (...) logo se habitua a essas intromissões encarando-as como uma parte inseparável do sistema narrativo, de uma ficção”

que, na verdade, compõe a construção literária do contista em questão: o de conflitar o seu leitor diante da perspectiva de um narrador ambíguo, contraditório.

Pois assim também é a vida. Ambígua, contraditória, acelerada. E a arte problematiza um mundo de riscos e de incertezas no qual os fatos dificilmente são alcançados, e a vida de cada um obedece ao controle do sistema econômico, assim como acontece no conto “Lofote e a sua mãe”. Afinal,

o drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas. (LUKÁCS, 1965, p. 47)

Destarte, a literatura, assim representada, cria um narrador capaz de assumir, concomitantemente, um papel de distanciamento e de proximidade com o objeto que narra. E tratando-se do narrador de Antônio Carlos Viana, dificilmente, ele contará tudo de uma perspectiva meramente externa, sem envolvimento com a situação representada, pois este “não descreve uma coisa: narra acontecimentos humanos.” (Ibid., p.44).

Chorou, mas com ela foi pior. Ficou sem canto depois que chegaram umas famílias e a expulsaram do poço, um monte de animal, vinham sabe lá de onde. E agora, pra completar, aquele mundo de cachorro atrás enquanto puxa a carroça cheia de latinha de cerveja, garrafa de plástico e papelão.  
- Maria dos cachorros!  
- O cu da mãe! (VIANA, 2004, p. 114).

Temos, portanto, como pondera o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia (*apud* SOUZA, 2002, p. 28) um narrador, numa obra contemporânea que vacila entre a classificação de um narrador atual e pobre de experiências, podendo apropriar-se de histórias de terceiros, fazendo uso da técnica do “voyerismo” e do “roubo”. Ao reconstruir, porém, essas histórias, ele lança mão de sua criatividade e, por meio de sua imaginação, dá “continuidade ficcional à narrativa” que assume o papel dos amigos que lhe faltam nesse novo contexto social.

Entretanto, o narrador vianiano escorregadio que é não se deixa rotular. Apesar de fazer parte de uma obra hodierna não podemos dizê-lo sem experiência, principalmente nos contos que se apresentam em 1ª pessoa, apesar da parca idade dos narradores-meninos. Frequentemente esses narradores mesclam-se na mesma narrativa, entre uma voz adulta e uma voz infantil.

É, por isso, uma tarefa de Sísifo querer reduzir o narrador de Antônio Carlos Viana a uma classificação inteiriça. Ele faz parte da literatura contemporânea, que por sua vez, não pode ser classificada da mesma maneira que as suas coirmãs o foram, devido à quantidade de autores, de editoras, e de recursos tecnológicos que veiculam à produção ficcional uma

categorização exata e purista. Características muito bem definidas e formas completamente rígidas são impossíveis nesse nosso mundo veloz.

Muitos estudiosos vêm afirmando que o narrador moderno pode contar o fato sem acrescentar a sua experiência a ele. Um deles é o filósofo Walter Benjamin (1994), em seu ensaio sobre o narrador, a partir de uma análise que fez da obra do escritor russo Nikolai Leskov.

Benjamin constatou que o hábito de contar histórias, se perdeu no tempo e o narrador, aquele que possuía a experiência de dar conselhos, tornou-se uma figura quase mítica, aquele que constituía o patamar de sábio e mestre foi substituído pelas novas formas de entretenimento. Dentre essas formas, o autor cita o romance, em que

o primeiro indício da evolução que vai terminar na morte da narrativa é o surgimento do romance. (...). Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes (1994, p. 201).

Ao distanciar-se da tradicional narrativa oral e não descender dela, o romance é visto por Benjamin como um “sujeito isolado”, enquanto na narrativa, o narrador precisa trocar experiências para poder contar. Além disso, ele chama a atenção para o advento da informação, para a sua objetividade e a sua rapidez em aparecer e desaparecer, tornando o seu leitor pobre em suas experiências e na sua capacidade de aconselhar. Ou seja, só o narrador clássico salva.

Outro artigo que pode dar luz a essa discussão é o “*Narrador pós-moderno*”, de Silviano Santiago (1989). Ao analisar se o narrador contemporâneo narra a partir de suas experiências, transmitindo uma vivência, ou se ele narra a partir daquilo que observou no comportamento de outros, transmitindo “uma informação sobre outra pessoa”, o crítico abre espaço para a noção de autenticidade narrativa como o faz no seguinte trecho:

Pode-se narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela. É insuficiente dizer que se trata de uma opção. Em termos concretos: narro a experiência de jogador de futebol porque sou jogador de futebol; narro as experiências de um jogador de futebol porque me acostumei a observá-lo. No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado (SANTIAGO, 1989, p. 38)

Ou seja, o crítico a partir desse enfoque propõe duas hipóteses. A primeira, o narrador “não narra enquanto atuante” (Ibid., p. 39), mas como espectador. E a segunda, é a de que o “narrador pós-moderno” através da observação da vida do outro, transmite uma

sabedoria. Ele é um ficcionista no momento em que torna autêntica uma ação baseada no critério da verossimilhança.

Destarte, esse narrador tende a adotar técnicas jornalísticas de narrar, como se ele assistisse ao espetáculo e, depois, informasse o leitor. É a percepção do mundo à sua volta que torna representável a experiência alheia, independente das ações da sua própria experiência, “o narrador se subtrai da ação narrada (...) cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavras”. (Ibid., p. 44).

Tal narrador, na verdade, representa a percepção do mundo exterior em que literatura está sendo tecida. A própria rapidez do desenvolvimento tecnológico não permite que a experiência de fato seja concluída, formatando indivíduos que precisam estar em sintonia com essa transitoriedade de informações. É mais fácil tornar-se espectador da experiência alheia e transmiti-la. A intenção é de que, por meio do olhar do narrador, o leitor também possa ver.

Santiago em seu artigo, não põe em xeque-mate a validade do narrador clássico, como Benjamim o faz com relação ao narrador moderno. O crítico afirma que se trata de uma forma diferente de enxergar a ação dos homens, atribuindo-se importância para a experiência tanto do mais velho (sabedoria), como do mais moço (ingenuidade). A ação é a mesma, tanto na juventude de ontem, como na de hoje. O que muda, porém, é forma de encará-las:

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a da personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa. (SANTIAGO, 1989, p. 45).

No mesmo artigo, Santiago também atenta para o narrador memorialista que é contemporâneo do pós-moderno (em termos de Brasil) e torna-se importante por causa dos textos de memórias que começam a ser escritos pelos exilados políticos. O primeiro adota, ao narrar, uma postura de comportamento superior em relação ao seu personagem, enquanto era mais jovem. Isso faz com que o amadurecimento da personagem ocorra de forma retilínea, isto é, de forma previsível devido ao processo de envelhecimento.

Dessa maneira, a narrativa memorialista é histórica e está mais próxima da narrativa moderna, pois “é uma visão do passado no presente, procurando camuflar o processo de descontinuidade palavrosa e racional de homem mais experiente.” (Ibid., p. 48). Já a pós-moderna privilegia o espaço do movimento, da incompletude, do “voyeurismo”, o inventado agora.

A professora Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo no seu artigo “Caminhos e descaminhos: uma reflexão sobre a análise de narrativas”, ao escrever sobre “as partes desse mosaico sígnico que constitui uma narrativa” (2011, p. 55) discorre sobre os elementos que constituem a fatura do enredo e a importância de se fazer a análise literária através de uma decodificação clara e que seja racionalmente explicada através de argumentos cientificamente comprovados através do signo total da narrativa.

Para tal, a autora sugere que na hora de analisar um texto é prudente escolher uma ou no máximo duas categorias narrativas por dois motivos: a primeira, por causa do caráter científico, ou seja, a necessidade de delimitar um recorte. E a segunda, é a de que nenhum autor desenvolve suas categorias narrativas atribuindo o mesmo peso a todos os elementos estruturais.

A partir destes cuidados é só escolher a(s) categoria(s). E se estas forem uma personagem ou um narrador que são “signos, representações mais ou menos próximas do mundo referencial, mais ou menos verossímeis mas sempre ficcionais” (Ibid., p. 56), o analista encontrará um modelo do mundo referencial através de uma relação labiríntica que muda de época para época de autor para autor. Ou seja, um autor nem sempre usará o mesmo código linguístico-literário na composição de sua obra.

Ao deter-se sobre os elementos narrativos, Araújo (2011) analisa as categorias de tempo e espaço, a personagem e o nosso objeto de estudo: o narrador. Afirma que este ganhou uma plasticidade e mobilidade, nas obras contemporâneas, que o adequa “à natureza dos fatos e seres ficcionais diminuindo a tradicional distância entre a fala do narrador e a réplica das personagens” (Ibid., p. 61). Pois há o reflexo de um mundo referencial em que o sujeito fragmentou-se, as sociedades e culturas não são categorias uniformes, mas sim assimétricas, destituídas de linearidade.

O narrador contemporâneo perde as certezas e mobiliza-se através da trama textual reproduzindo esteticamente o movimento dos sujeitos e do mundo, e pode trazer em um mesmo texto dois narradores polifônicos, fragmentados, dentro de uma mesma unidade, que só pode ser detectada através da enunciação dos valores e dos focos que envolvem o nível da história contada. E por causa dessa mobilidade Vera Romariz classifica esse narrador como plástico.

Antônio Carlos Viana, ao construir seu narrador, cria uma personagem dentro de outra. É uma boneca russa, que explode dentro do discurso de um menino-narrador que dá o seu corpo e empresta a sua voz a um adulto, que se esgueira pelo universo da narrativa, criando destarte, narrador dentro de outro narrador.

O discurso que é negado a uma criança passa a ser conduzido por um adulto que a tira da mudez total, da sua incapacidade de falar e dá-lhe a possibilidade, através da sua experiência com a linguagem, de se tornar sujeito que aparentemente não entende o seu estar no mundo, de poder analisar os fatos que ocorrem à sua volta.

Pode-se dizer que é um caso de metalinguagem narradora, de assombrosa “possessão” estética que diz ser uma coisa, mas é outra. Cria-se nesse ponto uma estratégia dialógica em que o narrador silencioso (o menino) é capaz de falar sobre as suas experiências, os seus ritos de passagem, as suas ausências, as suas dores com uma capacidade analítica evidentemente natural. Porém rica de um olhar de quem perdeu a inocência há muito tempo e retoma os fatos do infante para rememorar quem ele foi e, dessa maneira, poder compreender onde chegou.

Ou seja, classificar o narrador vianiano, discutido nessa análise, como clássico, moderno ou pós-moderno ou meramente memorialista, seria enjaulá-lo para uma contenção forçada da sua capacidade narrativa. Atribuir-lhe uma classificação exata, seria como tirar o seu valor estético dentro do momento da produção literária em que ele é tecido.

No entanto, ao perpassar por todas essas classificações de vozes narrativas, a plasticidade é a que mais lhe configura exatidão no momento em que esses narradores-meninos fazem uso da enunciação e a voz adulta conduz o enunciado.

A literatura contemporânea carrega consigo a capacidade de não ser rotulada, “encarcerada” dentro de determinadas características porque ela traz dentro de si, um pouco de todas as outras, permitindo que o autor possa trazer para a sua obra a sua experiência de leitura de movimentos anteriores, aliando-a ao seu olhar no momento presente.

Pode-se, então, a partir disso, falar de fusão, porque temos na verdade, em pleno século XXI uma literatura fusionista, que não desmerece as anteriores, mas antropofagicamente modela-se à sua realidade, em termos de conceito e de linguagem.

Assim sendo, delineia-se a proposta deste trabalho ao escolher um narrador contemporâneo que parece ter optado não apenas por um tipo de narração, mas de ser capaz de transitar entre diferentes vozes narrativas no momento de conceber e transmitir a sua história.

Os contos que serão analisados comparativamente, conforme já se disse, foram escritos por Antônio Carlos Viana que parece ter optado pela criação de um narrador vacilante, carregado de plasticidade, que serpenteia percorrendo a fatura do texto, em um movimento de esconder e mostrar as duas facetas da narrativa em 1ª pessoa, para na verdade,

confirmar que o narrador-menino nada mais é do que o adulto travestindo-se de criança, como se tivesse um narrador para o fato e o outro para a ficção.

Os próximos capítulos se destinam à análise de dois contos do autor. O primeiro, *Quando meu pai enlouqueceu* e o segundo *As três revoltas*. Os dois comungam do mesmo foco narrativo, o de 1ª pessoa, e recorrem a fatos que retomam momentos de tensão do universo infantil. Dentro desse contexto é importante avisar que o primeiro conto tem como narrador um menino e o segundo, um adulto que retoma através da memória a sua infância.

Além disso, usando narradores em 1ª pessoa, a expectativa memorialística se torna mais densa e caminham paralelamente para o mesmo começo, meio e fim. Tanto “*Quando meu pai enlouqueceu*” quanto o conto “*Três revoltas*” sobrevivem ficcionalmente através do desejo de mudança e o alcance do desengano existencial.

À medida que se faça necessário, serão retomados outros contos do autor para que a contribuição comparativa seja mais rica e possa se perceber com mais clareza a ambiguidade do narrador que permeia as narrativas vianianas.

### 3. “QUANDO MEU PAI ENLOUQUECEU” - UM NARRADOR VACILANTE

Guerreiros são pessoas  
São fortes, são frágeis  
Guerreiros são meninos  
No fundo do peito  
Precisam de um descanso  
Precisam de um remanso  
Precisam de um sonho...  
GONZAGUINHA

Muitas são as narrativas que tratam, sob a perspectiva da arte literária, o lugar-comum do homem que sob a condição de miséria de seu lugar se desloca para encontrar uma vida melhor. Este herói moderno, aparentemente, tem a possibilidade de mudar a sua vida, de ir em busca de condições confortáveis para si e para sua família. Guiado por uma centelha de esperança, vai conglomerar, assim como tantos outros, a busca pela simples possibilidade de ser, não apenas mais um, mas ele mesmo.

Mas “aberto está o inferno e não há véu algum que cubra a perdição”<sup>6</sup>. Essa é a epígrafe que abre o livro: *Aberto está o inferno* (VIANA, 2004). Diante da tragédia anunciada que se encontra no título, depara-se em especial com um dos 33 contos que salta desse inferno anunciado: “*Quando meu pai enlouqueceu*” (Ibid., p. 15–22).

Diante de todos os tipos de histórias de que escorre o pessimismo, as personagens que se destacam nesse conto sobressaem justamente por serem mais uma das vítimas que se vergam diante do tempo e de todas as marcas que este imprime, sejam elas positivas ou negativas.

“*Quando meu pai enlouqueceu*”<sup>7</sup> narra a história de uma família que retorna para casa depois de ter ido tentar a sorte grande no Rio de Janeiro. Alexandre (o pai), a mãe e os cinco filhos perfazem um caminho que nos lembra o caminho da circularidade que é cumprida pelos nordestinos que migram de sua terra em busca de melhores condições de vida.

Mas nesse caso, a família vai além, não se limita a procurar na própria região, o caminho estende-se até o Rio de Janeiro. O enredo, limitar-se-á a contar o caminho de volta e não o de ida. Não há informação de como essas personagens chegaram, todavia, há a descrição de um retorno. Ou seja, o que interessa no texto é o tempo da volta.

Segundo o dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa existem nove maneiras de se definir o vocábulo retorno. Três delas apresentam-se da seguinte forma: 1.

<sup>6</sup> Passagem retirada da Bíblia do livro de Jó, 26,6.

<sup>7</sup> Doravante nomeado pela sigla QMPE.

regressar, voltar (para o ponto de onde se partiu); 2.voltar a ter existência; voltar a aparecer; 3. encontrar-se com novo ânimo. As três perspectivas constroem uma visão circular: retomam experiências que estavam distantes, porém, já haviam existido. Segundo Kossellek, a

experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. (2006, p. 309)

E o ponto de vista de uma dada experiência, no conto, é transmitido pelo olhar de um narrador-menino que dentro da sua pouca vivência histórica avalia o comportamento de seus pais diante da adversidade do retorno. E que provavelmente traz dentro de si um inconsciente coletivo de experiências passadas daqueles que saíram e retornaram para o seu lugar de origem.

As escolhas feitas por um autor para produzir a sua obra não são arbitrárias, pois constituem elemento formal que delinea a aproximação entre o interno (a forma) e o externo (o conteúdo) do texto, porque segundo Culler (1999, p. 36), quando um texto é enquadrado como literatura, ficamos dispostos a atentar para o desenho sonoro ou para outros tipos de organização linguística que, em geral, ignoramos.

O texto é montado através de um jogo de mostrar e esconder que cria expectativas no leitor que o leva a desvendar o modo como foi elaborado o texto e a encontrar aspectos que o façam perceber que aquele mundo tem uma diferença tão tênue do seu que as experiências lidas e vividas muitas vezes tornam-se uma só.

E a sensação de *déjà vu* torna-se mais forte a cada parágrafo lido. Narrador e leitor, nesse ponto fazem parte da mesma perspectiva, pois existe um narrador vacilante, plástico, que rememora a sua história e um leitor que se perde nos descaminhos dela, constituindo assim uma rede de significações que se complementam no ato da ação narrativa e no ato da contemplação através da leitura, pois,

tudo quanto ao homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos. (PESSOA, 1999, p. 534)

Tais sentidos serão desvendados no texto através do olhar pueril de um dos filhos do casal. A maior parte das informações contidas no enredo é imprecisa, o que justifica porque alguns contadores de história sicilianos usarem a fórmula “*lu cuntu num metti tempu*” (o conto não perde tempo).

Apenas o espaço da narrativa se faz preciso por causa das indicações que são feitas a cada deslocamento da família, todavia o ponto de chegada é inexato. Esta sai do Rio de Janeiro e retorna supostamente para o nordeste e para uma região campesina, como podemos observar pelos seguintes trechos: “Ele que não era de entregar a rapadura” (QMPE, p. 16) ou ainda “Minha mãe feliz de voltar pra terra dela, pelo menos a família tinha um sítio onde plantar alguma coisa pra comer” (QMPE, p. 15).

Contudo, apesar de não existirem marcas linguísticas que indiquem exatamente a data do fato alguns vocábulos indicam a possível época em que se passa o enredo:

Chovia no dia em que meu pai enlouqueceu. Sempre chove em dia de desgraça. Foi assim quando meu irmão quebrou o braço, quando minha mãe sofreu um aborto e no enterro de minha avó. A gente voltava do Rio, onde fomos morar e não deu certo. *A morte de Getúlio (grifo nosso)* acabara com os sonhos de meu pai (Ibidem.).

O primeiro questionamento a ser feito é: Quem é Getúlio? Esse, na verdade, é o parágrafo de introdução do conto, supostamente, aquele que é elaborado para apresentar ao interlocutor o que ocorrerá no texto a ser lido. Mas quem seria o tal Getúlio tão importante que teria acabado com os sonhos de um pai, ou melhor, do pai do narrador?

A partir desse questionamento a literatura começa a cumprir uma das suas tarefas que é a de suscitar no leitor mais sagaz a vontade de investigar o que texto quer dizer, pois muitas vezes no texto literário, por mais que o escritor utilize palavras simples e descreva uma cena do cotidiano, o enigma não se revela de imediato. Por isso, ao seguir a leitura encontram-se elementos textuais que vão desvendando quem seria o tal Getúlio:

“Pela segunda vez eu vi o desespero nos olhos de meu pai. Na primeira foi **o tiro no peito de Getúlio (grifo nosso)**, quando ele chegou a jogar o rádio no chão de tanta revolta.” (Ibid., p. 16).

“Nem quando **Getúlio (grifo nosso)** morreu eu o vi chorar, pelo menos na nossa frente.” (Ibid., p. 21).

A partir desse momento, chega-se à conclusão de que o Getúlio em questão é o presidente do Brasil, por duas vezes, Getúlio Dornelles Vargas que cometeu suicídio em agosto de 1954. Consequentemente, o tempo da narrativa em questão ocorre depois do suicídio do presidente, o que pode ser no mesmo ano ou nos anos seguintes, mas que possivelmente ocorreu na década de 50. A partir dessa informação, muitos nós da narrativa começam a ser desfeitos.

O primeiro deles é o porquê de a família ter escolhido o Rio de Janeiro. Esta, naquela época, era a capital do país. Getúlio, como assim era chamado pela população mais pobre, era tido como o Pai dos Pobres, pois se mostrava aberto às inquietações populares, através da

criação de leis trabalhistas, mantendo uma aparência aprazível de pai da nação ao atualizar as modalidades arcaicas do trabalho. Apesar de todas essas qualidades, Getúlio governava como um coronel e reprimia reivindicações políticas tidas como subversivas, como afirma o professor Roberto Sarmiento Lima no seu artigo “Um enterro e a história do Brasil” (2010, p. 38),

estilo personalista de coronel na hora de governar, como toda a brutalidade que isso possa querer dizer (marca do nosso atraso e descompasso com o moderno), e, ao mesmo tempo, aparência simpática de pai da nação, atualizando as modalidades arcaicas do trabalho em um país de frágeis instituições sociais (...) que criou condições favoráveis ao franco espelhamento de nossas contradições.

Contudo, depois do suicídio de Getúlio, grande parte da população menos abastada foi tomada por uma forte comoção e muitos pais de família, que faziam parte da massa que idolatrava o presidente, foram vistos chorando – o que para a época era quase impossível de ser, pois prevalecia a ideia de que “homem não chora”.

Diante dessa contextualização, constatam-se outras questões comportamentais e culturais que indicam a década de 50: “o tiro no peito de Getúlio, quando ele chegou a jogar o **rádio (grifo nosso)** no chão de tanta revolta.” (QMPE, p. 16), a televisão nesse período já havia chegado ao país, pelas mãos de Assis Chateaubriand, mas por causa do alto custo do aparelho, as classes menos abastadas só tinham acesso a qualquer tipo de notícia através do rádio.

Outra questão apontada no texto é a relação entre pais e filhos. Ela nesse período se caracterizava, geralmente, através da hierarquização. O pai e a mãe eram pessoas que simplesmente figuravam para manter a ordem sem nenhum tipo de aproximação afetiva. O narrador não faz menção a nenhum tipo de elogio recebido, apenas lembra-se dos castigos aplicados:

era a primeira vez que ele pegava a nossa mão sem ser pra dar bolo com um pedaço grosso de sola que guardava em sua banqueta de trabalho. (QMPE, p. 16-17)

Não gostei quando nossa mãe nos beijou como se fosse despedida, ela que não era de beijar ninguém. (QMPE, p.17)

Só o conhecia de cinturão na mão, nos batendo por qualquer cola derramada quando nos pedia pra colar o solado dos sapatos. (QMPE, p. 18)

O narrador-menino inscreve, através do seu contar, pequenos dados que permitem ao leitor observar o caminho para então descobrir-se terceira margem da história que poderá levá-lo a um outro lugar ou ainda poder descobrir-se ali, no meio do rio. Uma descoberta dolorida, assim como a do narrador.

Se no sentido figurado a dimensão do futuro de alguém ou de algo pode ser definido como horizonte, é através dessa perspectiva que iremos perceber a tríade que constitui o conto “*Quando meu pai enlouqueceu*”. Já se disse que a família em questão era composta por um pai (Alexandre), uma mãe e cinco filhos. A história é contada por um dos filhos que não é o mais velho “Só meu irmão mais velho podia descer com ele.” (QMPE, p. 16) nem o mais novo “Minha mãe entrou na boleia do caminhão com o mais novo no braço, que tinha só dois anos” (QMPE, p. 17), provavelmente um dos irmãos do meio.

Apesar disso, o olhar – infantil – apurado diante da dor e dos instantes de terror provocados pelo temporal, não permite que a descrição das situações narradas seja feita de maneira sentimentalista, o que pode ser justificado pela maturidade adquirida epifanicamente de um narrador adulto que se camufla na voz de um infante para delegar ou apontar a sua experiência sem que seja notado, pois

o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (RICOUER, 1994, p. 15).

Ou seja, durante a construção narrativa o narrador vai tornando-se maduro diante das ações que se desenrolam perante o seu olhar. E eis que o narrador, sem o saber, vai não só contando como esboçando uma análise do horizonte de expectativa de três personagens: o de sua mãe, o de seu pai e o seu. Cada passagem do texto destina-se a demonstrar a posição das personagens diante de uma tragédia e os horizontes de expectativa que vão se constituindo durante a tragédia anunciada que perpassava pelos olhos de cada um. Segundo Kosselleck (2006, p. 306),

expectativa é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem.

A expectativa alcançada pelo narrador e ao mesmo tempo doada ao leitor ocorre concomitantemente. O que não havia sido experimentado começa a fazer parte da experiência de leitura da recepção por meio da trave que é retirada do olhar do narrador. Este que antes não enxergava seus pais, agora o faz como que descobrindo um mundo novo que lhe infunde horizontes, até então, nunca alcançados.

Na verdade, dá-se a partir deste momento um joguete estético. Esse narrador que tem a trave tirada do seu olhar, já conhece o rumo da história. O narrador-menino experimenta, mas tem a sua voz manipulada por aquele que já viveu a ação, ele mesmo. O processo de

dualidade usado no texto nos mostra um, mas é outro quem fomenta o discurso: um narrador adulto, que parte da memória para narrar a sua história.

Maria Lúcia Dal Farra, no seu ensaio sobre o narrador em primeira pessoa, traz a noção de Romberg “o aspecto dual do narrador”, que explica concretamente a assertiva explicitada acima. Ela assim o explica:

Este conceito implica a presença de dois atos diferentes – o narrar e o experimentar – catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo. O espaço cavado entre dois “eus” – distância e proximidade perspectivas – é elástico e não pode ser delimitado, pois se permite oscilar desde a gradação máxima – o narrador é velho e o personagem é moço – até a mínima, onde narrador e personagem estão situados no mesmo tempo (1978, p. 40).

Ou seja, a capacidade que o narrador do conto tem de perceber que os pais possuem horizontes de expectativa completamente diferentes dentro do conto, advém justamente de ele ser ao mesmo tempo, o velho que narra e aparentemente o moço que experimenta. Mais um joguete da narrativa vianiana: o narrador ventríloquo. Não existe um menino, existe sim um adulto.

### 3.1. A mãe – um horizonte possível

O tempo muito me ensinou,  
ensinou a amar a vida,  
não desistir da luta,  
recomeçar na derrota,  
renunciar a pensamentos negativos,  
acreditar nos valores humanos.  
Ser otimista.  
CORA CORALINA

Na modernidade, ocorre uma mudança da função econômica da família que provocou o surgimento de duas esferas distintas: de um lado a unidade doméstica e do outro, a unidade de produção. À mulher, foi delegada a reprodução da força de trabalho na esfera privada do lar e sem remuneração, enquanto ao homem coube o trabalho produtivo, fora do lar, pelo qual passou a ser remunerado.

A personagem da mãe no conto de Antônio Carlos Viana figura representativamente essa formação familiar que vai se estender por muito tempo durante o século XX. A ela (mãe) cabe cuidar da família, ou seja, tomar conta da casa, do marido e dos filhos. Isso também consistia em acompanhar o cônjuge para onde quer que este fosse, mesmo que isso implicasse no distanciamento entre ela e a sua família.

O que também demonstra um comportamento do homem daquele tempo e do de agora: as famílias saíam e saem de sua terra em busca de ascensão social num outro lugar. Elas estabeleciam e estabelecem um horizonte de expectativa que mesmo não sendo contemplado há “uma possibilidade de se descobrir o futuro, apesar de os prognósticos serem possíveis, se depara com um limite absoluto, pois ela não pode ser experimentada.” (KOSSELLECK, 2006, p. 311).

Mesmo diante das diversas complicações que constituem o retorno para casa, a mãe apresenta-se corajosamente diante dos percalços do caminho. A volta para casa, a chuva, a ponte caída, e até mesmo a possibilidade de um acidente: “... uma hora quase o caminhão virou...” (QMPE, p. 19), não fizeram que esta mulher perdesse a esperança nem muito menos a fé.

Talvez seja justamente essa fé que a mantém segura, mesmo vivendo sob o jugo da pobreza, – “O dinheiro contado só dava mesmo para viajarmos de trem, porque ônibus era um luxo que não cabia em nosso bolso” (QMPE, p. 15), “Havia ainda a bagagem, felizmente pouca” (QMPE, p. 16) – a fé ajudava-a a crer num horizonte de expectativas que poderia ser bom para todos eles, afinal ela estava “feliz de voltar pra terra dela, pelo menos a família tinha um sítio onde plantar alguma coisa pra comer” (QMPE, p. 15) e reencontrar a mãe e a irmã o que traduzia o aconchego de um outro lar, o do qual ela havia saído.

A força feminina, no conto, é reforçada pela capacidade de acreditar numa outra mulher: uma santa. “Minha mãe já rezava pra santa Rita de Lisieux, a santa do momento” (QMPE, p. 16) esse é um dos trechos do conto que permite perceber a ironia narrativa que se desprende da voz da personagem. O narrador adulto se faz presente no instante que se permite refletir sobre determinado aspectos do comportamento da sociedade a qual está inserido, mas que como criança não tinha condições de entender.

Destarte não é a voz de um menino que diz nesse momento, mas uma voz experiente que ironiza não a fé, mas a religiosidade transfigurada pela Igreja. A fé que cega e aliena que contribuem para as relações estabelecidas de subserviência entre fiéis e a Santa Madre Igreja sem questioná-la sobre seus atos.

Entretanto, o único horizonte possível, para a mãe, era o da fé cega. Ela chega a afirmar que durante um momento de aflição a santa Rita de Lisieux lhe aparece: “aí ela gritou por santa Rita de Lisieux, que lhe apareceu entre as folhagens de uma árvore. Foi a sorte. O caminhão se endireitou, mas parou de repente” (QMPE, p. 16).

Em um dado momento a fé cega dá lugar a uma mulher que se vê obrigada a tomar as rédeas da família. E ela o faz como se recebesse uma missão não pesarosa, mas importante.

Até então o pai, Alexandre, a única personagem que recebe um nome no texto, supostamente maior do que qualquer outro, pois ele é o provedor da família, responsável pelo sustento de cada um dos seus membros, o que demonstra uma família tipicamente patriarcal – não se deve esquecer que a narrativa possivelmente se passa na década de 50.

Depois que o pai machuca o pé e é vencido por toda a tensão gerada pelos dissabores não só da viagem, mas do retornar para a sua terra sem ter vencido, ele sofre uma forte crise de nervos e a mãe assume toda a responsabilidade da família com certa apreensão, contudo sem se deixar abater e ainda tenta elevar o estado de espírito do marido e dos filhos:

Dali em diante foi minha mãe que cuidou de tudo. (...) Minha mãe contou o dinheiro e vi preocupação no rosto dela. (...). A dona da pensão arrumou água-de-végeto com que minha mãe banhava o tornozelão dele, que ela chamava de mondrongo só pra ver se ele ria. (...). Ainda bem que a minha mãe era animada, dizia que não perdia a fê em Deus e tudo ia dar certo. (QMPE, p. 21).

A mulher demonstra uma força inesperada e passa a ser admirada pelo filho. Ele percebe que ao guiar-se pelo entusiasmo da mãe a maneira de ver o mundo torna-se mais flexível. E ela se mantém dessa maneira até chegarem à estação de sua cidade natal onde a irmã professora e a mãe a esperavam “... e foi aquela festa até verem o estado de meu pai. (...) Minha mãe ainda quis levar na brincadeira...” (QMPE, p. 22).

O conto chega ao final e a mãe fica responsável pela família a partir daquele momento, porque o pai vai ser encerrado numa casa de saúde. Não se sabe como serão os dias vindouros da personagem ou se ainda há um horizonte de expectativa. O retornar, nesse caso, é o fim. Nada mais há a fazer, o retorno fecha as possibilidades de crescimento, é a representação do estado de estagnação do qual as personagens haviam fugido. E o maior símbolo desse estado é o pai.

Agora sem o provedor a mãe vai se responsabilizar, assim como tantas outras mulheres, pelo sustento da família numa época que isso não fazia parte dos atributos sociais femininos. Tal comportamento será repetido por tanta outras na nossa contemporaneidade que muitas vezes assumem o lar, não porque os seus “maridos” estejam doentes, mas pelo simples fato de terem sido abandonadas.

### **3.2. O pai – Alexandre – um horizonte de expectativa perdido**

Um homem se humilha  
Se castram seu sonho  
Seu sonho é sua vida  
E a vida é trabalho

E sem o seu trabalho  
 Um homem não tem honra  
 E sem a sua honra  
 Se morre, se mata  
 Não dá pra ser feliz  
 Não dá pra ser feliz  
 GONZAGUINHA

Alexandre, o Grande foi um dos maiores imperadores que o mundo já conheceu. Tinha uma extraordinária habilidade e sagacidade, nunca perdeu nenhuma batalha e proporcionou uma das maiores expansões territoriais de que se têm notícias. Apesar das qualidades apresentadas há quem aponte uma ambiguidade na personalidade do imperador.

Uma parte dele era um homem de visão, inteligente, respeitador dos derrotados, admirador das artes e das ciências, a outra era revestida por uma personalidade instável e sanguinária. Todas essas características – tanto as positivas quanto as negativas - foram delineadas pelos horizontes que lhes foram apresentados durante a sua curta vida e pelo ambiente que lhe cercava.

O herói ou o vilão Alexandre, mesmo sendo humano, assume proporções heroicas genuinamente ficcionais; seus atos adquirem proporções que nos aproximam de personagens elaboradas pela estética da criação verbal.

No conto analisado também encontramos um Alexandre, muito diferente de o Grande, em dois aspectos: temos um trabalhador e uma personagem ficcional. Incluído numa época muito distante da do Imperador, o narrador apresenta o seu pai como um homem pobre, mas cumpridor das suas obrigações, ditador diante dos erros dos filhos, ou seja, imperador do seu lar.

Apegado ao trabalho – pelo que consta na narrativa, ele era sapateiro –, pois é justamente este que dá ele a conotação de ser social, afinal “o trabalho enobrece a alma”, “Pesada mesmo só a malinha de madeira com as ferramentas de sapateiro, da qual nunca se separava. Dizia que se lhe roubassem aquilo era o mesmo que lhe cortar um braço.” (QMPE, p. 16).

O império que é legado a Alexandre é constituído por uma família numerosa e pela circularidade de vida que lembra a “sorte” que é destinada a toda uma massa nordestina: a pobreza.

A consciência do “imperador” perfaz um caminho diferente de o Grande, porque todas as descrições feitas das nuances da narrativa demonstram o declínio de seu império. Primeiro Getúlio morre. O sonho de uma vida digna começa a esvanecer-se, porque o “Pai dos Pobres” não existe mais pra protegê-los; segundo, o retorno para sua terra natal sem ter

alcançado os objetivos que foram traçados, o orgulho de homem ferido; terceiro, as dificuldades ocasionadas pelas condições climáticas e a iminência de perder a única coisa que sobrou do seu império: a família; e por último, a maletinha, que era o seu instrumento de trabalho.

A descrição que é apresentada pelo narrador indica a substancial queda de Alexandre, “Só o meu pai trazia o semblante carregado” (QMPE, p. 15), “o rio lá nas profundezas. (...) o tempo ameaçava desabar” (QMPE, p. 16), “as ribanceiras gigantescas, rios, riachos, sempre lá embaixo, água brilhando na escuridão, a chuva caindo” (QMPE, p. 20).

É substancial, que a paisagem apresentada no conto se mescle à consciência da personagem de que tudo aquilo que ele constituiu e que ainda pensava constituir estava escorrendo por entre os dedos, assim como a chuva escorria por todas aquelas ribanceiras que se apresentavam tão tenebrosas pelo caminho. E que o único fim possível para a sua história seria o abismo: a loucura.

Contudo, antes de ceder à dor insuportável da nulidade, não deixa de cumprir a missão que é salvaguardada pelo significado do seu nome: Alexandre: defensor da espécie humana. Durante todo o desespero pelo qual passam aquelas pessoas, que terão que atravessar uma linha de trem que cortava um rio, é a personagem que toma atitude de guiá-los, de gritar como nunca gritou “tenham cuidado, pisem firme, olhem sempre pra frente, se olhar pra trás ou pra baixo vocês caem” (QMPE, p. 17). Torna-se nesse momento, o imperador dos desgraçados, aquele que restaura a possibilidade de chegar à outra margem, a outro horizonte possível, que infelizmente, não vai ser enxergado por ele, pois para ele só existe o fracassado retorno.

“As fronteiras do corpo” exauridas pelo cansaço, pelo desgosto e pela revolta atingem “as fronteiras da alma”. Diferentemente de sua esposa, Alexandre não acredita em Deus, “Meu pai não disse nada, não acredita em Deus” (QMPE, p. 16), e blasfema: “meu pai deu um berro xingando Deus” (QMPE, p. 19) e questiona o tempo inteiro a Sua existência e a capacidade de proteger os Seus filhos “Se Deus era pai porque fodia só com os pobres” (QMPE, p. 20).

Só haverá uma mudança de comportamento no final do conto, quando a personagem masculina, pede a sua esposa que “rezasse pra santa dela tirar ele dali” (QMPE, p. 22). É necessário ressaltar, que tal pedido só ocorre na insanidade, enquanto a personagem se mantém consciente de uma dada realidade, ela não se curva ao processo de alienação exercido pela religião.

Todas essas descrições só são possíveis através da realização concreta da linguagem do narrador. Este chega ao paraíso por perceber um pai totalmente diferente daquele que ele conhecia, mas também desce ao inferno quando a narrativa chega ao fim: a enfermidade do pai, junto ao novo destino desestabiliza toda a família e qualquer possibilidade de reconstrução. Tudo isso se dá porque só a linguagem é capaz de pôr qualquer um nessa dicotomia:

o paraíso porventura perdido por causa da linguagem só pode ser reobtido na linguagem e só através dela é possível sair do círculo por ela circunscrito. A plena posse do real apenas se torna possível na linguagem que, para ultimar o seu poderio, dramatiza e brinca amplamente com este perde-ganha. (GROSSMAN, 1982, p. 20)

A linguagem nesse ponto é detentora tanto da boa quanto da má notícia. É ela que retoma o passado, vive o presente e anuncia o futuro. Só a linguagem traz dentro de si a possibilidade de libertar ou de prender o indivíduo.

Uma característica do horizonte de expectativa esboçado pelo Iluminismo tardio é que “o futuro não apenas modifica a sociedade, mas também a melhora” (KOSSELLECK, 2006, p. 321). Tal assertiva é refutada dentro do horizonte de expectativa da figura paterna no texto. Mesmo sendo este o único a receber um nome e por isso ter status de indivíduo, pois não é qualquer um, ele é a representação do homem, provedor, imperador do seu lar que vai sucumbir à falta da perspectiva de futuro.

Não vai morrer como os outros dois: Getúlio e Alexandre, o Grande, que se tornam figuras heroicas – nesse caso a verossimilhança não se constitui através da representação da vida de grandes homens, mas da repetição da desgraça de grandes homens, pobres. Vai sucumbir à loucura, afinal a morte é um sofrimento muito rápido para aqueles que foram esquecidos por Deus. E a circularidade é mantida porque o pobre foi esquecido por Deus e está mais próximo do inferno.

### **3.3. O menino narrador – uma farsa**

Como a abordagem de Antônio Carlos Viana é atrelada à tradição moderna de um realismo social, as relações dialógicas do conto foram interpretadas através do imaginário do narrador. Para tal, assinalamos Bakhtin, quando pensa o sujeito como um indivíduo que não detém completamente a autoria de seu pensamento. Isto é, a língua, ao se transformar em discurso, denuncia o conteúdo sócio-ideológico que lhe é inerente dentro de um determinado contexto.

Ao narrador foi dada a faculdade de intercambiar uma dada experiência que se constituía numa mesma ação, mas capaz de desencadear diferentes reações em cada um deles – a mãe, o pai e ele mesmo. Ou seja, além do sofrimento, foi desencadeado um horizonte de expectativas ao perceber que dentro de cada um dos seus pais existia uma parte que ele não conhecia. E algumas perspectivas sócio-ideológicas que eram inerentes a ele, foram destituídas por força desse novo olhar. Isso pode ser constatado na seguinte afirmação de Kosselleck,

Mas – é necessário que se diga – também pode ser diferente da experiência adquirida. Seja porque a experiência contém recordações errôneas, que podem ser corrigidas, seja porque novas experiências abrem perspectivas diferentes. Aprendemos com o tempo, reunimos novas experiências. Portanto, também as experiências já adquiridas podem modificar-se com o tempo (2006, p. 312).

O narrador-menino não é mais o mesmo. Melhor, o adulto narrador toma as rédeas da história através da sua percepção e faz com que o leitor (re)conheça no pai um homem que ele supostamente não sabia que existia:

Aquela viagem estava revelando um homem que eu não conhecia, ajudando desconhecidos que nunca mais iria ver. (...). De repente ele ajudava os outros, se preocupava com a nossa segurança (QMPE, p. 18).

Alexandre transforma-se, diante não mais do narrador - por que esta já o reconheceu -, mas agora do leitor, num gigante, que não incita mais medo, mas sim admiração; que se preocupa com as outras pessoas e acima de tudo com a sua prole: “Minha irmã, mais nova que eu dois anos teve uma crise de choro e ele veio ajudá-la.” (QMPE, p. 17), “carregava o quarto no braço, tinha só quatro anos” (QMPE, p. 17).

Ao mesmo tempo, que demonstrava ser um homem forte que tinha poder de decisão e liderança, demonstrava uma afabilidade até então desconhecida pelo narrador. A revelação se deu num momento de desespero, mas imprimiu no narrador a experiência de coragem que lhe faltava “Eu que sempre tive medo de altura, não sabia como ia passar por ali. **Ele gritou que a gente sempre olhasse para frente**” (grifo nosso) (QMPE, p. 17), a partir daí o narrador vê um novo horizonte de expectativa: “Venci ali o meu medo de altura”. (QMPE, p. 19).

É o olhar para frente que vai guiar o narrador. Afinal, já não é possível olhar para trás, pois o tempo não o permite mais. Numa odisséia, de provavelmente dois dias, o narrador-menino conhecerá uma terceira faceta do pai: a que sucumbe ao ato heroico. Este

não será mais o mesmo, o imperador rígido passa a herói sensível até chegar ao limiar da angústia: a doença.

O pai agora toma o lugar de aparente fragilidade da mãe. Os papéis se invertem anunciando uma outra condição. Nesse momento surge a admiração para a força e a coragem da mulher que começa a dirigir a família. Aparentemente, não há revolta na voz do narrador, as lembranças de um homem que soube conduzir no momento necessário a família ainda é tão presente que o próprio filho ainda é regido pelo grito de seu pai para que ele não olhasse para trás.

É com esta frase que o conto termina, com a vontade do narrador de dizer para o pai que só “olhasse pra frente, (porque) olhar pra trás é sempre perigoso”, (QMPE, p. 19), afinal ele (narrador) iria sempre olhar para frente, pois não seria mais possível se perder olhando para trás já que aquele menino já não era mais o mesmo.

Temos nesse ponto uma das marcas temáticas da obra de Antônio Carlos Viana, o rito de passagem, que envolve o universo infantil. É através dele que é constituído grande parte dos enredos que envolvem as personagens e as descobertas sobre a própria perda da infância e sobre o comportamento humano. Assim também discorre sobre a construção narrativa do autor, Paulo André de Carvalho Correia (2010, p. 24–25),

temos nela encenadas temas mítico-simbólicos, como o rito de passagem (...), a loucura e a morte, situações-limite da existência humana. Por outro lado, principalmente através do foco narrativo e de uma retomada do tema da perda da inocência, a ficção de Viana pode ser lida sob a perspectiva de autorreferencialidade, pois chama a atenção sobre si mesma e sobre seus processos enunciativos, haja vista a situação irônica que se estabelece entre o olhar ingênuo do menino-narrador e a ótica do autor implícito, que, invisivelmente, governa aquele.

A maturidade do discurso que sustenta a fala do narrador passeia pelo limiar da ambiguidade narrativa. Um ensimesmamento camufla-se de maneira prescritível na fala do narrador-menino. A questão é que há um narrador adulto, que se esconde e se permite vestir uma máscara que joga com o leitor e se distancia da história evitando o sentimentalismo do sofrimento individual, mas permitindo a análise dos fatos de forma coletiva.

Não é o menino que sofre, não é apenas a mãe que sofre, mas o pai que tem um destino infeliz e atinge a todos que dependem dele. Deparamo-nos com um narrador que atinge as raias da consciência narrativa, pois foi capaz de experienciá-la. Conforme Silviano Santiago, “a narrativa é narrativa porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele” (1989, p. 39).

Assim, podemos afirmar que o narrador contemporâneo que ronda esta narrativa assume uma perspectiva que se aproxima do narrador pós-moderno caracterizado por Benjamim, afinal envereda por caminhos que transmitem um “conselho tecido na substância viva da existência: a sabedoria.” (BENJAMIN, 1994, p. 200)

E eis que surge um questionamento: como um menino torna-se sábio e tem a capacidade de querer aconselhar o seu pai? Até porque se trata de uma criança – aparentemente – a despeito da sua incapacidade de questionamento, mas sim por ter sido e ainda ser silenciada pelo mundo dos adultos.

Assim, confirma-se que essa capacidade narrativa ocorreu através de um processo epifânico distante do plano da enunciação e que o narrador capaz de expor tal sabedoria encontra-se ensimesmado. Afinal, “a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor” (DAL FARRA, 1978, p. 19).

Entretanto, nesse momento ainda é preciso ir além, não há somente a emissão da voz do autor, mas a emissão de uma voz mediadora, nesse caso, não só entre autor e leitor, mas também entre autor e narrador e a sua criação: o menino–narrador. O narrador ensimesmado cria uma máscara narrativa que deseja esconder a si mesmo – e não o autor – num processo de ambiguidade narrativa

porque, assim o disse Proust, o passado não é mais recuperado em sua integridade. No momento da lembrança, os fatos passados são revisados por nossa mente à luz das experiências posteriores aos acontecimentos (D’ONOFRIO, 1995, p. 57).

Então teríamos, nesse caso, um narrador dentro de outro narrador. Um experiente que se aproveita do ato da enunciação para camuflar a sua voz na voz de um menino e afastar-se do real pela construção do imaginário e atingir, destarte, o ato ficcional. O fingir, nesse caso, vai além das tramas do texto, dos nós da fábula, estende-se ao propagador, ao responsável pelo encantamento do leitor e das possibilidades de inferências dadas a este:

o teórico russo Mikhail Bakhtin descreve o romance como fundamentalmente polifônico (múltiplas vozes) ou dialógico ao invés de monológico (única voz): a essência do romance é sua encenação de diferentes vozes ou discursos e, portanto, do embate de perspectivas sociais e pontos de vista (CULLER, 1999, p. 89).

Ou seja, é através da suposta consciência do menino–narrador que os acontecimentos são focalizados, mas não é através da voz dele que são contados. A consciência da miserabilidade e do desânimo da família: “Foi a primeira vez que cantamos muito sem alma

“Parabéns pra você” para alguém na família. **Parabéns por quê, jamais entenderíamos” (grifo nosso)** (QMPE, p. 21).

A descrição elaborada do pai e da mãe e da sua própria tomada de consciência de ser diante daquela situação corrobora a existência de um outro narrador, que usa o menino para dissimular o seu olhar e a sua voz diante da realidade social e o (des)equilíbrio psicológico de uma dada família: “Achamos que ele estava só com raiva da vida, depois melhorava. Um pai ver cinco filhos assim sob a chuva, com fome, **devia ser muito triste” (grifo nosso)** (QMPE, p. 19).

As elucubrações, aparentemente realizadas pela reflexão do narrador-menino, mostra um olhar experiente e crítico “Minha mãe já rezava pra Santa Rita de Lisieux, **a santa do momento (grifo nosso)**. (...) Meu pai não disse nada, não acreditava em Deus” (QMPE, p. 16). A perspectiva religiosa apontada no trecho anterior demonstra a percepção irônica diante de fiéis que “contrabandeiam” a sua fé de acordo com o momento.

Não é a “fé que remove montanhas”, mas a Santa que está “na moda”, que tem a capacidade de resolver os problemas alheios, assim como o sistema capitalista que induz o seu consumidor a uma busca desenfreada por aparelhos de última geração, porque os anteriores já são, supostamente, ultrapassados e não possibilitarão o bem-estar que cada um deseja, ou seja, a fé também perpassa por caminhos mercadológicos, atende melhor o último santo propagado, porque este é vangloriado pela mídia.

O conto em questão ainda traz uma peculiaridade: é o único que possui uma continuidade. Em “*Cine Privê*” (2009), “*Quando meu pai voltou*” (p. 29–34) retoma a saga da família. Todas as lembranças são retomadas e o narrador reflete sobre a sua posição no mundo através do peso do discurso do pai sobre ele.

O silêncio, o mal-estar e ansiedade permeiam o retorno do pai para casa, “quando soubemos que o médico tinha lhe dado alta, ficamos sem canto, havia muito tempo que ele estava internado” (QMPV, p. 29). Outro homem retorna. Não é o mais o mesmo Alexandre, não há a pronuncia do nome, como se algo tivesse se perdido, um rosto macilento e inchado tomara o lugar do homem que sempre foi magro.

É nesse momento que o narrador adulto através da sua reflexão apresenta questionamentos que não são de um menino, mas de um adulto que reflete o discurso do pai, esquecendo-se ele (o narrador adulto) da frase tantas vezes repetidas, no conto anterior: “que só olhasse pra frente, olhar para trás é sempre perigoso” (QMPE, p. 22).

Percebe-se claramente que o narrador adulto esquece-se da máxima e retoma a memória para entender o porquê de ser considerado um menino sem jeito:

Eu queria saber se ele tinha mudado de opinião sobre mim, era só o que importava. Sempre me achou muito tapado por não saber dar brilho nos sapatos que ele consertava. Dizia que, comparado ao meu irmão, eu não ia ser nada na vida, que eu era um menino sem jeito, não dava nem pra ser goleiro de um timezinho qualquer. **Era que eu apenas sentia a vida diferente, cheia de pedregulhos difíceis de erguer para abrir passagem (grifo nosso)** (QMPV, p. 31).

A necessidade de racionalizar o seu comportamento e o olhar do outro (o pai) sobre ele, apresenta sensações recorrentes das personagens de Viana, a de desajuste. A sua condição não lhe permite encontrar-se no mundo, a sua capacidade é mínima. Não há salvação. Só a herança: da inenarrável miséria da alma, que o consumirá pelo resto da vida, até porque o “menino sem jeito” será o “pai do homem”.

#### 4. AS “TRÊS REVOLTAS”

Neste capítulo, far-se-á uma análise do conto “*Três revoltas*” para confirmar que as narrativas vianianas seguem uma estética que se complementa através do seu percurso narrativo, ao retomar temáticas que visualizam a angústia e a memória como a confirmação do desengano de suas personagens diante da vida.

“Só tive três momentos de revolta na infância, logo dominados por quem de direito: minha mãe.” Assim começa o conto “Três revoltas”, numa edição organizada pela professora Regina Zilberman, na qual diversos autores escolhem uma foto da infância e criam um conto inspirados nela.

O conto escrito em primeira pessoa traz, desta vez, um narrador adulto e personagem principal que toma da memória para relatar a sua história. Ressalte-se que este não é apenas o único conto do autor em que encontramos um narrador adulto que retoma a infância como plano de fundo, mas é o único conto que tem como elemento inspirador uma prova memorialística do autor: uma foto.

Além desta, a casa materna com todo o núcleo familiar principal – composto pelo pai (vivo, mas distante e já falecido na última parte, mas sempre retomado), pela mãe, os irmãos – avó, tias e primos. Figuras tão constantes em sua obra, principalmente naquelas que retomam o espaço infantil, como a própria linguagem que premedita o discurso, anuncia-o e transcende-o no intuito de resgatar uma coerência narrativa, mesmo que esta surja do caos da mais profunda memória.

Leia-se, aqui, memória como aquilo que ocorre ao espírito, como resultado de experiências já vividas; lembrança, reminiscência que unidas pelo ato da criação ficcional confunde-se com a própria ficção e como elemento de produção artística, como confirma o próprio autor:

Quando começo a escrever, não escolho o tema, nem personagem, nem lugar. Deixo que as coisas venham da forma mais livre possível, sem censura. Acredito que o mais forte mesmo para quem escreve é a memória, a infância. Então meus contos falam de um lugar interiorano porque passei grande parte de minha infância num lugar afastado de todo contato urbano, em que a luz era de candeeiro, o contato com a terra era o principal. Convivi com pessoas simples, trabalhadores rurais, seres sem futuro, como ainda acontece hoje, no País. Muitos contos buscam nessa memória matéria para virem à luz, mas nada planejado. Alguns dão certo, outros não. (VIANA, 2010, p. 6)

O reconhecimento da sua matéria-prima para a tessitura do texto confirma a recorrência de personagens tão caros a sua infância. Não queremos, afirmar aqui, que a obra seja autobiográfica, mas que a recorrência de determinadas personagens leva-nos a crer que

possam ter sido retirados, não só “de pessoas simples” e “de trabalhadores rurais”, mas também de pessoas do contexto familiar. O conto em questão demonstra bem isso ao utilizar-se de uma foto para imprimir o teor narrativo. Segundo Maurice Halbwachs,

na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com *imagens*, e ideias de hoje, as experiências do passado. (...). A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (apud BOSI, 1994, p. 55)

Ao partir do âmbito da sociologia, o pensamento de Halbwachs coaduna com a tríade do real, fictício e imaginário, elaborada por Wolfgang Iser em seu artigo “Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional”, (2002, p. 385-386):

se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido.

Destarte, a repetição da “lembrança” pode servir para a recriação de um mundo verossímil ao real, todavia, imbuído da imaginação e das construções da memória e da repetição de um dado que na obra pode ser a repetição de uma dada realidade social. Ou ainda a repetição de uma galeria de personagens que pululam ora numa fatura com um narrador onisciente, ora com um narrador-personagem, ora com um narrador-testemunha, mas que se consubstanciam num mesmo propósito.

Em “Três revoltas” o narrador utiliza-se da memória para retomar três fatos marcantes da sua história. Descreve-se como um menino muito quieto, no seu canto, que se escondia quando gente estranha chegava e que era um martírio conversar com as visitas.

Apresenta-se como uma criança tímida que em hipótese alguma poderia tomar atitudes radicais que desobedecessem as regras pré-estabelecidas pela mantenedora da ordem: a mãe. O enredo está dividido em três partes corroborando com o processo criativo do autor na elaboração de cada revolta, que acontecem de acordo com o crescimento do narrador e da sua capacidade de burlar a ordem vigente por saber que mesmo sendo pária, existem

possibilidades descobertas, inocentemente, de se opor à ditadura imposta pela presença do Outro, principalmente da figura feminina da mãe.

Nesse caso, o desenrolar dos fatos confirma que “a finalidade da narração é a de resgatar um passado, ainda nebuloso e inconsciente, para, recuperando-o, poder o narrador lançar-se inteiro e completo em direção ao futuro” (DAL FARRA, 1978, p. 57), no qual o narrador se encontra e se debruça sobre os fatos que são apresentados pela sua voz, tendo em vista que

o narrador é o homem sensível à procura do menino que foi, de forma que as conturbações da criança repercutem nele, adulto, com a mesma intensidade de então. Daí, que ao longo do romance, e por momentos, a distância temporal se enfraqueça (Ibid., p. 58).

O uso de determinados elementos textuais no discurso confundem-se na fala do narrador aproximando-o do menino que foi e dando pistas do adulto que agora é: “sempre fui um menino muito quieto no meu canto” (TR<sup>8</sup>, p. 23), “sempre fui muito tímido, jamais teria coragem de me dirigir ao vendedor” (TR, p. 25), “Logo eu, cuja voz ninguém conhecia” (TR, p. 26) leva-nos a imaginar que este narrador tenha se tornado alguém ainda mais tímido, lesado na sua alteridade, tornando-se ainda mais distante de si e da possibilidade de qualquer sucesso: “acho que foi a partir daquele momento que perdi qualquer sombra de orgulho de mim mesmo” (TR, p. 30) e qualquer processo de crescimento pessoal.

Em outros contos vianianos, encontramos personagens, assim, como o de “Três revoltas” que contam o seu passado e analisam as marcas indeléveis que ficaram e atravancam o presente. Um dos exemplos que pode ser citado é o do conto “*A velhice chega de mansinho*” (2009, p. 51) no qual o narrador-personagem reflete sobre a imposição do tempo pela perspectiva do abandono do lar por parte de sua mãe – quando ele ainda era um infante – e da aspereza do genitor que o criou, pelo fato de ele se parecer muito com a mãe e por isso foi subjugado pelo pai, porque cada vez que o olhava, lembrava-se dela: “Acho que a raiva do meu pai foi crescendo porque, a cada dia, eu ficava mais parecido com minha mãe: pernas curtas e grossas, o mesmo tipo atarracado, bem diferente do dele todo comprido e seco.” (AVMC, p. 52).

Existem, na perspectiva dele, duas heranças que foram trazidas pelo tempo: uma que ele não conhece, que era o fato de não saber como a mãe tinha envelhecido “penso muito em minha mãe. Mulher se destrói mais rápido e ela deve estar imensa. Fico imaginando como teria sido seu envelhecimento, porque aí saberia como seria o meu.” (AVMC, p. 53-54) e a

---

<sup>8</sup> Citações do conto “As três revoltas” doravante serão referenciadas com a sigla TR.

repetição dos passos do pai: “Em parte, eu já era igual ao meu pai, dirigindo um táxi desembestado pelas ruas, com a perspectiva de ganhar cada vez menos.” (AVMC, p. 54).

Tais heranças construídas pela ausência da delicadeza do seio materno e pela presença física, mas a ausência afetiva do pai impediu que a delicadeza da vida chegasse até ele. A ausência de um nome nos remete a qualquer um que teve uma vida nutrida apenas por migalhas e pouco ou nenhum afeto, o destino dele, assim como o de tantos outros, será apenas o vazio e a sensação de que a vida não valeu a pena.

Segundo Dal Farra,

O romance de primeira pessoa se perfaz numa dinâmica entre passado e presente, pois, o que pretende o narrador é a inteiração consciente e verbal daquilo que foi como personagem no que é como narrador. Trata-se, portanto, da revisão da sua existência passada a fim de repercutirem nele, como narrador, as experiências mal-entendidas como personagem, revivendo-as momentaneamente, julgando-as e incorporando-as em si, para que tomem definitivamente suas significações. A narração compreende, assim, um esforço de integridade (1978, p. 57).

Integridade que se cumpre na escolha do signo linguístico para revelar ao mundo imaginário criado para desvendar questões que alusivamente retomam o inconsciente deste narrador através do discurso literário. “*Três revoltas*” é um conto que se divide em três capítulos distintos que podem ser lidos separadamente. Todavia, as narrativas se completam no sentido de que são constituídas por uma temporalidade que se baseia em dêiticos temporais:

“Só tive três momentos de revolta na infância” (TR, p. 23);

“Minha segunda revolta foi um bom tempo depois” (TR, p. 26);

“Meus cabelos cortados significavam também aquilo que todo menino criado livre mais temia: a escola” (TR, p. 33).

A partir desse processo, o entrelaçamento dos fios da fábula ocorre também através de passagens que se complementam e se retomam para dar continuidade “à tensão entre o passado e o presente, o passado repressor e o presente brutal” (CORREIA, 2010, p. 28). Isso demonstra uma coerência narrativa digna de Antônio Carlos Viana.

A concisão do relato e a retomada de situações já apresentadas em narrativas anteriores não impedem a excelência da obra, ao contrário, confirmam com maestria a própria tese do autor, “o conto é como uma flecha que você atira somente para acertar o alvo, não pode haver descaminhos” (VIANA, 2009, p. 2), ou seja, o final do conto, quando bem escrito, nos faz ver o quanto de secreto estava supostamente ausente na sucessão dos fatos.

“Lefebve nos alerta para os silêncios da narração, as elipses, as indeterminações, os brancos, o que a narrativa omite, a começar por tudo aquilo que ela faz supor ter acontecido antes de ele se iniciar” (LEITE, 1993, p. 22).

Desta maneira, podemos afirmar que o narrador-implícito – não mais o autor implícito – ao retomar conflitos, espaços e situações o faz dentro de uma consciência narrativa que enfeitiça o leitor arguto, toma-no pela mão para deixar-lhe um gosto acre na boca, sem, no entanto, querer livrar-se dele.

O balão, o cabelo e a escola. Substantivos que desencadearam uma ação totalmente adversa daquela que o narrador-personagem era capaz de tomar, ou melhor, nem imaginaria que fosse capaz de tomar por entender que os pais são entidades dominadoras e que ele é vítima da sujeição e do medo, “(...) tive consciência de que não adiantava lutar contra os adultos. Sempre sairiam ganhando” (TR, p. 29).

O narrador-personagem demonstra um tipo de reflexão que pressupõe um crescimento interior, a capacidade de perceber até onde ele pode chegar. Porém, o desejo, o assujeitamento e a insatisfação foram capazes de transformar (momentaneamente) o menino quieto, tímido e silenciado em alguém capaz de elevar a sua voz e lutar contra as injustiças cometidas contra ele.

#### **4.1 O balão, o cabelo e a escola**

O desejo é o princípio de tudo. E permite ao leitor marcar temporalmente o conto. O desejo = balão “todo listrado, em que o amarelo cedia lentamente lugar ao laranja, o laranja ao vermelho, o vermelho ao vinho, até chegar ao bico de um verde esmaecido” (TR, p. 23). O desejo se exprime por um objeto que marca o universo infantil de uma faixa etária menor (entre três e cinco anos), o brinquedo aos olhos do menino representa uma certa liberdade, a capacidade de poder voar, exhibir-se e possivelmente ser feliz: “a minha vida estava lá. Imaginei-me com ela, pelo meio da multidão. Acho que não teria sido mais feliz na vida” (TR, p. 24).

As impossibilidades se imprimem através dos aspectos financeiros “Éramos pobres e pobre não tem luxo, eu já havia me acostumado a isso” (TR, p. 24) e possivelmente às escolhas da genitora sobre o que poderia ser importante para toda a família sem levar em conta o desejo do indivíduo “Fiquei atento para ver se ela ainda iria comprar alguma coisa. Se comprasse, era porque tinha sobrado dinheiro” (TR, p. 24). Ao perceber que atravancaram a sua felicidade o personagem sai da sua inércia e luta por aquilo que deseja, tem a coragem de

enfrentar a mãe “(...) queria era a bola. Ela olhou para mim como quem diz ‘fique querendo’” (TR, p. 24) e continuou:

Foi a primeira vez que esperneeii em público. Os beliscões, em vez de me acalmar, só fizeram piorar tudo. Não havia alternativa. Passei a gritar sem nenhuma vergonha que queria uma bola. Logo eu, cuja voz quase ninguém conhecia. Gritei mais alto, outro beliscão e outro e mais outro (TR, p. 26).

A tentativa frustra-se através da impressão do castigo físico:

Meus cachos estavam completamente desfeitos, molhados de suor. Eram o meu orgulho, mas o puxavante de minha mãe me fez ter raiva deles pela primeira vez. Finalmente veio um tapa bem forte que elevou meu choro às alturas para depois arrefecer de vez (TR, p. 26).

O adulto vence mais uma vez. A voz da criança é silenciada pela imposição injuriosa do adulto que em vez de acolhê-la, repele-a. Impede-a de lutar pelo sonho e pela sua felicidade. Até mesmo os cachos que eram a única fonte de orgulho, a única fonte de aproximação com o outro, transfiguram-se num elemento de punição e vergonha.

“A certeza de sua inferioridade (...) leva-o a uma atitude conformista aceita mais como fatalidade do que como estigma” (RIEDEL, 2008, p. 117), na primeira parte da narrativa. A fatalidade, conseqüentemente, acompanhará o narrador até o presente (o momento que narra) e por essa forma de narrar, a personagem ao voltar ao passado confunde-se com o presente, o que nos possibilita retomar Dal Farra quando ela afirma que

o discurso se manifesta de formas diversas. Ora possibilita ao narrador assumir uma posição analítica em relação ao passado, redescobrimdo certos aspectos até então não conscientizados; ora permite ao narrador uma observação deformante dos eventos épicos; ora contamina-se de tal forma com o passado, que o contágio acaba por produzir no narrador as mesmas sensações que ele teve enquanto personagem (DAL FARRA, 1978, p. 61).

Em toda fatura, parece-nos que este narrador toma o sentido contrário das narrativas vianianas que têm como emissor da fábula, o próprio menino. Enquanto, nessas, o adulto mascara-se no menino, em “Três revoltas”, o adulto confunde-se com o menino que outrora foi e refaz o seu caminho de agora, na história de antes.

O que quer dizer que o menino continua incrustado no inconsciente do homem “a olhar para o mesmo ponto de fuga” (TR, p. 36) o que traz a imobilidade construída no passado para o presente. Elabora questionamentos que aparentemente não têm resposta, nem antes nem agora, o que demonstra que os questionamentos estão silenciados ironicamente - como

em “Nunca entendi o que a morte de Cristo tinha a ver com tanta comida com coco” (TR, p. 27), “As paredes cheias de coisas que eu não entendia” (TR, p. 32).

Na segunda parte do conto encontra-se a segunda revolta: “Minha segunda revolta foi um bom tempo depois, justamente por causa dos meus cabelos” (TR, p. 26), não queria cortá-los, era o único elemento de aproximação entre a personagem e as outras pessoas: “Eu me afeiçoara àqueles cachos, uma forma de as pessoas se aproximarem de mim e dizerem como eu era bonitinho” (TR, p. 28).

O menino tímido, na verdade, ansiava por ser notado, ansiava por afeto. Nota-se que na maioria dos contos de Antônio Carlos Viana, crianças são relegadas ao segundo plano, não só apenas pela questão da miserabilidade, mas também devido a um comportamento observado em tempos remotos, no qual a difusão da figura paternal e maternal estavam ligadas a uma figura repressora que incutia muito mais medo do que respeito.

Nesse plano o infante – por definição etimológica, aquele que não fala – continua silencioso, e silenciado. Silencioso por gostar da solidão e silenciado mais uma vez por ir de encontro a uma ordem pré-estabelecida:

Espernei inutilmente, era a segunda vez que me revoltava contra alguma coisa. Parecia tomado por uma força que não era minha. Se eu ficasse me sacudindo, o barbeiro não conseguiria cortar meus cabelos. (...) Eu gritava, gritava com toda força dos meus pulmões, que não queria cortar os cabelos (TR, p. 29).

Mas há uma gradação entre a primeira e a segunda revolta. Se a primeira constituiu-se apenas no plano do discurso, a segunda utiliza além dele, a ação. O plano da subjetividade vem agora imbuído do plano da objetividade. O ódio, apenas, pensado, agora cria substância e é colocado em prática.

A submissão transforma-se em coragem (mesmo que momentânea) e vinga-se da opressão, da vergonha e da ausência – não tinha mais o motivo da sua ligação com as pessoas e da sua própria marca de alteridade “Eu era o único menino louro da rua” (TR, p. 26).

A dor não ocorre apenas pelo desejo de um balão, mas sobrevém pela perspectiva de perder a si mesmo, de tornar-se estranho, de perder a identidade. A idade é outra, o desenvolvimento da conscientização do ser e do seu desejo torna a perda mais profunda, que passa do campo físico (bola) para o campo subjetivo (a identidade),

eu não era eu. Senti que era outra pessoa, como se fosse outra cabeça no meu corpo. Nada tinha a ver com o menino orgulhoso de seus cabelos louros. Acho que foi a partir daquele momento que perdi qualquer sombra de orgulho de mim mesmo. (...) Não iria me reconhecer. (...) A toda hora passava a mão na cabeça como se eu pertencesse a outro, não a mim. (TR, p. 30).

Por isso vontade de vingar-se do seu carrasco transforma-se numa situação concreta:

o barbeiro guardava os apetrechos na pasta quando uma súbita força me veio de dentro e fiz o que ninguém esperava. Vi num canto da calçada um capuco de milho. Apanhei e joguei com toda força na testa de seu João Albino. Estava vingado (TR, p. 30).

Mas “atravessando o véu da imediaticidade” (MAGALHÃES, 1997, p. 21) do garoto, a repressão se impõe mais uma vez: “Resultado: levei na mesma hora uns tabefes de minha mãe para aprender a ser educado” (TR, p. 30). A relação pré-estabelecida pelo narrador entre ele e sua mãe demonstra que um dos únicos momentos de aproximação física que ocorre entre eles, dá-se durante as surras que ele leva.

A figura paterna é apenas citada, pois este está distante. Todavia, o narrador pensa no pai nos momentos de maior angústia. Ausente, o pai transita pela narrativa e esta ausência torna-se um forte agravante para os dissabores do menino. Só o pai poderia livrá-lo das situações dolorosas que são provocadas, na maior parte das vezes, pela Mãe – mais uma vez é o adulto, na sua figura de autoridade, o agressor – e pelo espetáculo estupendo da redução do seu ser a nada, por uma plateia constituída por primos, outros meninos da rua e todos os adultos:

Pensei em meu pai. (...) Embora fosse homem de poucas palavras, se estivesse ali talvez me desse a bola para compensar a sua aridez (TR, p. 25).

Me deu uma vontade de fugir, correr dali, ir ao encontro de meu pai, embora ele não gostasse de me ver com aqueles cachos. Achava que minha mãe fora longe demais em sua promessa, mas depois se calava, o que dava a dimensão do perigo que eu e ela havíamos corrido (TR, p. 27).

Pensei: “Se meu estivesse aqui, ele não ia me deixar sair com esse chambre de mulher” (TR, p. 31).

O adulto ausente por ter repetido o caminho de muitos outros, encontra-se distante porque foi em busca de uma vida melhor para a família, deixando a mãe como única responsável pela criação dos filhos. Temos, destarte, uma possibilidade de redenção para a mãe, tão vítima de um sistema de opressão quanto seu filho.

A ela, coube as responsabilidades múltiplas que deveriam ser exercidas com mãos de ferro; a ela, possivelmente também não ensinado a criar seus filhos de outra maneira; ela, talvez não conhecesse o carinho, mas sim a dor. O que a torna uma figura verossímil, socialmente reconhecida por retomar a subjetividade de muitas mulheres pobres que na

verdade não sabem e nem reconhecem a sua subjetividade por terem se perdido na aridez de si mesmas.

Não podemos acusá-la de pura maldade, pois apegada a sua fé fez promessa para que nem ela e nem o filho morressem durante o parto “Maiorzinho, eu soube que minha mãe nunca os cortara por causa de uma promessa que fizera antes mesmo de eu nascer, eu com o pescoço enlaçado, a ponto de morrer na barriga junto com ela” (TR, p. 26).

E por “narrar de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1993, p. 43). Daí sua dificuldade em encontrar respostas objetivas para os seus questionamentos e para entender os Outros que estiveram/estão a sua volta.

Neste tipo de narração “desaparece a onisciência” (CHIAPPINI, 1997, p. 43) e temos a visão condoída de si mesmo e que a “mater” parece-se muito mais com uma “assombração” (TR, p. 32) do que a Nossa Senhora que encontra seu filho sangrando em plena Sexta-feira da Paixão e que acredita que a mãe não é capaz de chorar: “Tinha os olhos molhados, acho que de suor” (TR, p. 33).

E assim como o Cristo que morreu crucificado na cruz para nos salvar, o menino narrador acha que “Melhor seria estar morto, livre de tanta coisa ruim” (TR, p. 31), “Minha vontade era de sumir no mundo, morrer, quem sabe” (TR, p. 31), afinal viver não valeria a pena, pois “não adiantava lutar contra os mais velhos”.

A criança dos contos de Antônio Carlos Viana quase sempre aparece como vítima do jugo do adulto, sente o desrespeito a sua individualidade, quando lhe é tirado o direito de ser livre e feliz. Ah! A liberdade. Antítese escolar. Várias são as personagens que relatam sua experiência escolar, sempre de maneira enfadonha e coibidora da liberdade infantil.

Machado de Assis, em “Memórias póstumas de Brás Cubas” (1998), descreve-a de maneira galhofeira e sem importância: “Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar” (ASSIS, 1998, p. 38). Já para Graciliano, em “Infância” (2006), “a escola, segundo informações dignas de crédito, era um lugar para onde se enviavam as crianças rebeldes. Eu me comportava direito: encolhido e morno, deslizava como sombra” (RAMOS, 2006, p. 118).

As duas personagens em questão são narradores em 1ª pessoa, protagonistas que recontam suas histórias diante de um distanciamento temporal que se aproxima do conto “*Três revoltas*”. Todavia a personagem de Graciliano assemelha-se muito mais à nossa – peço permissão para chamá-la de nossa pelo simples fato de que a obra ao constituir-se na sua totalidade passa também a ser do leitor –, pela visão que se encerra.

Os dois a veem como mais um mecanismo de opressão, de retaliação da liberdade “que estragava os divertimentos na areia do beco” (RAMOS, 2006, p. 118) ou ainda “até então eu vivia despreocupado pela rua, ou agora pelo mato, onde fomos morar. Vivía caçando calango, lagartixa, pegando ariticum ou araçá para comer” (TR, p.33). As histórias se coadunam no sentido de retomar um mesmo tipo de narrador e a mesma ojeriza aos bancos escolares.

Todavia, o nosso narrador se diferencia do menino de Graciliano por ser capaz de continuar, ainda, motivado pelo desejo de liberdade, pela ânsia de defesa de si mesmo. Diferentemente de “Infância”, em que seu protagonista é incapaz de rebelar-se contra a imposição da sociedade, afirma: “não me seria possível espernear, berrar daquele jeito, exhibir força, escoicear, utilizar os dentes, cuspir nas pessoas, espumante e selvagem. Tinha-me domado” (RAMOS, 2006, p. 120).

Mais uma vez o narrador estabelece uma distância entre o seu olhar do presente e a sua vivência. O corte de cabelo precede um ritual de passagem no qual as “alegrias” da infância ficam para trás e a entrada para um mundo enfadonho tem data marcada. E esse mundo enfadonho começa pelos bancos da escola. Tudo dentro desse universo incomoda: “os meninos suados e fedidos” (...), “um abecê (...) com tanta letra” (...), “cada sinal tinha um jeito de dizer” (TR, p.33). E o menino mais uma vez põem em prática a sua última revolta: “Num momento em que ela se virou, eu fugi” (TR, p.33).

Esconde-se em cima de uma mangueira, vence o medo de cair. Compara-se a bola de oxigênio e sente vontade de desaparecer no céu, assim como ela o fez. Mais uma vez a ideia de morte surge como fuga para os problemas que enfrenta. No entanto, o desejo de ser aceito e visto realiza-se na fuga que encena, em cima da mangueira, observa a todos que o procuram numa curta alegria de se sentir importante, pela primeira vez. Safa-se do castigo físico dessa vez.

No entanto, não consegue livrar-se da morte do pai: “num acidente de trem” (TR, p. 33) e conseqüentemente viu diluir-se a esperança de ir embora. Em vez disso, há um retrocesso, saem da zona urbana e vão morar na zona rural, afasta-se cada vez mais do sonho de ser alguém, de fazer-se homem distante de toda aquela pobreza.

Não há para onde fugir. O menino experimenta a sua primeira vitória, não sofre castigos físicos, mas também sofre uma derrota: o destino está lançado. A imobilidade a que está fadado transforma-o no adulto que ele será ou o adulto que ele não é, com quem ele contracena.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando a etapa final, cabe menos expor conclusões, uma vez que a maior parte delas foi sendo registradas no decorrer dos capítulos, que pontuar os principais tópicos que constituíram esse trabalho.

A voz do narrador encanta no palco da ficção, num mistério envolvente, agindo assim, esse componente às vezes clama para si o enredo, às vezes o despista, mas sempre o manipula. O narrador apresenta-se ao leitor ora como conhecedor dos fatos que vai contar, ora como elemento envolvido nos fatos, mas sempre consciente de sua tarefa de condutor da ficção.

A leitura dos contos de Antônio Carlos Viana apresenta um narrador em 1ª pessoa que aparentemente é um menino, mas que durante a prosa se revela um adulto pelas mais variadas reflexões sobre o seu estar no mundo diante das adversidades ou ritos de passagens que o surpreendem durante a ação narrativa.

E ao criar essa ilusão, o autor cria uma ficção dentro da própria ficção. Não é o menino que narra, mas o adulto que conscientemente assume essa manobra astuciosa para ludibriar o leitor e confundi-lo para assim criar um efeito estético que valoriza ainda mais o texto literário e a sua capacidade de encantar. Por isso, sendo um trabalho centrado na figura do narrador, é de se notar que os pressupostos teóricos utilizados o foram sempre no intuito de evidenciar os aspectos do texto do autor.

Elementos memorialísticos, que retomam experiências do autor, sem se tornarem autobiográficas, percorrem o espaço da narrativa. A família, os espaços, os aspectos culturais são retomados como pano de fundo e vagueiam pela infância, pela adolescência até o início da maturidade, sem se tornarem autobiográficos. Repetem-se personagens, temáticas que sempre são abordadas de maneiras diferentes, mas que sempre se encontram em dilemas parecidos.

Nesse sentido apaixonar-se pelo texto vianiano não é difícil, por diversos motivos que toda boa prosa carrega consigo: a ambiguidade, a multiplicidade de efeitos, as lacunas propositais, capazes de imprimir em cada leitor uma marca. A marca de um autor sergipano que tem todos os motivos para alcançar o mundo através da sua prosa e do seu narrador.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Vera Romariz Correia de. **Toma lá dá cá: rasantes críticas**. Maceió: EDUFAL, 2011.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1998.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRITTO, Paulo Henriques. Prefácio do livro *O meio do mundo e outros contos*. In: VIANA, Antônio Carlos. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio *et alii*. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHIAPPINI, Lígia. A circulação de textos na escola: um projeto de formação-pesquisa. In: CHIAPPINI, Lígia. (Org.) **Aprender e ensinar com textos didáticos e paradidáticos**. São Paulo: Cortez, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CORREIA, Paulo André de Carvalho. **Ritos de passagem: a experiência erótica e o menino-narrador na ficção de Antônio Carlos Viana**. Dissertação de mestrado apresentada ao

Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS. Feira de Santana, 2010.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Becca, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**1 – Prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

GROSSMANN, Judith. **Temas de Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1982.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 955-987, 2002.

KOSSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizontes de expectativa”: duas categorias. In: **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 305-327.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, Roberto Sarmiento. **Um enterro e a história do Brasil**. Conhecimento prático língua portuguesa. São Paulo, ano 2, nº 21, jan./fev, p. 34-40, 2010.

LUCÁKS, George. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MAGALHÃES, Belmira. Diálogo quase amoroso do moderno com o contemporâneo: uma análise do conto “Vai”, de Ivan Ângelo. In: **Leitura**: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras: número temático de literatura: O conto. Nº. 19. Maceió: Imprensa Universitária, UFAL, 1997.

\_\_\_\_\_. **Vidas secas**: os desejos de Sinha Vitória. Curitiba: HD Livros Editora, 2001.

PESSOA, Fernando. Trecho 148. In: **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros da cidade de Lisboa. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa** – Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

RIEDEL, Dirce Cortes. **Metáfora**: O espelho de Machado de Assis. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2008.

SANTOS, Margareth Miriam Araujo; ARAÚJO, Raul Ribeiro de. O social em contos de Viana. In: **Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura**. Vol. 2, São Cristóvão: GELIC, 2010.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas das letras**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 38-52, 1989.

SILVA, Gisélia Mendes da. **Representações do corpo estranho na ficção de Antônio Carlos Viana**. Dissertação de mestrado apresentada ao Núcleo de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2011.

SOUZA, E. M. Saberes narrativos. In: **Semear**, nº 7. Rio de Janeiro: Instituto Camões/PUC – Rio, p.17-30, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VARGAS LLOSA, Mário. **Cartas a um jovem escritor**: toda vida merece um livro. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

VIANA, Antônio Carlos. Como me tornei contista. In: **Interdisciplinar**. Ano IV, V.8, jan-jun, p. 11-13, 2009.

\_\_\_\_\_. **Revista Conhecimento Prático – Literatura**. São Paulo: Entrevista concedida a Rafael Rodrigues, 2010.

\_\_\_\_\_. **Encontro de interrogações**. 2004. Disponível em:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=ghJZzCzx2RO>> . Acesso em: 17/09/2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao website Escrita Livre. Disponível em <[http://www.escritalivre.com.br/entrevista/antonio\\_carlos\\_viana-16\\_09\\_05.php](http://www.escritalivre.com.br/entrevista/antonio_carlos_viana-16_09_05.php)>. Acesso em: 11/10/2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista ao Jornal Rascunho – Paiol literário. Curitiba: 2009b. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1893>>. Acesso em: 20/08/2010.

ZILBERMAN, Regina. Prefácio do livro *Em pleno Castigo*. In: VIANA, Antônio Carlos. *Em pleno castigo*. São Paulo: Hucitec, 1981.

## BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

VIANA, Antonio Carlos. **Brincar de manja**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1974.

\_\_\_\_\_. **Em pleno castigo**. São Paulo: Hucitec: Secretaria de Estado da Educação e Cultura de Sergipe, 1981.

\_\_\_\_\_. **O meio do mundo**. Garibaldi/RS: Libra &Libra, 1993.

\_\_\_\_\_. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Aberto está o inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. Três revoltas. In: ZILBERMAN, Regina (Org). **Este seu olhar**. São Paulo: Moderna, p. 23-35, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cine Privê**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. **Foco narrativo e fluxo da consciência** – questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria** – literatura e senso comum. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro** – alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

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

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 10. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

FÁVERO, Afonso Henrique. **Aspectos do memorialismo brasileiro**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

FONSECA, Maria Oscilene de Souza. **O dito e o não-dito no interdiscurso do narrador de Antônio Carlos Viana**. Monografia apresentada ao Departamento de Letras da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2010.

LIMA, Jackson da Silva. **Conto e contistas sergipanos: coletânea**. Aracaju, 1979.

MAGALHÃES, Belmira. **As marcas do corpo contando uma história: um estudo sobre a violência doméstica**. Maceió: EDUFAL, 2005.

\_\_\_\_\_. **Da impossibilidade da festa à festa possível**. Maceió: EDUFAL, 2007.

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RONALDSON. O elástico da instantíssima (a Antônio Carlos Viana). In: **Questão de Íris**. Aracaju: Tribunal de Justiça, 1997.

SANTOS, Alberto Brandão Santos; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais** – Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHUWARZ, Roberto. Feição social do narrador e da intriga. In: **Um mestre na periferia do capitalismo** – Machado de Assis. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 61-79.