

AS DISSONÂNCIAS DO NARRAR: UMA ANÁLISE SOBRE O NARRADOR E A  
VIOLÊNCIA EM “INFERNO” DE LUIZ VILELA E “FILHO DE PINGUÇO” DE  
ALCIENE RIBEIRO LEITE

Rodrigo Andrade Pereira

“—Inferno é o meu, que tenho um nome a zelar, os meninos; não  
fosse, largava o traste”

Filho de Pinguço, Alciene Ribeiro Leite

**Resumo:** O presente artigo busca investigar o modus operandi narrativo da violência no conto “Inferno” de Luiz Vilela e “Filho de Pinguço” de Alciene Ribeiro Leite, procurando demonstrar que são obras que configuram vozes dissonantes, pois encenam a releitura da repressão e violência paterna. Para comprovar tal perspectiva, utilizamos, como base teórica, o ensaio “Tradição e Talento Individual” (1919), de T. S. Elliot, o livro Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes (2012), de André Dias, e Crítica em tempos de violência (2012), de Jaime Ginzburg.

**Palavras-chave:** Luiz Vilela; Alciene Ribeiro Leite; Dissonância; Violência

Para Jaime Ginzburg, em seu livro *Crítica em tempos de violência* (2012), a discussão atual acerca da historiografia e da literatura comparada no Brasil é caracterizada pela "revisão dos parâmetros de sustentação do cânone" (GINZBURG, 2012, p. 21), baseando-se, entre outras coisas, na noção de valor. O autor aponta para a forte tendência conservadora dos programas curriculares de Letras, promovendo a exclusão de gêneros (como o cordel), da tradição oral, dos registros indígenas etc., fazendo-se, portanto, necessário "indicar lacunas e reverter critérios de valor consolidados" (GINZBURG, 2012, p. 22).

Dedicando uma parte de seu livro às relações entre literatura e violência, especificamente no Brasil, Ginzburg parte da seguinte hipótese, de modo resumido: "compreendendo a literatura como produção constituída historicamente, e não como objeto fechado em si mesmo, podemos formular a hipótese de que a enorme carga de violência que caracteriza a história brasileira tenha implicações nas obras literárias" (GINZBURG, 2012, p. 134). Assim, para ele, é possível interpretar os textos brasileiros a partir da noção de trauma, na medida em que a sociedade brasileira teve na violência um elemento constitutivo, o que teria gerado uma experiência traumática, ainda não superada: "é possível que, de maneiras diretas ou indiretas, na produção cultural do século XX, encontremos marcas desse impacto, em formas variadas de elaboração estética e linguística, como o testemunho, a dissolução do realismo, a fantasmagoria e a fragmentação de perspectiva" (GINZBURG, 2012, p. 185).

É nesse contexto, de maneiras diretas e/ou indiretas de estabelecer relações estéticas entre literatura e violência que se contextualiza os dois textos analisados neste artigo: o conto “*Inferno*”, de Luiz Vilela, publicado na coletânea *No Bar* e a novela *Filho de Pinguço* de Alciene Ribeiro Leite.

Além da perspectiva comparatista entre a violência, e suas representações na literatura, apresentadas por Ginzburg, o presente artigo busca investigar o modus operandi narrativo da violência nas duas narrativas apontadas acima, procurando demonstrar que são obras que configuram vozes dissonantes, pois encenam a releitura da repressão e violência paterna. Para comprovar tal perspectiva, utilizamos, como base teórica, o ensaio “Tradição e Talento Individual” (1919), de T. S. Elliot, o livro Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes (2012), de André Dias e o já citado *Crítica em tempos de violência* (2012), de Jaime Ginzburg, entre outros.

## **A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NA LITERATURA**

Nos últimos anos, os estudos literários têm se aproximado das questões identitárias e culturais próprias dos Estudos Culturais e dos Estudos de Gênero. Esse diálogo é profícuo e tem se mostrado eficiente quando se pensa em novas abordagens pedagógicas para o ensino de leitura literária. A relevância desses estudos é fundamental para o questionamento da opressão e das diferentes formas de violência que a mulher ainda sofre na contemporaneidade.

Na literatura brasileira, com efeito, há diversos registros de violência contra a mulher associados aos comportamentos próprios de uma sociedade patriarcal tradicional. De diferentes formas, a postura do agressor é representada como parte de uma cultura dominante, por isso incorporada aos padrões sociais disciplinadores. Desde o século XIX, a literatura registra tanto as sutilezas, como o horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina. Do término do casamento ao assassinato brutal da mulher, a honra do macho dá sustentação a essa barbárie tanto no plano social como ficcional.

Constata-se que tanto as narrativas que ressaltam a violência simbólica, como as que partem para o realismo das agressões físicas têm um ponto em comum o questionamento da normatização da violência como parte do cotidiano familiar.

Na literatura brasileira, os diversos registros de violência contra a mulher são identificados desde nossas primeiras obras de fundação até as atuais narrativas

contemporâneas. De questões simbólicas à imposição da violência, a mulher sempre esteve à mercê de uma sociedade conservadora e autoritária que partia do princípio patriarcal que a honra masculina deveria estar acima de tudo, inclusive da vida da mulher. Dentro dos estudos literários, há diversas abordagens que analisam as representações da violência de gênero, principalmente, no texto de autoria feminina do Brasil. Desde a criação do GT da Anpoll, “A mulher na literatura”, nos anos 80, diversas pesquisadoras destacam a importância do mapeamento da representação de gênero nos estudos da literatura brasileira, seja na linha do resgate, seja na do estudo da violência de gênero. Entre elas, destacamos Zahidé Muzart, Elódia Xavier, Constância Lima Duarte, Lúcia Zolin, entre outras.

## INFERNO

O livro *No Bar*, de Luiz Vilela, do qual faz parte o conto “Inferno”, foi publicado em 1968, um ano após o lançamento de *Tarde da Noite*, mas o autor conta que aquele fora escrito antes, mas por conta de um prêmio literário, acabou publicando este último. A coletânea que contém o conto em questão contém, em sua maioria, contos que se passam na infância, porém, é, em *No Bar*, que estão alguns dos contos mais experimentais de Vilela, no que tange ao modo de narrar e de estruturar a narrativa, como “Eu estava ali deitado”, cheio de reticências, “Gaveta”, onde se enumera os objetos que vão sendo retirados de uma gaveta, e “Rodoviária”, onde se ouve o zum-zum-zum das pessoas que estão em um terminal rodoviário. Mas é com o conto “Inferno”, que Vilela, além de demonstrar, mais uma vez, uma virtuosa narrativa, emprega uma maior carga dramática do que os outros contos do livro, justamente por contar uma história de violência doméstica oriunda não apenas do alcoolismo, mas também da intolerância com o diferente, com o especial.

Bakhtin, ao analisar a obra de Dostoiévski, observa que: “o [...] discurso do outro na linguagem do outro, que serve à expressão refratada das intenções do autor” (BAKHTIN, 2015, p. 113), e é exatamente isso que vemos nesse conto, discursos da violência praticada pelo outro na voz do narrador, e ao nosso ver, é nesse ponto que se encontra a voz dissonante de Vilela ao “narrar a violência” pelo olhar do outro, e pela manipulação engenhosa do discurso, pelo criativo uso da linguagem.

Nessa narrativa, temos três narradores identificados pela tipografia, pelo tipo de letra, o primeiro escrito com letra normal, representa o pai, o segundo em itálico, sendo

que as letras maiúsculas são usadas apenas para referências religiosas, representa a mãe e o terceiro bloco narrativo, em negrito, sendo as letras maiúsculas utilizadas apenas para nomes próprios. As três partes não terminam com ponto final, a frase fica solta, sem pontuação, e logo em seguida dá-se início a próxima parte.

O primeiro narrador está fazendo um confissão a um interlocutor: “É meu filho, entende?” “Ela acha que eu odeio o menino, você acredita?” (VILELA, 1984, p.58), e logo adiante no seu relato, revela que o interlocutor é seu amigo e parece se justificar, dizendo que no começo ele tinha um lar, mas que depois “o que era lar virou inferno”. Não se conforma de toda vez que chega em casa o seu filho e sua mulher olharem para ele como se ele fosse um monstro. Confessa que tem horas que chega em casa e dá vontade de passar a mão na cabeça do filho, mas a mulher o chama de bêbado. Diz que ele está sempre bêbado e que tem horas que fica violento, que jogou uma lata na mulher, mas que acertou o filho.

Precisa desabafar com alguém, no caso, o seu amigo, porque se não enlouquece. Relata que no quarto ou no quinto ano de casado, sua mulher revelou que o filho tinha uma doença e o repeliu. E que esse foi o motivo dele começar a beber. Justifica-se dizendo que naquela situação só a bebida o reconfortava. A doença do filho e a repulsa da mulher, para ele, era um inferno. Afirma que só não vai embora porque a sua mulher e o seu filho precisam dele, mas retrata-se, dizendo que, na verdade, não vai embora, por covardia. Que quando ele morrer sua mulher não vai chorar, apesar dela chorar bastante. Mas o que mais o incomoda é o ódio do filho, o olhar de pavor quando ele chega perto, e que isso o despedaça, e o impulsiona a beber cada vez mais e a ser cada vez mais violento.

A narradora do segundo bloco de “Inferno” é a mãe. O tom de desespero, de súplica, de uma mulher religiosa, que faz várias referências a “Deus” e a “Virgem Santíssima” e a “Eva”, únicos a terem o começo com letra maiúscula. Em uma espécie de oração-desespero, ela pede a Deus e a “Virgem” proteção para quando o marido voltar do bar bêbado.

Esse bloco não possui nem um sinal de pontuação, acontecendo em um longo jorro narrativo, as frases não se completam, os pensamentos não se concluem, se repetem, se interrompem. No meio dos seus pensamentos ela entrecruza as falas do marido, do filho e do médico “quem te mandou parir um doido”, “acha que vou passar a vida inteira preso aqui com um doido tenho cara de bobo de idiota vem cá doidinho” “não paizinho eu gosto docê não bate não”. (VILELA, 1984, p.59) Aqui Luiz Vilela

utiliza uma interessante polifonia, alternando os pontos de vista dentro da fala da mãe, ocasionando um efeito de sentido de total desespero e de sofrimento, e a medida que as falas se entrecruzam com mais frequência esses efeitos vão se intensificando.

Segundo Pauliane e Rauer, “a polifonia em Luiz Vilela, é perpassada pela oralidade que marca o funcionamento do heterodiscurso construído pelo contraste entre as vozes de cada falante”. (AMARAL; RAUER, 2016, p. 155). Ainda segundo Pauliane e Rauer, “é tentador ver como essa consciência da personagem, que goza de autonomia diante das outras personagens e do próprio autor, se manifesta nas diferentes vozes – até certo ponto articuladoras de seu próprio discurso – que compõem uma narrativa em mosaico”. (AMARAL; RAUER, 2016, p. 155-156)

Mestre do discurso direto em seus diálogos afinadíssimos com a oralidade, Luiz Vilela, nesse segundo bloco, demonstra ter, também, o pleno domínio do discurso indireto livre e da polifonia, mas não para demonstrar uma virtuosidade do discurso, mas para causar o efeito de sentido desejado, o completo desespero e terror por que passa a sua personagem-narradora.

Bakhtin procura, na análise do romance polifônico de Dostoiévski, mostrar como se dá a interação de vozes “nas” e “entre as” personagens (no nível interior e exterior). Logo, é a partir do dialogismo entre as vozes internas da personagem e sua manifestação no mundo que se instaura a polifonia (AMARAL; RAUER, 2016, p. 162). Complexa, a polifonia no segundo bloco de *Inferno*, nasce das múltiplas vozes que ecoam na consciência, no interior da personagem-narradora, e não de vozes que estão presentes na diegese.

No terceiro bloco a perspectiva é do menino. Um excerto narrativo que lembra bastante *O som e a fúria*, de William Faulkner. O interlocutor predominante é a mãe, apenas no final da narrativa é que ele se dirige ao pai. A narração é uma longa súplica do menino à sua mãe para que ela não deixe que o pai o leve, subentende-se que para um sanatório. Implora a mãe várias vezes e o tempo todo diz que gosta dela, mas não gosta do pai, porque o pai bate nele. Ao longo da narrativa, o menino pede desculpas por ter feito algumas coisas que levam o pai a bater nele, como quebrar os vidros, matar as galinhas, gritar, imitar bichos. Implora por carinhos da mãe, mas ela apenas chora, e ele não entende por que, pede a ela que não chore, que ele só estava brincando. Imita várias vezes os animais.

No fim da narrativa, temos um indício de que ele já tinha ido para o sanatório, ou um hospital: “ele me deixam no escuro, eu tenho medo do escuro, e os homens de

avental, e os homens de avental dão choque, eu tenho medo, e o pretão, ele fala que vai me capar, que vai pôr eu junto com a Mundinha Doida...” (VILELA, 1984, p. 63). E apenas ao final da narrativa é que ele se dirige ao pai, porque este chega em casa com os “homens de avental”. Então, em um gesto de desespero, diz que gosta do pai, até pede para ele bater nele, mas que não o levem, diz que “fica bãozinho”, mas ao ver que será em vão xinga o pai de “fedaputa”.

A linguagem desse narrador é bem diferente dos outros narradores, aliás, todos os três possuem linguagens e modos de narrar bem díspares uns dos outros, mas o último narrador, possui a variedade linguística mais radical dos três, utilizando termos coloquiais típicos do interior e/ou de pessoas com pouco letramento, como as expressões “docê”. “ocê”, ausência de sujeitos, “ô mãezinha” como vocativo, o uso abreviado de locuções verbais, como “tá escutando”, “tou brincando” “ranquei a botina”, as risadas e imitações dos bichos: “rê, rê”, “auuuu”, “auuuuu”, “grrrr, grrrrr”, entre outras.

Os espaços não são delimitados, mas subentendidos pelos discursos. O segundo e o terceiro bloco se passam no ambiente familiar, em casa, e o primeiro é o único que se passa fora de casa: “Quando chego em casa, a primeira coisa que ela faz é procurar ele e trazer pra perto dela”. (VILELA, 1984, p. 63).

Nos três blocos o tempo da diegese se confunde com o tempo da narrativa, porém, no primeiro bloco, o narrador está se referindo a um interlocutor, um amigo, e conta a ele o que aconteceu no passado, já nos outros dois blocos narrativos, o que estamos lendo está se desenrolando naquele momento, podemos perceber isso pela predominância dos verbos no presente.

As três personagens-narradoras desse conto carregam em suas falas marcas linguísticas que apontam marcas de seu gênero, de sua classe social e, principalmente, no estado tensivo por que estão passando, é por meio da linguagem empregada por cada narrador que compreendemos e absorvemos o conflito pelo qual estão passando.

Com relação a isso, Bakhtin observa:

“as intenções do autor, ao se refratarem através de todos esses planos (da linguagem e, por extensão, do heterodiscurso, podem não se deixar captar inteiramente por nenhum deles. É como se o autor não tivesse sua própria linguagem, mas tivesse seu estilo, sua lei orgânica única de jogo com linguagem e refração de suas autênticas intenções semânticas e expressivas nessas linguagens. Esse jogo de linguagem e a frequente ausência total de sua palavra final não diminui minimamente, é claro, a profundidade geral da

intencionalidade, isto é, da inteligibilidade ideológica de toda obra (BAKHTIN, 2105, p. 95, grifo do autor).

Sobre a dinâmica entre o narrador e o autor, Bakhtin ainda explica:

“por trás da narração do narrador lemos uma segunda narração: a narração do autor sobre a mesma história narrada pelo narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada elemento da narração em dois planos: no plano do narrador, em seu horizonte expressivo semântico-objetual, e no plano do autor, que fala de modo refratado com essa narração e através dessa narração. (Bakhtin, 2015, p. 99)

Lendo a narrativa, torna-se evidente que a construção do texto de Luiz Vilela se assemelha com a forma polifônica que privilegia a diversidade do discurso (heterodiscurso) no texto, e com isso, consegue olhar além do discurso convencional da violência, ele investiga as insondáveis profundezas da alma humana, deixando assim de ser uma voz local da violência, para ser uma voz dissonante deste discurso.

## **FILHO DE PINGUÇO**

A obra infanto-juvenil *Filho de Pinguço*, lançada em 1983 pela escritora mineira

Alciene Ribeiro Leite recebeu o Prêmio da Coleção do Pinto, em 1987. De acordo com Laura Sandroni, em *A década de 1970 e a renovação na literatura infantil* (2008), a Coleção do Pinto, da Editora Comunicação, de Belo Horizonte, colocou à disposição das crianças e jovens temas denunciadores dos conflitos contemporâneos. O lançamento repercutiu intensamente na época, pois representou uma nova forma de a arte se posicionar em face do leitor infantil.

*Filho de Pinguço* apresenta a história de uma família rodeada por conflitos causados, principalmente, pelo vício do alcoolismo do pai. Conforme consta na apresentação do livro feita pelo escritor Duílio Gomes, *Filho de Pinguço* foi escrito para —passar uma mensagem saudável aos seus leitores sem se atrelar a moralismos vãos.

A história começa no domingo com o pai alcoolizado desde sexta-feira. O menino é o responsável por pegar, sem pagamento, bebidas e cigarros para o pai no

botequim do bairro, de propriedade do português senhor João. Lá, se sente envergonhado por não levar dinheiro e é alvo de chacotas por parte do comerciante e de alguns de seus fregueses. E, é lá que também —sonhal em comprar alguns doces expostos na vitrine, sem ter coragem de comprá-los fiado, mesmo com autorização paterna. Em casa depara-se com a —ameaçal da violência do pai, ora contra ele, ora contra a mãe. Essa, por sua vez, tem no menino o depositário de suas reclamações, que também reclama para as irmãs, quando chegam para uma visita.

Durante a história sabemos que o menino é também ridicularizado na escola, alvo de piadinhas realizadas por colegas, que culminam em uma briga na segunda-feira, após o fim de semana prolongado. Após ser chamado de —filho de pinguço, agride e também é agredido fisicamente por um dos colegas, chegando a casa machucado. Lá é recebido pela mãe com curativos, lágrimas, lamentações e recomendações para que não se envolva em brigas pelas ruas. Na chegada do pai é tratado por esse com respeito pela valentia, pois associa o comportamento agressivo do filho a ato de bravura e macheza. Por fim, o pai é humilhado pela mãe e pelo menino ao revelarem a razão da briga: o filho ter sido chamado de —filho de pinguço.

O título causa impacto, uma vez que a palavra pinguço é altamente depreciativa e diz muito mais que alcoólatra, de acordo com Gomes. Mais do que apontar as consequências de uma simples ressaca, a obra mostra — segundo Gomes (1989) — o estado psicológico e em degradação de um pai de família que não consegue se desligar do vício do álcool e provoca conflitos familiares. Na obra, é utilizada uma linguagem direta e concisa.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (2002, p. 32), Alciene Ribeiro Leite apresenta um —estilo mineiro fluido e denso, aderido ao visível e concreto mas arraigado na problemática humana, gerada pelas contradições da sociedade moderna.

O tempo em *Filho de Pinguço* é o cronológico/histórico, ou seja, é determinado pelo calendário e pelo relógio. A novela ocorre no passado do narrador, embora o narrador a presentifique algumas vezes. Conforme Maussad Moisés, o passado constitui o tempo verbal típico da novela, uma vez que a ação é contada, em vez de apresentada ao leitor. —Ao invés de fotografar a atualidade do escritor, a novela diligencia rememorar situações passadas graças ao culto da peripécia e do mistério, afirma Moisés (MOISÉS, 2007, p. 154). No caso de *Filho de Pinguço*, na maior parte do texto, o narrador alterna o uso do tempo verbal no pretérito perfeito, que expressa uma ação



acabada, e no pretérito imperfeito, que expressa um fato ocorrido num momento anterior ao atual, mas que não foi completamente terminado.

Em *Filho de Pinguço*, há o emprego sistemático do foco narrativo na terceira pessoa, revelando a onisciência e onipresença. Mas adere à personagem do menino, um dos protagonistas, alternando com ele o foco narrativo. A focalização do menino deixa nítida a preferência no narrador por esta personagem. A narração segue um ritmo acelerado, uma vez que são as ações e diálogos que norteiam a narrativa. O espaço é apresentado como um lugar degradado e ajuda na caracterização do pai, outro protagonista, porém não há citação explícita com relação à cidade representada. Não é possível saber onde a história ocorre. Porém, há uma pluralidade de espaços onde se passam as ações e por onde as personagens são continuamente deslocadas no decorrer da narrativa: a casa da família, o botequim, a rua e a escola. O menino gosta de quando o pai não bebe “Se não bebia era outro, e aí não tinha o susto, tinha gostosura de ser, um sossego bom”. (LEITE, 1983, p. 5)

O primeiro momento da história, e o mais importante, se passa em um fim de semana com feriado, sexta, sábado e domingo, explicado através de um sumário, mas a narração, propriamente dita, acontece em um domingo. O pai bebeu e fumou sem parar, “Nem tomou banho, trocou roupa. Três dias”. (LEITE, 1983, p. 5)

O narrador conta, mas as impressões são sempre a do garoto, até a tentativa do narrador de emular a linguagem do menino. “Acontecia dele chegar da rua com aqueles cheiros. Aí enfêzava por nadinha de tudo”. (LEITE, 1983, p.6).

Nesse aproximar do narrador ao menino, ocorre então a polifonia, a fala ou ponto de vista do pai é vista pela fala ou ponto de vista do menino: “Perguntava para ver repetir vantagens: gracinha de criança, bonito na escola, valentia na rua”. (LEITE, 1983, p. 6)

O foco narrativo muda para os outros personagens sempre pelo ponto de vista do protagonista. “A mãe fala que ele precisa de plateia”. (LEITE, 1983, p. 6) O menino enxerga a mãe como uma mulher que se deixa abater e nem se levar pelos despautérios do marido. Ela, longe do marido, o critica, explicando ao filho a expressão “precisa de plateia”, então o narrador, ao explicar a fala da mãe, expõe, através dele, mais uma vez o seu ponto de vista: “ela responde meio despeitada”.

Logo no começo da narração, vemos, por meio da fala da mãe, uma crítica à condição servil da mãe de família, uma marca autoral forte de Alciene:

- É domingo, o pior dia da semana pra uma mãe de família. - A senhora não gosta de domingo...?

-E dá pra gostar...? vá cuidar do para casa vá, com tanto feriado você tinha de deixar pra última hora! – reclama (LEITE, 1983, p. 7)

Quando os pais começam a discutir por um problema corriqueiro, o menino sente medo do pai ficar violento e bater, empurrar sua mãe. Reza, tremendo o corpo de medo.

O narrador, no desenrolar da trama, acompanha o protagonista até em seus pensamentos, abandonando, em sua maioria, o ponto de vista dos outros personagens. O narrador revela o estado indeciso do garoto diante da briga dos pais, ora gosta da mãe, ora gosta do pai, deseja a morte, ora de um, ora do outro, e pede perdão por isso. Tem dó do pai quando este não toma banho e sua mãe não o deixa dormir na cama, dorme na sala fria. O tempo todo pede perdão a Deus por seus pensamentos negativos, principalmente no que se refere ao pai. As cenas começam quase que abruptamente, o mesmo procedimento narrativo de “Inferno” de Luiz Vilela.

Aqui, o narrar da violência é mais brando do que em “Inferno”, justamente pela escolha da autora em narrar na terceira pessoa, mas muito rente aos pensamentos do garoto, que raramente relata uma violência mais explícita.

O garoto vai comprar cerveja e cigarro para o pai no boteco, pede fiado, o dono permite, mas cobra a conta, se assusta com quantas ele já tomou desde sexta, e o pessoal que está no estabelecimento comenta o quando ele bebeu. Fica com muita vergonha de ir comprar fiado para o pai. “Ele morria de vergonha de comprar na conta, parecia esmola, seu João atendia de cara feia”. (LEITE, 1983, p. 11). Sente vontade de pegar um doce, mas sentia vergonha de colocar o doce no fiado. E novamente o narrador conta como se fosse o menino: “Quando fosse rico nunca mais ia comprar fiado”. (LEITE, 1983, p. 11)

Quando chega em casa, encontra as tias e os primos lá, e se alegra, pensando que o domingo não estava de todo perdido. Fica observando as tias conversarem, no “lenga-lenga”, as três reclamando dos maridos. “Cada uma mais infeliz”. E então a mãe diz: “É um inferno, êta vida miserável” (LEITE, 1983, p.12), para fazer referência ao conto de Vilela. E então desabafa com as outras mulheres sobre o vício do marido, que o aguenta por causa dos filhos.

O narrador, rente aos pensamentos do menino, diz que havendo cerveja perto “o pai não tem perigo, naquela altura nem arrasta papo, nem se zanga, nem bate mais. O mundo pode virar de ponta cabeça, garrafa perto, tudo bem”. (LEITE, 1983, p. 13), em um trecho que a descrição da violência é branda e velada. E confessa que até toleraria o pai xingar e bater, desde que prestasse atenção nele, e não o chamasse apenas para ir buscar cerveja e cigarro no boteco e se vangloriar para os amigos. Sente falta do afeto paterno. Namora com a prima escondido e o pai percebe, se vangloriando.

O fim de semana acabou e a segunda feira chegou. Na escola o garoto pergunta sobre cirrose e bebida alcóolica, a professora responde, mas olhando-o de canto, já entendendo a situação do garoto, a de “filho de pinguço”, como os vizinhos o chamavam.

Em outra reza, pensa na morte do pai e no namoro com a prima, pede perdão novamente, conversa com Deus, se indagando se o que faz e pensa é pecado ou não. Em certos momentos, a aproximação do narrador heterodiegético é tão intensa que ocorre uma mudança, nos dizeres de Biecke, e a narração, em muitos momentos, passa a ser autodiegética. O pai pede ao menino que vá ao boteco de novo, e ele avisa para o pai da cobrança do dono do estabelecimento, seu João. O pai diz que passa lá depois e pede mais cerveja e cigarro.

Em um dos poucos momentos em que o foco narrativo não passa pelo do menino é quando, após o garoto ir até o boteco, o homem chama a mulher, se engraça para ela, pede para ela sentar perto dele, mas ela se desvencilha dele, tem “desgosto do parceiro”, usa a justificativa de estar fazendo a janta, que a comida vai queimar. Ele se queixa, dizendo que ela tem obrigação com ele, que ele a qualquer momento vai embora. Ela consente sem ele perceber. Mas não é uma cena que gera uma violência explícita.

## **VOZES DISSONANTES**

Em sua tese de doutorado, *Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes*, o professor André Dias, explicando o modo peculiar do narrador-protagonista de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, narra, expõe que

Em sua exposição de ideias organizada em forma de confissão, o narrador enuncia seu discurso necessariamente na expectativa da palavra do outro, a quem deseja renegar, combater, contestar, mas também diante de quem pretende se afirmar pela diferença, daí o caráter muitas vezes grosseiro,

impertinente e rancoroso de seu discurso fruto de uma ação ideologicamente organizada (DIAS, 2012, p. 53).

Ao nosso ver, as vozes que se fazem emergir sob a capa de narradores, tanto os autodiegéticos de “Inferno” quanto o heterodiegético de “*Filho de Pinguço*”, organizam seus discursos na expectativa da palavra do outro, pois desejam renegar, combater, contestar e se afirmar diante de um sistema repressor e violento.

Essa resistência, por vezes velada, se faz mais forte ainda pelo uso que os dois escritores fazem do foco narrativo, pela clave da dissonância, para expor a sua resistência ao contexto violento.

Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência*, afirma que “Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio” (BOSI, 2002, p.121). Ressalta ainda que “detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política, militante, uma **tensão interna** (grifo nosso) que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema” (BOSI, 2002, p. 129).

Ao nosso ver, as vozes dissonantes de “Inferno” e “*Filho de Pinguço*”, não vem da resistência à violência enquanto tema, mas enquanto escrita, na manipulação dissonante dos modos de narrar. Não se eximem da tradição do narrar a violência, colocando-se assim no rol das narrativas que souberam contar, e bem, esse sistema violento doméstico oriundo do alcoolismo, mas, nos dizeres de Elliot, possuem um talento individual e único, sobretudo nos modos de narrar essa violência.

Ainda na mesma tese do professor André Dias, citada acima, ele, ao comparar os discursos de Lima Barreto e Dostoiévski, diz:

Quanto à indagação sobre a relevância dos narradores se lançarem na empreitada de registrar suas memórias, penso que esta ação foi fundamental para ambos. Narrar para eles representava uma maneira contundente e eficaz de ordenar seus mundos internos e externos, resistir à loucura e à sombra da morte – em suas múltiplas significações. Configurava-se também como uma oportunidade concreta de atribuir novos e mais profundos sentidos para suas existências e para este extraordinário mundo, que ora se apresenta como um enigma, ora se converte na própria solução. Tais relatos, apesar de soturnos, nos fazem compreender, ainda, que contar é uma maneira de reafirmar a vida. Por isso, em cada frase, em cada período e em cada enunciado produzidos pelos nossos narradores pulsa um desejo sedicioso que não aceita se curvar diante das regras de

interdição dos sujeitos, muitas vezes adotadas na sociedade (DIAS, 2012, p. 85).

É nos registros de suas memórias, angústias, confissões, que encontraram uma maneira eficaz “ordenar seus mundos internos e externos, resistir à loucura” e à violência doméstica. Por isso, se, segundo o professor André Dias, “contar é uma maneira de reafirmar a vida”, os narradores de “Inferno” e “*Filho de Pinguço*”, estão tentando reafirmar suas vidas, tentando não se curvar diante das regras de interdição dos sujeitos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Pauliane, [RAUER] RODRIGUES, Rauer Ribeiro. “Vozes polifônicas em dois contos de Luiz Vilela”. In: *Narrativas – narrativas do eu, narrativas do mundo: narrativas do narrar*. Editora Autografia: Rio de Janeiro, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I – a estilística*, 1. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015.

DIAS, André. *Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora Edusp, 2012.

LEITE, Alciene Ribeiro. *Filho de Pinguço*. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1983.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.

VILELA, Luiz. *No Bar*. São Paulo: Editora Ática, 2 ed. 1984.