



CONTOS DE ANTÔNIO CARLOS VIANA NUMA OFICINA LITERÁRIA NA ESCOLA MUNICIPAL JOSÉ DOS SANTOS

TALES BY ANTÔNIO CARLOS VIANA IN A LITERARY
WORKSHOP AT ESCOLA MUNICIPAL JOSÉ DOS
SANTOS

Alexandre Batista Paixão

Mestre em Letras pela Universidade Federal de
Sergipe - Brasil. Doutorando em Letras na
Universidade Federal de Sergipe - Brasil.

E-mail: abp110624@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2830-0932>

Resumo: Contar histórias remonta à antiguidade anterior à escrita. Por sua vez, escrever histórias se tornou imprescindível para perpetuá-las. Este artigo aborda as experiências obtidas numa oficina de criação literária inspirada em alguns contos do sergipano Antônio Carlos Viana como “Nadinha”, “Aos domingos” e “Salviano” contidos respectivamente em *O meio do mundo e outros contos* (1999), *Em pleno castigo* (2007) e *Jeito de matar lagartas* (2015). Essa proposta metodológica fundamentou-se sobretudo nos estudos de Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004) acerca do ensino de gêneros textuais por meio de sequências didáticas. Ademais, esse trabalho expõe uma pesquisa bibliográfica acerca do texto contístico, filiando-se em Cortázar (1974 e 1993), Gotlib (2004), Kiefer (2011) e Piglia (1994). Esta oficina foi patrocinada pela Lei Aldir Blanc que se destinou aos segmentos artísticos e culturais durante o estado de calamidade pública pandêmico. Em suma, tornou-se evidente que o fomento à escrita por intermédio de um encadeamento metodológico é eficaz na formação de novos escritores.

Palavras-chave: Antônio Carlos Viana; Gêneros textuais; Sequências didáticas.

Abstract: Storytelling dates back to antiquity before writing. In turn, writing stories has become indispensable to perpetuate them. This paper discusses the experiences obtained in a literary creation workshop inspired by some short stories by Antônio Carlos Viana from Sergipe, such as “Nadinha”, “Aos domingos” and “Salviano”, respectively contained in *O meio do mundo e outros contos* (1999), *Em pleno castigo* (2007) and *Jeito de matar lagartas* (2015). This methodological proposal was based mainly on the studies of Dolz, Noverraz and Schneuwly (2004) about the teaching of textual genres through didactic sequences. Furthermore, this work presents bibliographic research about the short story text, based on Cortázar (1974 and 1993), Gotlib (2004), Kiefer (2011) and Piglia (1994). This workshop was sponsored by the Aldir Blanc Law that was intended for the artistic and cultural segments during the pandemic state of public calamity. In short, it became evident that fostering writing through methodological enchainment is effective in the formation of new writers.

Keywords: Antônio Carlos Viana; Textual Genres; Didactic Sequences.

1 Introdução

Contar histórias remonta à antiguidade anterior à escrita. A oralidade precede à grafia. Assim, nesta época, as narrativas populares eram transmitidas oralmente às gerações posteriores. Ora inventavam-nas ora adaptavam-nas de histórias tradicionais. Honravam-se os bons “contadores de histórias” devido à capacidade criativa, eloquente e fabulatória atípicas encarada como um dom inato. Em razão da insuficiência mnemônica, estes prosadores perceberam que era necessário registrá-las por meio da escrita para preservá-las integralmente. Com isso, surgem os contistas que não desejavam apenas memorizá-las e verbalizá-las, mas escrevê-las em algo duradouro e inapagável.

Por conseguinte, este anseio pela perpetuação ficcional tornou-se um ato característico da essencialidade humana. Nesta perspectiva, Jean-Paul Sartre (2004, p. 34), no texto “Por que escrever?”, afirma peremptoriamente que “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo”. Sob esse viés, escrever é tornar-se útil à humanidade. Isto é, se a vida é efêmera, mas as palavras são eternas. O filósofo chegou à seguinte constatação: o escritor não é essencial ao objeto que abordou na escrita, todavia, é imprescindível ao mundo que vai usufruir da abordagem sobre este objeto. Além do mais, o escritor não é indispensável ao objeto nem o objeto ao escritor, contudo, ambos são fundamentais para o mundo. Então, escrever é entregar uma dádiva a outrem que testifica nossa utilidade. Logo, não escrever ou ocultar os textos são atos de egoísmo e de insignificância face à vida, visto que o Ser existe para doar o que se sabe ou crê saber. Dessa forma, somente “[...] através da consciência do leitor que ele pode

perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem” (Sartre, 2004, p. 39).

Além disso, conforme Sartre (2004), escrever e ler são ações voluntárias. Nesse contexto, a escrita almeja afetar o leitor passivo, a fim de torná-lo mais humano e, por conseguinte, ativá-lo a agir pela melhoria do mundo. Neste cenário, entende-se que o texto não transforma o mundo, porém, pessoas transformadas pelo texto transformam o mundo. Dessa maneira, “Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor” (Sartre, 2004, p. 49).

Partindo deste pressuposto, esta oficina patrocinada pela LEI Nº 14.017, de 29 de junho de 2020, mais conhecida como Lei Aldir Blanc, destinada aos segmentos artísticos e culturais durante o estado de calamidade pública pandêmico, almejou incentivar a produção contística autoral para que os participantes se sentissem essenciais ao mundo por intermédio da escrita.

Para essa finalidade, o *corpus* se baseou em alguns contos de Antônio Carlos Viana, que nasceu em 05 de junho de 1944, em Aracaju, Sergipe, e faleceu em 14 de outubro de 2016, também em Aracaju, aos 72 anos. Sua obra teve reconhecimento no cenário nacional com algumas premiações. Tornou-se mestre em teoria literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Nice, na França, e professor da Universidade Federal de Sergipe. Produziu diversos trabalhos que variam de didáticos a literários, destacando-se neste último setor com seus livros de contos: *Brincar de Manja* (1974), *Em pleno castigo* (1981), *O meio do mundo e outros*

contos (1993), *Aberto está o inferno* (2004), *Cine Privê* (2009) e *Jeito de matar lagartas* (2015), sua última obra (Ferreira, 2020).

2 Aspectos fundamentais do conto

De acordo com Gotlib (2004), na *teoria do conto*, a história bíblica de *Caim e Abel* (10.000 a.C.?) e *Os contos dos mágicos* (4.000 a.C.) talvez tenham sido os primeiros registros considerados estruturalmente como contos. Por conseguinte, apareceram as epopeias homéricas, a *Ilíada* e a *Odisséia*, cerca de 900 a.C.. Por sua vez, originaram-se os contos orientais: *Pantchatantra* (600 a.C.), fábulas indianas, e *As mil e uma noites* (1000), contos orientais populares na Pérsia. Posteriormente, na Idade Média e na Renascença, germinaram-se o *Decamerão* (1350), de Giovanni Boccaccio, *Os contos da cantuária* (1386), de Geoffrey Chaucer, *Heptamerão* (1558), de Marguerite de Navarre, *Novelas exemplares* (1613), de Miguel Cervantes, *Contos ou histórias dos tempos idos* (1697), de Charles Perrault e as fábulas de Jean de La Fontaine (1621-1695): *A Lebre e a Tartaruga*; *O Leão e o Rato*; *O Lobo e o Cordeiro*; *A Cigarra e a Formiga*; *O Corvo e a Raposa*. Por fim, na Modernidade, consolidaram-se os contos modernos de Edgar Allan Poe como os memoráveis: *A queda da casa de Usher* (1839); *Os assassinatos da Rua Morgue* (1841); *O gato preto* (1843) e *Barril de amontillado* (1846).

Com relação a tal gênero literário, perdura-se uma confusão: qual é a diferença do conto, da novela e do romance? Muitos pensam que a tentativa de os diferenciar é inviável devido à volatilidade estrutural desses gêneros na pós-modernidade literária. No entanto, se se leva em consideração a definição bakhtiniana de gêneros textuais, que os compreende como tipos relativamente estáveis de enunciados, este argumento torna-

se frágil, e fortifica-se a importância de tentar mencionar seus aspectos estáveis e intrínsecos (Schneuwly, 2004).

Para Gotlib (2004), o conto é produzido conscientemente como se fosse um projeto arquitetônico econômico e milimétrico, tendo a intenção de investir poucos recursos estilísticos e sintáticos para angariar muitos efeitos e engajamentos. Assim, tem-se a primeira e talvez a maior característica deste texto literário que é a brevidade, ou seja, “[...] Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido” (Gotlib, 2004, p. 20). Nesse debate, o contista deve suprimir a excedência para comprimir a reminiscência, sobrando apenas os elementos breves e essenciais à compreensão narrativa.

Desse modo, pode-se afirmar que “O conto é uma narrativa breve; desenrolando um só incidente predominante e uma só personagem principal, contém um assunto cujos detalhes são tão comprimidos e o conjunto do tratamento tão organizado, que produzem uma só impressão” (Gotlib, 2004, p. 32). Com isso, a uniformidade é um fator indispensável no conto no que diz respeito a um incidente, a um protagonista e a uma impressão. Não há espaço para multiplicidade narrativa tal qual é comumente vista nas novelas e romances.

Partindo do conceito de efemeridade, a pesquisadora traça a primeira contraposição do conto para o romance, aludindo à símile do cinema e da fotografia. Enquanto num filme há sucessões contínuas de imagens espaciais que vão se modificando instantânea e continuamente, do início ao fim, visto que é uma “ordem aberta” à metamorfose, na fotografia há uma limitação topográfica prévia,

já que a câmera se focaliza num campo minúsculo imutável dando destaque à estética do que ao volume. O cineasta escolhe incontáveis espaços por onde as personagens vão transitar, já o fotógrafo seleciona o mais exponencial estética e marcadamente para eternizá-lo num *click*.

Nesse bojo, “Na *fotografia* e no conto, em vez da acumulação o que importa é a seleção do *significativo*” (Gotlib, 2004, p. 36, grifos da autora). A partir desta parábola e assertiva, surge a seguinte indagação: qual seria o aspecto mais significativo de um conto? Refere-se àquilo já discutido, todos os detalhes relacionados diretamente à compreensão narrativa. O resto é acúmulo desnecessário.

Ainda sobre a extensão do conto em contraste à narrativa romanesca, em *Alguns aspectos do conto*, palestra proferida em Cuba, em 1963, por Julio Cortázar (1993, p. 152, grifo do autor) na qual ele afirma que “[...] o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *knock-out*”. O nocaute é a expressão adotada para aludir à finalização da luta por desmaio do adversário. Assim, enquanto o romance é análogo a um combate com vários *rounds* em que a definição do vencedor se dá por acúmulo de pontos, o conto é idêntico à conclusão por nocaute em que ocorre o apagamento do adversário, às vezes imediatamente na introdução do combate. Para Cortázar (1993), o conto deve ser incisivo, mordente e implacável desde as primeiras frases, almejando esmurrar e nocautear o leitor com um desfecho catártico momentâneo capaz de causar estupefação.

Em continuidade ao raciocínio, outra comparação pertinente é que “[...] o romance seria um quadro, e o conto, uma pincelada” (Gotlib, 2004, p. 39). Devaneando instintivamente, pode-se comparar o conto com uma das pinceladas do amarelo da Estrela

D'alva, de *A Noite Estrelada* de Vincent Van Gogh, e o romance com toda a paisagem noturna representada de *Saint-Rémy-de-Provence*: o povoado, o vale, os ciprestes e o céu adornado com estrelas, espirais e a lua. O conto é um minúsculo pigmento de tinta, imagem parcial e sintética, já o romance é a completude cromática da tela, imagem íntegra e detalhista.

Ademais, para Gotlib (2004, p. 24, grifos da autora), outras facetas indispensáveis do conto são clareza, ou seja, “[...] o texto deve ser *claro* – o leitor deve entender, de imediato, o que o autor quer dizer”, força, isto é, “Deve ser *forte* – e ter a capacidade de marcar o leitor, prendendo-lhe a atenção, não deixando que entre uma ação e outra se afrouxe este laço de ligação”, e compactação, melhor explicando, “deve ser *compacto* – deve haver condensação dos elementos”. Às vezes, ao ler uma narrativa mais longa como a novela e o romance, o leitor se intriga com o excesso de informações lançadas às pressas que são elucidados após a leitura de dezenas ou centenas de páginas. No conto, tudo deve ser claro desde as primeiras sentenças, pois não há muito tempo a perder. Com relação às partes do enredo - apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace -, é preciso entrelaçá-las fortemente para que nenhuma se torne insignificante ou prescindível. E, a compactação se relaciona novamente à brevidade, já discutida, de que o conto deve conter os elementos indispensáveis num espaço minúsculo.

Além disso, Gotlib (2004) se fundamenta em Cortázar ao equiparar o conto à bolha de sabão à deriva para enfatizar duas facetas: a existência contística independente do autor e sua forma fechada e tensa. Portanto, “[...] na *forma esférica*: a forma do conto é a da esfera, construída sob tensão máxima, e em

cujo interior o autor deve mergulhar, antes de soltá-la” (Gotlib, 2004, p. 37, grifo da autora). No processo de escrita, o conto depende de seu autor para se chegar à conclusão, todavia, uma vez concluído e publicado, torna-se independente. Nessa discussão, o texto tem maior durabilidade existencial do que seu autor.

Tendo em mente a metáfora da bolha de sabão, o contista deve aproveitar bem o minúsculo espaço esférico à disposição, espremendo os itens fundamentais para que sua bolha fique tão tensa e leve que possa voar autonomamente. Para Cortázar (1993, p. 152), “[...] Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas”. A narrativa deve golpear o leitor desde as primeiras palavras para nocauteá-lo no desfecho.

Ademais, Gotlib (2004) expressa que é imperioso que o conto gire em torno de um eixo temático proveniente de um acontecimento que seja especial. No texto, deve haver um acidente que perturbe de repente a estabilidade e promova interesse concernente à novidade e à anormalidade. A partir desta fagulha, o leitor é levado abruptamente à reflexão acerca das peripécias humanas postas à margem da retórica. Com a temperatura em elevação, as personagens são impelidas a agir em busca da calma. Lembra-se o princípio da inércia newtoniano sobre a tendência de o corpo permanecer em repouso se nenhuma força o fizer atuar. Se não há um acontecimento que dê motivo de agir, o conflito é nulo, então o conto perde a narratividade, tipologia *sine qua non* para a sua constituição. Por isso, sem o primeiro andar, o acontecimento, não existem os demais andares.

Outrossim, a epifania é outro atributo do conto, apesar de não ser exclusivo deste gênero literário. Talvez seja um acessório. As narrativas clariceanas são prototípicas magistrais na utilização desse recurso. De forma singela, pode-se defini-la como uma súbita sensação de entendimento acerca da essência de algo, como um despertar da clareza e rejeição da obscuridade, que descapsula as minúcias textuais veladas. Para Gotlib (2004), deve-se empregá-la como quesito de beleza, que tem a ver com a integridade e a simetria dos objetos ficcionais.

Nesta concepção, o contista hábil consegue ocultar os detalhes basilares da trama até o momento mais adequado à compreensão integral do tema, que geralmente coincide com o *grand finale*, idêntico à conclusão de uma peça teatral, onde as cortinas se fecham e o espectador obtém finalmente o entendimento íntegro e simétrico do drama concluído que o deixa em êxtase catártico.

Em suma, uma peculiaridade do conto em conformidade com a análise de Cortázar (1993) é a atração. À guisa ilustrativa, para o escritor argentino, parecido ao ímã, o conto deve ter um tema que atrai um conjunto de relações conexas, noções, visões, sentimentos e ideias. Na mesma esteira, ele equipara um bom tema com o sistema solar em torno do qual giram inúmeros astros. Em divergência das narrativas mais longas, no conto há geralmente um único acontecimento especial desencadeante do conflito que afeta diretamente a vida do protagonista, cuja instabilidade momentânea magnetiza todos os elementos da narrativa, fazendo girá-los à sua volta como se fosse um eixo heliocentrista. Por causa disso, Cortázar (1993) nomeia o contista de astrônomo das palavras.

Em consonância com isso, Piglia (1994), no capítulo *Teses sobre o conto*, cita que o gênero contístico tem um caráter duplo, mostrando duas histórias simultâneas como se fossem uma só, uma explícita, outra implícita, em que o efeito de surpresa ocorre quando a história secreta torna-se visível no desfecho. Para o especialista, “[...] a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes” (Piglia, 1994, p. 39). Ele costuma se valer da metáfora do *iceberg* de Hemingway em que a maior parte da geleira está imersa, a fim de afirmar que o mais importante nunca se expõe em sua completude e jamais se deixa integralmente notável à primeira vista. Compreende-se, portanto, que “[...] O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto” (Piglia, 1994, p. 41).

Em harmonia a isso, Charles Kiefer, em *A poética do conto: de Poe a Borges - um passeio pelo gênero* (2011), faz uma retomada do aspecto da brevidade e da tensão discutidos por Poe e Cortázar, frisando que no conto a alma do leitor está sob o controle do escritor no sentido de que a trama é tão magnética que o prende até a leitura da última palavra. Baseando-se em Poe, o crítico mostra que o conto deve possibilitar a leitura numa sentada, como se fosse o esboço ou o roteiro de narrativas maiores. Em razão disso, seus elementos ficcionais básicos são compactos e inseparavelmente harmônicos.

A extensão reduzida se tornou uma tendência tão forte que surgiram minicontos e microcontos. Na modernidade, a velocidade é o cultismo diário. Cada minuto de leitura é disputado pelas tecnologias, então, neste contexto, a literatura que se degusta velozmente se tornou atraente ao público afoito. A partir da teoria cortazariana, o estudioso reitera o acontecimento intenso, impactante e magnético, isto é, sempre vai

ocorrer algo que deve ser narrado com economia verbal, austeridade, compressão, simplicidade linguística, dizendo que o conto é uma verdadeira máquina literária atrelada ao interesse.

Nesse conjunto teórico, Antônio Carlos Viana, em entrevista concedida a Luiz Rebinski para o *Cândido* (2015), concorda com os aspectos discutidos acima, expressando que o conto necessita de unidade de tempo, espaço e ação, tensão e principalmente brevidade (seis páginas no máximo), “[...] Tudo que não for essencial, deve ser eliminado. A palavra certa é cortar. Quero que o leitor seja arrastado por um conflito, e tudo que não fizer parte desse conflito, é cortado” (Viana, 2015, p. 7).

Em suma, compreende-se o conto como uma narrativa breve, clara, forte, autônoma e tensa em que há a supressão, compressão, compactação e condensação dos fatos referentes a um acontecimento especial central atraente das demais partículas diegéticas, tendo duas histórias simultâneas e uníssonas, podendo causar um fenômeno abrupto epifânico, quando se desvela o que estava oculto. Destarte, no quesito extensão, caso o conto fosse comparado com a novela e com o romance, estaria no cume da pirâmide, enquanto o gênero novelesco no meio e o romanesco na base. Diante disso, presumiu-se que seria mais fácil trabalhar com o conto numa oficina de criação literária devido à brevidade, o que corrobora na produção autoral dos participantes.

3 A origem da inspiração contística

Verifica-se que o conto tem uma estrutura favorável a escritores de primeira viagem. Não obstante, podem surgir algumas dúvidas: posso escrever sobre quais temas e como devo aperfeiçoar minhas habilidades de criação literária? É necessária a inspiração ou

devo me sentar diante do computador e simplesmente começar a escrever? Para Cortázar (1993, p. 153, 154):

[...] Um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto. Esta escolha do tema não é tão simples. Às vezes o contista escolhe, e outras vezes sente como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo.

O argentino relata que, muitas vezes durante conversas com amigos, incentivam-no a transformar determinado acontecimento em conto, contudo, embora alguns casos fossem realmente significativos, não saíam do imaginário. Suas inspirações vinham subitamente quando se sentia incomodado com certos detalhes à sua volta que lhe ardiam internamente, impelindo-o a expô-los.

Nessa linha, Cortázar, no ensaio *Do conto breve e seus arredores* (1974), retoma quase todos os detalhes citados na palestra que fez em Cuba (*Alguns aspectos do conto*, 1963) e esboça um pouco mais acerca de sua experiência de criação literária. Às vezes num metrô, numa cafeteria, num sonho, num escritório, lendo uma revista ou jornal, ouvia e via algo que lhe dava um estado de espírito semelhante à angústia e à ansiedade, cuja calma só vinha através da escrita. Para o escritor, “[...] A gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime 'normal' da consciência” (Cortázar, 1974, p. 234, aspas e grifos do autor).

Ainda sobre este processo criativo, Antônio Carlos Viana, em *Como me tornei contista* (2009) expressa que começou a escrever por acaso. Depois de se frustrar no tocante à criação poética, dedicou-se à leitura

do livro *Os cavaleiros de platipato*, de José J. Veiga, pelo qual se atraiu às narrativas protagonizadas por crianças tão espertas quanto os adultos na percepção das injustiças cotidianas. Visto isso, decidiu fazer uma criação prosaica semelhante.

Com um anseio incontornável, comprou uma máquina de escrever, colocou uma página, textualizou o que veio à mente, como se deixasse a imaginação guiar os dedos, então produziu seu primeiro conto intitulado “Brincar de manja”. Coerentemente, devido ao êxito inicial, o sergipano conta que adquiriu o hábito de sentar-se à máquina despretensiosamente e liberar as ideias borbulhantes na folha.

Concomitantemente à escrita, lia os grandes escritores do gênero em busca de moldes inspiradores e subsequente direcionou-se à teoria da literatura para aperfeiçoar as técnicas estilísticas. Esta última empreitada, ainda que lhe desse maior domínio estrutural, custou-lhe o bloqueio temporal da espontaneidade, da ingenuidade e da facilidade. Com o tempo, deixou novamente a imaginação fluir naturalmente, sem autocobrança por resultados imediatos excelentes. Mas também, ao invés de ser uma cópia fajuta dos consagrados lidos, mergulhou nas origens, contando relatos observados diariamente no interior durante sua juventude. Às vezes, umas histórias vinham quase prontas, outras necessitavam germinar por anos. Ora as narrativas se concretizavam, ora eram inacessíveis à consubstanciação textual, como se recusassem a sua autoria. Não se intimidava com os desapontamentos, era grato pelos textos que conseguia finalizar.

O contista sergipano cita a importância da revisão árdua até que o editor decida encerrá-la, e ter o auxílio de leitores aguçados que dão dicas de como melhorar os contos. À

guisa de implemento, anos posteriores, confessa que seus primeiros leitores eram Paulo Henrique Britto, André Viana, o filho, e uma professora de teoria literária que preferiu deixá-la anônima. Em suma, reitera que escrever exige determinação e paciência.

Dos leitores supracitados, Paulo Henrique Britto, amigo e ex-aluno, foi o mais importante na evolução contística de Viana. Numa entrevista ao *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná* (2015) concedida a Luiz Rebinski, Antônio Carlos Viana disse que o poeta carioca costumava chamá-lo de João Cabral do conto devido à economia e ao ritmo empregados em seus textos com frequência. Embora encarasse a símile como hiperbólica, o contista expressa que é importante todo escritor de prosa ser leitor de poesia por causa deste emprego econômico das palavras que ajudam na concisão narrativa.

Quando foi entrevistado no *Paio Literário* (2013) por José Castello, Antônio Carlos Viana disse que se originou de uma família simples da periferia de Aracaju, onde estudou no Salesiano, colégio católico. Nesta instituição, uma tia que era professora lhe incentivou a ler, deixando à sua disposição uma caixa repleta de livros. Aos 12 anos, dentre as obras do baú, foi proibido de ler *O tempo e o vento* de Érico Veríssimo devido ao erotismo exacerbado. O jovem se sentiu motivado a folheá-lo, tornando-se sua primeira leitura concluída e um hábito para a vida inteira. Com a mesma idade, escreveu seu primeiro conto inspirado no texto contístico *A caolha* de Júlia Lopes, cuja paródia foi tão excelente que lhe rendeu um 10 na avaliação escolar. Após o ensino médio, fez faculdade de Letras. Depois de vários anos como professor da educação básica, pediu demissão e foi a Teresópolis, Rio, comprou uma carrocinha para vender cachorro-quente, então passou a

escrever sobre os conflitos que observava. Dessa feita, publicou sua primeira obra *Brincar de manja*.

4 O auxílio das sequências didáticas na criação literária

Uma sequência didática é um conjunto de atividades sistemáticas organizadas para ensinar básica e suficientemente como produzir um gênero textual oral ou escrito independentemente de suas tipologias textuais e suportes de divulgação. A sequenciação das tarefas geralmente segue o passo a passo seguinte:

Após uma *apresentação da situação* na qual é descrita de maneira detalhada a tarefa de expressão oral ou escrita que os alunos deverão realizar, estes elaboram um primeiro texto inicial, oral ou escrito, que corresponde ao gênero trabalhado; é a *primeira produção*. Essa etapa permite ao professor avaliar as capacidades já adquiridas e ajustar as atividades e os exercícios previstos na sequência às possibilidades e dificuldades reais de uma turma. Além disso, ela define o significado de uma sequência para o aluno, isto é, as capacidades que devem desenvolver para melhor dominar o gênero de texto em questão. Os *módulos*, constituídos por várias atividades ou exercícios, dão-lhe os instrumentos necessários para esse domínio, pois os problemas colocados pelo gênero são trabalhados de maneira sistemática e aprofundada. No momento da *produção final*, o aluno pode pôr em prática os conhecimentos adquiridos e, com o professor, medir os progressos alcançados. A produção final serve, também, para uma avaliação de tipo somativo, que incidirá sobre os aspectos trabalhados durante a sequência (Dolz; Noverraz; Schneuwly, 2004, p. 98-99, grifos dos autores).

A apresentação da situação tem o intuito de preparar os ouvintes para as etapas posteriores, dando-lhes as instruções

necessárias. Por exemplo, qual gênero será abordado? Qual sua origem? Quais suas características? Quais são os escritores referenciais no respectivo gênero no mundo, no Brasil ou até mesmo na própria cidade dos participantes? Quando deverão entregar a produção final? Uma sugestão é tentar descobrir qual é o conhecimento de mundo que os alunos possuem acerca do gênero proposto.

Em seguida, na primeira produção ocorre a tentativa inicial de representar parcialmente o gênero, a partir do que os participantes aprenderam no primeiro encontro, tendo em vista que neste dia, além dos aspectos essenciais do gênero, são lidos textos exemplares que vão servir de inspiração e modelo. Com isso, o ministrante vai conseguir elaborar um diagnóstico, proporcionando saber quais são os pontos fracos e fortes dos presentes, com o fito de adaptar as demais fases para superar os empecilhos e ajudá-los na produção final.

Por sua vez, os módulos servem para ajustar os pontos fracos diagnosticados dos participantes e ajudar a superá-los. À medida que vão se esclarecendo tais características, é conveniente ler exemplos do gênero, fazer exercícios de fixação de ideias e interpretação de texto, solicitar a criação de lista de constatações, lembrete e glossário e elaborar o rascunho da criação final. Nesse sentido, o gênero vai se tornar cada vez mais familiar e possível de ser produzido, tendo em vista que a teoria conduz à prática.

Por fim, sumariza-se com a produção final na qual os participantes tentam colocar em execução as noções expostas nas etapas antecedentes, embasando-se nos exemplos lidos e analisados. Embora pareça ser um prazo pequeno para que alguém domine um gênero textual, as experiências publicadas têm

testificado o êxito na criação literária por meio da fragmentação sequencial. Ademais, há incontáveis casos de pessoas que começaram sua vida de escritor(a) nestes encontros e que permaneceram escrevendo rotineiramente. Assim, é cabível dizer que as oficinas de criação literária são fábricas de literatos. Araújo (2013, p. 331) considera “[...] que o ensino de um gênero, seja escrito ou oral, implica na realização de procedimentos, atividades e exercícios sistemáticos que envolvem esses três componentes do ensino: leitura/escuta, análise linguística e produção oral/escrita”.

Adaptando a sequência didática supracitada, nos dias 9 e 10 de junho de 2022, comecei a desenvolver e organizar a oficina. Em virtude do livre arbítrio ofertado pelo Secretário de Cultura do município, dando-me o direito de escolher qualquer uma das escolas de Itaporanga D'Ajuda, município onde moro e no qual fui selecionado no respectivo edital (Lei Aldir Blanc), escolhi uma das instituições mais interioranas chamada de Escola Municipal José dos Santos. Preferi a escola aludida a outras por causa de comentários positivos acerca do corpo diretivo, docente e discente feitos frequentemente por profissionais da educação que trabalham nela. Além do mais, almejei me livrar de estereótipos pejorativos sobre a competência, o desempenho e o interesse dos estudantes da educação pública de locais isolados para provar que eles têm capacidade, determinação e habilidade tão excelentes quanto os que estudam no sistema privado ou no centro municipal.

Indo às salas dos 9º e 8º anos, expus qual era a origem do projeto, seus objetivos, quantidade mínima e máxima de participantes (10 a 20), dias de execução, carga horária (18h) e o que fazer para participar. Então fiz um processo seletivo em que os alunos

deveriam responder à seguinte pergunta num pequeno parágrafo: “por que você quer participar da oficina?”. Aqueles que responderam que a literatura é muito importante, que a instituição necessitava de um projeto literário, que amavam ler, escrever, aprender coisas novas, que almejavam ter uma profissão relacionada à escrita, melhorar a leitura, a escrita, a interpretação de texto, a criatividade, a oratória e o vocabulário, com o objetivo de fazer uma ótima redação do Enem e ingressar na universidade foram selecionados. Levando-se em consideração isso, 14 participantes (8 mulheres e 6 homens) constituíram o grupo necessário para a ministração da oficina.

Dia 04 de julho de 2022, iniciamos a oficina com a leitura do conto “Nadinha”, de *O meio do mundo e outros contos* (1999), de Antônio Carlos Viana, para que os participantes pudessem ter uma ideia básica sobre o gênero literário que trabalharíamos durante a sequência didática. As discussões deste e dos demais textos lidos e analisados duraram em média 2h30. É válido trazer o resumo do texto feito por Silva (2011, p. 77), mencionando que “O conto ‘Nadinha’ ocupa um pouco mais de uma página, mas o suficiente para, numa linguagem precisa e rica em detalhes, sintetizar a saga de uma criança cuja deficiência física e mental consegue inseri-la num perfil de estranhamento”.

Por causa de tais aspectos, esse texto foi excelente para a introdução, pois além de ser breve, parágrafo único em meia página, trata de inúmeras temáticas instigantes e intrigantes como deficiência física e mental, descaso e preconceito familiar, inocência infantil e aspectos regionalistas como cantigas populares (“Boi da cara preta” / “Com dois te botaram, com três eu te tiro”), rezadeira, macaxeira, mamona, galinha, porco etc. Vale

frisar que todos os textos lidos apresentaram traços regionalistas tais quais os aludidos. Em vista disso, os estudantes notaram que sua realidade estava presente na obra de Viana e se familiarizaram com os componentes narrativos que seriam explanados nos dias posteriores.

Em prosseguimento, elencamos uma rápida história do conto, da oralidade às primeiras narrativas deste gênero, conforme já foram ressaltadas neste relato, por intermédio de *slides*. Vale citar que o conto bíblico de “Caim e Abel” e *As mil e uma noites* foram imediatamente lembrados pelos participantes que os leram ou assistiram a filmes sobre eles. Nesta esteira, por sumarizar verbalmente textos conhecidos, os participantes se sentiram mais confiantes de que seriam capazes de entender e replicar o gênero proposto.

Em continuidade, foram apontadas as características do conto, fundamentando-se na *Teoria do conto* (2004) de Nádia Gotlib e em *Alguns Aspectos do conto* (1993) de Julio Cortázar, cujos trabalhos foram discutidos na sessão anterior. Enfim, finalizamos o primeiro encontro com um quiz *offline* na *data show* com 17 questões de múltiplas escolhas de A a E, que fizeram uma retomada dos assuntos expostos. Para tal dinâmica, dividimos em 2 grupos de 7 e chamamos 2 pessoas por vez para jogar dois dados, com o anseio de que o sortudo que obtivesse a maior pontuação tivesse a oportunidade de tentar acertar inicialmente a pergunta. Caso a errasse, a chance passava ao outro e sucessivamente até que chegássemos à resposta apropriada. Com *gifs* comemorativos inspirados em desenhos animados e filmes de super-heróis em cada alternativa exata e som de aplausos, o ambiente se tornou bem divertido e fomentou uma competição oportuna e saudável.

Quando concluímos o primeiro dia, os educandos me solicitaram que eu trouxesse um conto autoral, porque lhes disse que escrevia. Refleti se isso poderia tirar o foco da oficina, visto que era inspirada na obra de Viana. Cheguei à conclusão de que não a afetaria, pois daria à turma a confirmação e a credibilidade de que além de estudar o gênero ministrado, também o escrevo minimamente.

Tendo em vista isso, no segundo dia, começamos lendo um conto intitulado “Vida de caminhoneiro”, que escrevi inspirado num acidente que ocorreu dia 17 de fevereiro de 2020 em Itaporanga D’ajuda, cujo texto foi publicado na revista *Revista enforcadense de literatura*, em 24 de outubro de 2022. Neste texto, vimos alguns desafios enfrentados pelos caminhoneiros. O texto promoveu algumas discussões pertinentes: se o caminhão seria uma personagem, um espaço ou ambos; se as crianças em situação de rua que traficavam no posto, o patrão exigente e as pessoas que furtam a carga após o acidente seriam antagonistas e; se Edmundo, o caminhoneiro, seria o protagonista, entre outras.

Em andamento, tratamos dos elementos da narrativa, introduzindo com a definição de enredo, a partir do livro *O enredo* (1986) de Samira Nahid Mesquita, que o entende como “[...] *arranjo* de uma história [...]”. Podemos dizer que, essencialmente, o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa” (Mesquita, 1986, p. 7, grifos da autora). A autora o divide nas seguintes partes: apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace que foram explicadas e verificadas no conto “Vida de caminhoneiro”.

Continuando as análises, voltamo-nos para o tipo de personagens, fundamentando-se em *A personagem* (1985) de Beth Brait, “[...] Partindo da premissa de que a personagem é um habitante da realidade ficcional, de que a

matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos, mas reconhecendo também que essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento” (Brait, 1985, 12, 13). Ainda sobre este elemento tão imperioso, diferenciamos as personagens plana, redonda, decorativa, protagonista e antagonista.

Em prosseguimento, pontuamos o tempo, valendo-se de *O tempo na narrativa* (1988), de Benedito Nunes, enfatizando os conceitos de tempo cronológico e psicológico, sumário, alongamento, *flashback* e *flashforward*. De acordo com o autor, “[...] A noção de tempo está implicada nos dois níveis distintos a que remetem esses significados: o nível da *história* relativo aos fatos que ocorrem exteriormente numa certa ordem, e o do *enredo* que os ajusta ou configura na unidade orgânica sistemática da ação interna à obra” (Nunes, 1988, p. 7, 8, grifos do autor).

Em continuidade, averiguamos o elemento espacial, aderindo ao texto de Oziris Borges Filho, intitulado *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (2008), priorizando as distinções entre espaço realista, imaginativo, fantasioso, cenário, natureza e ambiente. Segundo o topo-analista, o espaço realista “[...] semelha-se à realidade cotidiana da vida real. Nesse caso, o narrador se vale freqüentemente das citações de lugares existentes”, o espaço imaginativo ocorre “[...] “quando os lugares citados na obra literária não existirem no mundo real” e, por conseguinte, os espaços fantasiosos “[...] não possuem nenhuma semelhança com a realidade e que não seguem nenhuma regra do mundo natural que nós conhecemos” (Borges Filho, 2008, p. 3). Bem como, compreende “[...] por cenário os espaços criados pelo homem, [...] Por natureza, entendem-se os espaços não construídos pelo homem, [...] o ambiente se

define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico” (Borges Filho, 2008, p. 5).

De imediato, observamos a definição de narrador, apegando-se à discussão proposta por Ligia Chiappini Moraes Leite presente em *O foco narrativo* (2004), ressaltando a oposição entre narrador de primeira e terceira pessoa e suas subdivisões: narrador-personagem, narrador-protagonista, narrador-testemunha, narrador-onisciente intruso e neutro. Tendo em vista a grande confusão com relação aos narradores de terceira pessoa (onisciente e neutro), demos destaque à sua distinção. Consoante à teórica, o narrador onisciente intruso “[...] tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, [...] *por trás*, adotando um PONTO DE VISTA divino, [...] para além dos limites de tempo e espaço” (Leite, 2004, p. 27, grifos do autor), já o narrador onisciente neutro “[...] se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens” (Leite, 2004, p. 33).

Em posterior, verificamos o discurso direto e indireto abordados em *Como analisar narrativas* (2002) de Cândida Vilares Gancho. Para a qual, o discurso direto “[...] É o registro integral da fala do personagem, do modo como ele a diz” (Gancho, 2002, p. 33), já o discurso indireto “É o registro indireto da fala do personagem através do narrador” (Gancho, 2002, p. 36).

Em conclusão, para encerrar este segundo dia, constatamos cada elemento da narrativa presente no conto “Vida de caminhoneiro” e propomos novamente o quiz *offline*, desta vez com 35 perguntas de verdadeiro e falso com vistas à recapitulação dos conceitos expostos.

No terceiro dia, lemos inicialmente o conto “Aos domingos”, do livro *Em pleno castigo* (1997), que

[...] nos apresenta uma intrigante história de um deficiente cujos impedimentos físicos que habitam o seu corpo o tornam um ser estranho. As suas limitações de ordem física e possivelmente mental o transformam em vítima das mais diferentes formas de discriminação e segregação (Silva, 2011, p. 82).

Por meio deste texto, discutimos temáticas associadas principalmente a relações parentais, salientando se é obrigação exclusiva dos pais cuidar dos filhos, se tal responsabilidade pode ser repassada aos irmãos mais velhos ou dividida. Ademais, salientamos o preconceito proveniente da família e da comunidade (vizinhos e colegas), cuja prática injustificável torna o corpo estranho da personagem o foco de atenções indevidas.

Além disso, tentamos interpretar o final do conto, cogitando se o irmão com deficiência era um intersexo, suscitando um debate ligado à comunidade LGBTQIAPN+ e a necessidade de respeitar a diversidade de gênero. Supomos também se os participantes tivessem um irmão ou um dia tivessem um filho naquelas circunstâncias como reagiriam ou se descobrissem que um filho iria nascer com deficiência, abortariam ou permitiriam que nascesse etc. Depois fomos às perguntas mais voltadas ao aspecto estrutural, constatando os elementos da narrativa (personagem, tempo, espaço, narrador e discurso), baseando-se numa brincadeira com uma roleta em que havia possíveis respostas, clicávamos para girá-la e perguntávamos à turma se o nome que parava era a resposta.

No quarto dia, iniciamos com a leitura de “Salviano”, de *Jeito de matar lagartas* (2015),

que mostra a história de um menino e seu porco de estimação, por cujo animal desenvolveu uma excelente amizade, mas com o tempo seu pai o vendeu a um marchante. Esta narrativa promoveu inúmeras discussões ligadas principalmente ao veganismo e à ideia de que os animais talvez possuíssem uma consciência similar à humana. Os participantes se sentiram à vontade para falar sobre seus animais domésticos. Coincidentemente alguns já criaram ou conheciam quem criava porcos na região onde moravam, pois é um animal muito comum ali. Em concomitância, fizemos de novo o jogo da roleta. Como sempre surgiram algumas indagações pertinentes: por exemplo, o protagonista da história era Salviano, o porco, ou o narrador-personagem, seu dono, ou ambos, se o marchante seria um antagonista e se a carroceria da camionete que levou o animal é um espaço. Em suma, no fim deste dia, os participantes concluíram a escrita de seus contos e me entregaram. Felizmente quase todos conseguiram fazê-lo, cujo resultado proporcionou um enorme senso de êxito. Somente um dos estudantes não o elaborou devido a problemas de saúde.

Com o feriado estadual de 8 de julho (aniversário de Sergipe) mais o fim de semana, eu e alguns amigos pós-graduandos em Estudos literários do PPGL na UFS, lemos e avaliamos a produção contística dos participantes e escolhemos o mais condizente às teorias discutidas. A partir desta avaliação totalmente subjetiva e imparcial, elegemos o conto “*The treasure map*”, da aluna Yasmin Ferreira Alves, do 9º ano, como o mais adequado à proposta, cujo texto também foi publicado posteriormente na revista *Revista enforcadense de literatura*, em 24 de outubro de 2022. Vale registrar que todos os participantes foram premiados com kits escolares, entretanto, a escritora eleita foi a mais recompensada pela produção.

5 Considerações finais

Tornou-se evidente, portanto, que escrever faz sentir-nos essenciais à humanidade, por isso é fundamental que os professores instiguem a produção textual no dia a dia do âmbito escolar, com o anseio de que os estudantes percebam sua significância e utilidade em relação à consubstanciação dos problemas à sua volta e, conseqüentemente, descubram-se, por vias destas experiências didáticas atípicas e inovadoras, futuros escritores que integrarão a plêiade literária do estado. Além do mais, é de suma importância que o Estado continue destinando recursos robustos aos segmentos artísticos e culturais, não só durante estados de calamidade pública, como também no decorrer de todo ano, para que mais projetos como este sejam elaborados e aplicados nas escolas ou demais espaços, tendo em vista que às vezes alguns somente têm a oportunidade de participar em tais propostas nessas ocasiões.

Pode-se comentar algumas assertivas a respeito das experiências vividas durante as aulas das sequências didáticas (SDs): diagnosticaram-se dificuldades concernentes às áreas de interpretação, fabulação e escrita; constatou-se que vários estudantes ficaram inicialmente retraídos, mas com o devido incentivo envolveram-se com as discussões, pensando e formulando seus comentários como se já tivéssemos um contato há muito tempo; percebeu-se que as SDs em concílio com exemplos feitos por escritor conterrâneo, tecnologias modernas e teorias claras e objetivas são extremamente eficazes no ensino e aprendizagem de gêneros textuais.

Além de contribuir na formação de escritores, as SDs podem aperfeiçoar a leitura, a escrita, a interpretação de texto, a criatividade, a oratória e o vocabulário,

preparando os participantes para os vestibulares e as profissões, visto que tais habilidades são imperiosas para o mercado de trabalho. Por fim, ressalta-se a emergência de se ter indissociavelmente a prática e a teoria, para a geração futura de escritores e professores, contribuindo para um ensino que abarque toda a variedade de alunos e realidades.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Yasmin Ferreira. The treasure map. **Rel**, v. 1, n. 9, p. 15-17, mar. - out. 2022. Disponível: <https://geelrel.wixsite.com/dores/post/9%C2%AA-edi%C3%A7%C3%A3o-da-revista-enforcadense-de-estudos-liter%C3%A1rios> Acessado em: 24/10/2022.
- ARAÚJO, Denise Lino de. O que é (e como faz) sequência didática? **Entrepalavras**, v. 3, n. 1, p. 322-334, maio 2013. Disponível: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/148/181> Acessado em: 16/08/2022.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BRASIL. LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020. **Gov**, 30 de jun. 2020. Disponível: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628> Acessado em: 18/03/2022.
- BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: **Congresso Internacional da ABRALIC**, 11., 2008, São Paulo. *Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: Ed. USP, 2008, p. 7. Disponível: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS FILHO.pdf> Acessado em: 02/02/2022.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. 1993b. p. 147-163.

CORTÁZAR, Júlio. Do conto breve e seus arredores. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DOLZ, Joaquim; NOVERRAZ, Michèle; SCHNEUWLY, Bernard. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: **CORDEIRO**, Gláís Sales; ROJO, Roxane (Org.). Gêneros orais e escritos na escola. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004, p. 95-128.

FERREIRA, Júlio Flávio Vanderlan. **Caderno de leitura literária de contos de Antônio Carlos Viana**. São Cristóvão: Editora UFS, 2020.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

KRAPP, Juliana. Sou muito impiedoso com os personagens, diz Antonio Carlos Viana. **Jornal do Brasil**. Cultura. 2009. Disponível: https://www.jb.com.br/index.php?id=/acervo/materia.php&cd_materia=422893&dinamico=1 Acessado em: 02/02/2022.

KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

MESQUITA, Samira Nahid. **O enredo**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PAIXÃO, Alexandre Silva. Vida de caminhoneiro. **Rel**, v. 1, n. 9, p. 15-17, mar. -

out. 2022. Disponível: <https://geelrel.wixsite.com/dores> Acessado em: 24/10/2022.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

SARTRE, Jean-Paul. Por que escrever? In: MOISÉS, Carlos Felipe (Org.). **Que é a literatura**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004, p. 33-53.

SCHNEUWLY, Bernard. Gêneros e tipos de discurso: considerações psicológicas e ontogenéticas. In: SCHNEUWLY, Bernard. **Gêneros orais e escritos na escola**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004, p. 21-39.

SILVA, Gisélia Mendes da. **Representações do corpo estranho na ficção de Antônio Carlos Viana**. São Cristóvão, UFS, 2011. Dissertação (mestrado em Estudos da linguagem e ensino) do programa de pós-graduação em letras, UFS, São Cristóvão, p. 100, 2011.

VIANA, Antônio Carlos. Como me tornei contista. **Interdisciplinar**, Sergipe, v. 8, p. 11-13, jan-jun. 2009b.

VIANA, Antônio Carlos. **Em pleno castigo**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIANA, Antônio Carlos. Entrevista. **Paio Literário**. Curitiba, abr. 2013. Entrevista concedida a José Castello. Disponível: <https://rascunho.com.br/noticias/antonio-carlos-viana/> Acessado em: 02/02/2022.

VIANA, Antônio Carlos. *Jeito de matar lagartas*. Editora Companhia das Letras, 2015.

VIANA, Antônio Carlos. O João Cabral do conto. **Cândido**: jornal da biblioteca pública do Paraná, Curitiba, n. 45, abr. 2015. Entrevista concedida a Luiz Rebinski. Disponível: <https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/>

[arquivos_restritos/files/migrados/File/Candi
do45_final.pdf](#) Acessado em: 02/02/2022.

VIANA, Antônio Carlos. **O meio do mundo e outros contos**. Seleção e apresentação de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1999.