

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

TRAÇOS INOVADORES EM *VEIAS E VINHOS*, DE MIGUEL JORGE.

Kênia Cristina Borges Dias

GOIÂNIA, 2017

KÊNIA CRISTINA BORGES DIAS

TRAÇOS INOVADORES DE *VEIAS E VINHOS*, DE MIGUEL JORGE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Divino José Pinto.

GOIÂNIA, 2017

D541t

Dias, Kenia Cristina Borges

Traços inovadores em "Veias e Vinhos" de Miguel Jorge [recurso eletrônico] / Kenia Cristina Borges Dias. -- 2017.

119 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em Inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências f. 116-119

1. Jorge, Miguel, 1933 - Romance - História e crítica.
2. Literatura goiana - Romance - História e crítica.
3. Estética na literatura. I. Pinto, Divino José. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU:821.134.3(81)-31.09(043

TRAÇOS INOVADORES EM 'VEIAS E VINHOS', DE MIGUEL JORGE

Dissertação aprovada em 07 de fevereiro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna



Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto
UEG / Examinador Externo

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira
UNIALFA / Examinadora Externa Suplente

AGRADECIMENTOS

A Deus, por permitir-me trilhar todos esses caminhos com fé, com segurança e acima de tudo, com confiança, mesmo diante de tantos obstáculos.

Agradeço a meus pais Sebastião Vicente e Neusa Maria pelo incentivo, pelo apoio incondicional. Vocês são meu exemplo e espelho.

Agradeço ao meu esposo, José Aparecido, pelo apoio, confiança, pela colaboração e por estar sempre ao meu lado.

A minhas filhas, Kely Krisley, Kássia Borges e meu neto, agradeço pela compreensão durante minha ausência do convívio familiar, momentos esses para a realização de meus trabalhos e estudo.

Ao meu irmão que foi morar com Deus.

Aos professores do Mestrado, agradeço pela dedicação que se dispuseram a ensinar, pelo carinho e paciência.

Ao professor Dr. Éris Antônio de Oliveira, mestre e orientador, os meus mais efusivos agradecimentos pelo incentivo e estimável auxílio na análise estética do romance *Veias e Vinhos*.

Ao professor Dr. Divino José Pinto, meus sinceros agradecimentos. Sinto-me lisonjeada em ser orientada por uma pessoa com extraordinária sabedoria e humildade.

Na leitura pensamos os pensamentos de um outro, pensamentos que – independentemente de quem quer que seja – representam em princípio uma experiência estranha.

Wolfgang Iser

RESUMO

O objeto desta dissertação é a obra *Veias e Vinhos (2007)*, de Miguel, escritor goiano. Nesta pesquisa, verifica-se aspectos fundantes da expressividade e seu modo composicional, com base nas teorias do efeito estético, de Wolfgang Iser, e das formas perceptíveis e expressivas, de Susanne Langer. Assim, busca-se verificar o processo enunciativo da narrativa que envolve diversas vozes emissoras, monólogos e fluxos de consciência, ressaltando os critérios de elaboração da temporalidade e da espacialidade. Uma proposta com a finalidade de estudar os procedimentos renovadores do romance, seu *ethos*, seu modo de ser e sua *diánoia*; como também as possibilidades estruturais e comunicativas da narrativa intercalada presente no texto. Aborda-se também o que decorre tanto da variabilidade expressiva, oferecida como a expansão e influência que localizam o leitor, o que justifica o estudo de sua elaboração estrutural, expressiva e estética.

PALAVRAS-CHAVE: Efeito estético. Expressividade. Fluxo da Consciência. Pluriformas. Romance.

ABSTRACT

The object of this dissertation is the novel *Veias e Vinhos* (2007), by Miguel Jorge, a writer from Goiás. In this research there are foundational aspects of expressiveness and its compositional mode, based on the theories of the aesthetic effect of Wolfgang Iser and the perceptible and expressive forms of Susanne Langer. Thus, it is sought to verify the enunciative process of the narrative that involves several emitting voices, monologues and streams of consciousness, highlighting the criteria of the elaboration of temporality and spatiality. A proposal for the purpose of studying the renovating procedures of the novel, its *ethos*, its way of being and its *diánoia*; as well as the structural and communicative possibilities of the intercalated narrative present in the text. It also discusses what derives both from the expressive variability offered and the expansion and influence that locate the reader, which justifies the study of its structural, expressive and aesthetic elaboration.

KEYWORDS: Aesthetic effect. Expressiveness. Flow of Consciousness. Pluriforms. Romance.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 10 |
| I. PASSADO E PRESENTE: UMA REFLEXÃO SOBRE O ROMANCE | 15 |
| 1.1 O Narrador e suas Metamorfoses | 24 |
| 1.2 A revolução da arte no romance moderno | 28 |
| 1.3 Literatura de Ficção e de não Ficção | 31 |
| 1.4 O Processo Fruitivo da Obra Literária | 32 |
| 1.5 Veias e Vinhos e A Sangue Frio | 45 |
| II. SIMBOLOGIA E METÁFORA EM <i>VEIAS E VINHOS</i> | 57 |
| 2.1 Reflexões em Veias e Vinhos – Simbolismo | 58 |
| 2.2 A magnitude da metáfora no romance | 77 |
| III. VANGUARDISMO EM <i>VEIAS E VINHOS</i> | 84 |
| 3.1 Elementos Renovadores no Processo Perceptivo do leitor | 86 |
| 3.2 Traços Inovadores da criação literária | 97 |
| 3.3 Uma (<i>des</i>)ordem constitutiva de uma nova ordem | 105 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 111 |
| REFERÊNCIAS | 116 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objeto deste trabalho é a narrativa de Miguel Jorge, *Veias e Vinhos*, e tem como técnica de pesquisa a modalidade bibliográfica. Pretende-se aqui demonstrar amplo prestígio que o romance em pauta detém, em nosso tempo, pelo seu poder de influenciar o leitor e, destarte, os escritores contemporâneos,¹ que buscam sempre inovar os temas, bem como as formas de compor “[...] procurando focalizar novos aspectos do indivíduo e da sociedade, modificando estruturalmente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de configurar as personagens” (OLIVEIRA, 2012, p. 21).

Objetiva-se fazer um estudo sobre os traços inovadores, sua expressividade e o projeto composicional do romance *Veias e Vinhos*, sob o ponto de vista da Teoria do Efeito Estético, de Iser e Estética das formas perceptíveis e expressivas, de Susanne Langer. Será abordada nesta obra a nova maneira de realizar o processo enunciativo na narrativa, que se realiza por várias vozes emissoras; seu procedimento pluriforme, os solilóquios, monólogos diretos, indiretos e fluxos da consciência e os critérios de elaboração da temporalidade e da espacialidade, pois esses são elementos fundamentais da renovação da narrativa atual.

Veias e Vinhos alcança a inteligência do leitor por meio de uma narrativa estruturalmente contemporânea, valoriza os aspectos do romance aberto (ECO, 1968), por não reproduzir uma presumida estrutura objetiva, uma vez que não deixa definido início, meio e fim. A obra é composta por atos linguísticos de múltiplas instâncias de enunciação, por meio de várias vozes, cada uma conta uma experiência, fundindo-se com uma única que ficou conhecida como “Crime da Rua 74”, um massacre do qual só houve uma sobrevivente, “Ana”.

Miguel Jorge² possui um grande acervo de obras publicadas, entre elas destacam-se: *Veias e Vinhos* (1982), *corpus* desta pesquisa. O autor foi incluído no

¹ Antônio Torres, Doc Comparato, Domingos Peliegrini, Ignácio de Loyola Brandão, João Antônio, José J. Veiga, Lya Luft, Lygia Fagundes Telles, Marcos Rey, Marilene Felinto, Moacyr Scliar e Renato Pompeu.

² Miguel Jorge nasceu no estado de Mato Grosso do Sul, em Campo Grande no dia 16 de maio de 1933. Em 1935, com dois anos de idade, sua família se mudou para Inhumas – GO. Estudou a modalidade ginasial em Goiânia, no Colégio Ateneu Dom Bosco, concluiu o científico em Belo Horizonte – MG. Graduiu-se em Farmácia e Bioquímica pela UFMG- Universidade Federal de Minas Gerais; Direito e Letras pela UCG – Universidade Católica de Goiás; Ele foi professor na Faculdade

Dictionary of international Biography Tenty-third Edition, England e agraciado premiações³ pela qualidade de sua arte. Em 2009 ocupou a 18ª cadeira da Academia Goiana de Letras. Também trabalhou com roteiros de curta-metragem e ao lado de João Batista de Andrade escreveu o roteiro para o longa “Veias e Vinhos”, fundamentado no romance, o filme foi produzido em 2004 e lançado no mercado em 2006. A obra *Veias e Vinhos* foi traduzida por Solimeno Salvatore e publicada em italiano “*Vino e Sangue*”, em 2011.

Veias e Vinhos é uma obra bem acolhida pela crítica literária especializada. Ela se faz por meio de um especial método polifônico e, além disso, exhibe uma profunda ironia e um elaborado procedimento alegórico da opressão que pesa sobre a sociedade contemporânea, e se serve de elementos renovadores da narrativa como solilóquios, monólogos, fluxos da consciência e intensa emissão dramática, fatores que concorrem para um modo específico e alternativo de recepção.

Esta obra já serviu de *corpus* para trabalhos acadêmicos, entre eles, a Dissertação de Mestrado de Gisele Paiva Nunes Penha, intitulada “Uma nova composição estrutural e estética em *Veias e Vinhos*, de Miguel Jorge” (2012). Ao analisar a obra a pesquisadora reconheceu a habilidade construtiva de seu texto, Penha (2012, p. 30) expõe que o escritor harmoniza os procedimentos utilizados no romance, pois, “a narrativa proposta apresenta intercalação entre os vários narradores, múltiplos tempos, várias vozes, propondo um novo olhar, por parte do leitor, que se depara com uma visão diferenciada do mundo que o cerca”.

Em 2008, Vera Lúcia Alves Mendes Paganini defendeu o trabalho dissertativo de Mestrado, intitulado “Literatura e História. Gênero discursivo e intertextualidade em Miguel Jorge.” Entre as obras do autor, a pesquisadora incluiu “*Veias e Vinhos*”, observação que culminou na compreensão dos recursos utilizados pelo escritor, bem como, a questão do estilo. Para Paganini (2008, p. 67), “não se pode mergulhar

de Farmácia da Universidade Federal de Goiás – UFG e na Universidade Católica de Goiás. O Grupo de Escritores Novos (GEN) o teve como um de seus fundadores e também presidente por dois mandatos.

³ Prêmio ABCA- Para o romance: *Veias e Vinhos*, 1982; Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional-1997, para *Pão Cozido Debaixo de Brasa*; *Profugus*(Poemas), Prêmio de Poesia, Hugo de Carvalho Ramos, 1989, da UBE-GO e Secretaria Municipal de Cultura; *Calada Nudez* (Poemas) Prêmio de Poesia, Hugo de Carvalho Ramos, outorgado pela UBE-GO e Secretaria Municipal de Cultura, 1998; *Matilda*: peça de teatro, o 2º Prêmio, Centro Oeste, da FUNARTE. O roteiro de curta-metragem do *Watáu* recebeu o Prêmio de Incentivo Cultural, do Ministério da Cultura.

na leitura de Miguel Jorge com um olhar ingênuo. Em seus textos, as personagens e o vocabulário compõem um universo próprio, e se movem como numa orquestra”.

Outro estudo, que tem como objeto essa obra, é a Dissertação “A elaboração do artístico na estruturação dos elementos *constituintes* do romance *Veias e Vinhos*”, de Neuza Teixeira Costa. A pesquisadora examinou as múltiplas formas e vozes, bem como a relevância do fluxo da consciência de seu processo narrativo. Ela estudou, entre outras coisas, a moderna estrutura e destacou que esse romance se tece pelo amálgama de várias narrativas, as quais envolvem diferentes tempos, o que lhe confere uma feição tipicamente contemporânea (2010).

Também é possível dizer que o romance é uma produção exuberante e Éris Antônio Oliveira em seu livro “O romance em Goiás, traços estilísticos” discorre sobre a polifonia da narrativa em *Veias e Vinhos*, a alegoria da opressão, a variedade enunciativa, os efeitos do amálgama discursivo, a dramatização discursiva e, ainda, faz uma análise do fluxo da consciência dos personagens.

O modo de composição de uma obra literária contemporânea constitui um fator de grande relevância para a crítica literária e para a sua avaliação estética, pois uma leitura aprofundada leva à compreensão de que um texto constitui uma área de saber que se faz por meio de um entrelaçamento complexo de fatores culturais, formais e expressivos, instauradores de “signos que possuem redes, vasos comunicantes que transmitem ideias, sentimentos, perspectivas, comportamentos, cuja discursividade, múltipla e diversa, funda novas subjetividades” (BARTHES, 1988, p. 42). Tudo isso concorre para que a leitura se torne inteiramente lúdica, alicerçada num processo que joga com os enigmas dos sentidos, fazendo com que aflore nas palavras uma multiplicidade significativa que confira um valor essencial à obra.

A criação artística estudada sob o ponto de vista da estética nos remete a noções como Lei Universal, Simetria Dinâmica, Forma Significante e problemas da abstração: “um registro de coisas que ele deseja imortalizar” (LANGER, 2011, p. 16).

Segundo a *Teoria do Efeito Estético*, formulada por Iser (1999), a arte constitui uma elaboração diferente daquela do mundo real, pois virtualiza algo sutilmente realizado, transcendente em relação ao mundo empírico. E justamente por não ser idêntica ao mundo real, ela detém um enorme poder sugestivo, haja vista que, “a tarefa da arte, mais do que reconhecer o mundo, é produzir

complementos dele, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal” (ISER, 1999, p. 125).

O texto literário é compreendido, nesse contexto metodológico, como um acontecimento (uma explosão de sentidos), como previu Rosenthal (1975), que precisa ser assimilado, e esse fator constitui o centro de interesse do efeito estético. Isso nos conduz a duas questões: “em que medida o texto literário se deixa apreender como um acontecimento? E até que ponto as elaborações provocadas pelo texto são previamente estruturadas por ele?” (ISER, 1996, p. 10). Indagações como essas direcionam para a estética do efeito, que trata do processo dissonante que se pode estabelecer entre o texto e o contexto ou entre o emissor e o relato, como acontece no romance *Veias e Vinhos*, de Miguel Jorge. Para respondê-las, recorre-se a subsídios teóricos que acham em: *Sentimento e forma*, de Susanne Langer (2011); *O prazer do texto*, de Roland Barthes (2015); *A obra aberta*, de Umberto Eco (1968); *O fluxo da Consciência*, de Robert Humphrey (1976); *A teoria do romance*, de Georg Lukács (2009); *A estética da recepção*, de Hans Robert Jaus (1980); *O Universo Fragmentário*, de Theodor Rosenthal (1975); *As vozes do romance*, de Oscar Tacca (1983); *O ato da Leitura – Wolfgang Iser* (1996, 1999), entre outros.

Diante do suporte teórico delimitado até aqui e considerado os objetivos propostos, esta pesquisa foi dividida em três capítulos.

No primeiro, “O passado e o presente: uma reflexão sobre o romance”, foca-se na função do narrador e suas transformações, bem como trata-se do processo frutivo do leitor. Reflete-se ainda, a arte no romance, a literatura de ficção e não ficção.

No segundo capítulo, “A simbologia e a metáfora em *Veias e Vinhos*”, procura-se distinguir as diferentes linguagens utilizadas pelo autor e o poder dessas linguagens no processo receptivo do leitor.

No terceiro capítulo, “Movimentos vanguardistas em *Veias e Vinhos*”, são destacados os elementos renovadores e inovadores no processo perceptivo do leitor, dos traços inovadores da criação futurista e a desordem constitutiva de uma nova ordem.

Tem-se, portanto, a expectativa de que esta dissertação, “*Traços inovadores de Veias e Vinhos, de Miguel Jorge*”, sirva de ponto de contato para muitas outras

reflexões, no que tange ao romance moderno/contemporâneo, bem como, possa fomentar novas pesquisas e novas descobertas.

I. PASSADO E PRESENTE: UMA REFLEXÃO SOBRE O ROMANCE

Para compreensão dos traços inovadores que Miguel Jorge apresenta em *Veias e Vinhos*, realizar-se-á neste capítulo uma reflexão histórica sobre o romance, bem como a relação do autor com a obra. Aqui, investigam-se os processos inovadores e renovadores no trabalho literário de Jorge, na longa trajetória experimentada pelo narrador, suas transformações, bem como a importância do leitor antes do texto. Assim, uma distinção entre literatura de ficção e não ficção é fundamental nesta análise crítica. Para tal, será realizado um levantamento teórico com o objetivo de entender-se muitos pontos da obra em análise.

A história numa narrativa histórica, compreende um recorte temporal, uma vez que, abrange todos os fatos que aconteceram em determinado período em relação aos personagens, e cada um desses fatos se depara numa analogia meramente casual com os outros. O artista contemporâneo sugere um sistema em que não é mais o da língua rotineira, mas o de uma língua complexa, que introduz módulos de desordem, porém, organizada no interior de um sistema dinâmico que lida com probabilidades de conhecimentos. Diante disso, Eco (1968, p. 125) elucida que “o poeta contemporâneo constrói sua mensagem poética com meios e sistemas diferentes dos do poeta medieval”.

A expressão “romance” apresenta dois sentidos, o primeiro, composição poética tipicamente espanhola, consiste em entender que ‘rimance’ alterna com ‘romance’ e corresponde, até certo ponto, à balada medieval. O segundo, designa uma forma literária universalmente considerada com certo grau de independência, que é, ainda, elástica e criativamente prodigiosa. Embora existissem diferenças semânticas, o romance designava principalmente composições literárias narrativas, que eram, a princípio, em verso, os quais eram próprios para recitação e leitura, mas apresentavam enredo complexo e até mesmo fabuloso.

O romance modernista não extingue a riqueza da narrativa do passado, uma vez que, ele trouxe consigo a preocupação com a vida individual por meio das narrativas carregadas de aventuras, comicidade, erotismo e até mesmo de elementos mitológicos. A narrativa tradicional foi solo fértil para fortalecer o romance contemporâneo ampliar-se com o desenvolvimento das cidades e com o fim do

feudalismo, percebe-se que a epopeia⁴ desapareceu e deu lugar a uma nova roupagem. Para Lukács (2009, p. 55), “o romance é a epopeia de um tempo em que a totalidade não é a da maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade”. Com a mesma linha de pensamento Ian Watt informa que

o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 2010, p. 13).

Para Watt (2010), o gênero romance “surgiu na era moderna”. Para ele, essa nova orientação intelectual foi um afastamento da herança clássica e medieval, foi uma metamorfose no meio literário. O autor menciona que Defoe⁵ e Richardson⁶ foram os primeiros escritores ingleses que produziram seus textos sem a influência da mitologia, da história, da lenda ou de outras fontes literárias do passado. Esses autores romperam com os paradigmas do estilo da prosa, ou seja, mudaram as tradições vigentes até a primeira metade do século XVIII.

Na Idade Média, apareceram composições romanescas extensas, frequentemente em versos, das quais verificam-se duas correntes: o romance de cavalaria (é rematado por uma solução ditosa de amores narrados) e o sentimental (apresenta um final trágico). Já no século XVI, no romance pastoril, há uma mesclagem entre a prosa e o verso, era uma narrativa impregnada da tradição bucólica de Teócrito e de Virgílio, influenciada por obras de Boccaccio. Neste

⁴ Gênero literário que significa “poema épico”, oriunda do grego ‘*epopiia*’ – *epos* = verso heroico + *poiei* = fazer. Há valorização dos heróis e seus atos.

⁵ Daniel Defoe (1660 -1731) foi um escritor e jornalista inglês, reconhecido pelo seu livro *Robinson Crusoe*.

⁶ Samuel Richardson (1689 - 1761) foi um escritor e editor inglês do século XVIII. É mais conhecido por seus três romances epistolares: *Pamela*, *Clarissa* e *A História de Sir Charles Grandison*. Ele foi um impressor, editor e publicou quase 500 obras diferentes, incluindo revistas.

período a narrativa era culta, o que prevalecia era a vida pastorícia, os personagens eram sensíveis e as cenas eram raramente saturadas de simbolismo.

No século XVII, época barroca, Silva (2010, p. 676) expõe que, “o romance conhece uma proliferação extraordinária”, pois é inserida na narrativa uma fantasia exuberante, uma abundância de situações e aventuras extraordinárias e inacreditáveis, o que fez o público consumir a literatura romanesca em busca das narrativas de aventuras heroico-galantes.

No século XVIII, o público alvo das produções românticas eram as mulheres, elas desfrutavam de mais tempo livre do que os homens, sendo assim, passavam grande parte de seu tempo a degustar livros. No entanto, a maioria delas desprezavam leituras de valor real, gostavam do irreal, para devanear junto às letras.

No concerto das literaturas europeias do século XVII, a espanhola ocupa um lugar cimeiro do domínio da criação romanesca. O Dom Quixote de Cervantes, espécie de anti-romance centrado sobre a crítica dos romances de cavalaria, representa a sátira desse mundo romanesco, quimérico e ilusório, característico da época barroca, e ascende à categoria de eterno e patético símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a vileza da matéria (SILVA, 2010, pp. 676/677).

Nesse fragmento, visualiza-se a literatura no século XVII, percebe-se que muitos romances foram centrados sob o ponto de vista romanesco de cavalaria, que surgiu por volta do século XV, eram narrações perpetradas pelos cavaleiros transeuntes, primeiramente escritos em versos e posteriormente em prosa. O enredo geralmente buscava a fama e a justiça. A personagem, “o cavaleiro”, era idealizado segundo as regras da Igreja Católica, exibindo-se valente, destemido e sempre a serviço das admiráveis damas. A narrativa do romance de cavalaria destaca o ideal de clemência ao inimigo e o amparo dos covardes. Vale ressaltar que o perfil cavalheiresco se opõe ao cavaleiro da corte, o segundo, geralmente é um galanteador e se envolve em relacionamentos perigosos.

O surgimento do romance, tanto na Europa quanto no Brasil, se deu sob forma de folhetim, capítulos de obras eram publicados diariamente em jornais com o intuito de ampliar o público leitor. No princípio traduziam obras estrangeiras e posteriormente publicaram-se obras nacionais. Com a evolução do romance, o folhetim desapareceu, no século XX, pois sua estrutura ganhou nova roupagem, porém na década de 1970, o folhetim foi retomado pelo escritor Márcio de Souza,

com seu *Galvez, o imperador do Acre*. A novela é uma das narrativas herdeiras diretas do folhetim, uma das técnicas utilizadas é o corte da narrativa, para prender a atenção do leitor e do espectador para as cenas posteriores.

Os periódicos eram atrativos, porém o leitor que ainda não estava totalmente contente com a referida produção textual, carecia de um formato que atendesse ao anseio de conhecimento, prazer e de leitura simples (Watt, 2010).

No século XIX, os livros apresentavam um custo elevado e poucos leitores tinham acesso a eles, principalmente as epopeias francesas, no entanto, os romances surgiram no mercado com valor mais razoável e a maioria dos leitores de menor poder aquisitivo podiam ter acesso às publicações, principalmente pelo valor monetário, tais como os folhetins, os quais eram publicações avulsos, diários, ou semanais, em jornais.

Com o passar do tempo e a constatação das questões socioeconômicas, os romances começaram a ser publicados em edições de menor extensão. Logo, a expansão do público leitor iniciou-se em 1740 com a criação, em Londres, da primeira biblioteca circulante. Essa biblioteca e as demais que surgiram eram repletas de variados estilos literários, no entanto, o que atraía o público leitor era o romance, estilo esse que contribuiu para a ampliação de leitores ao longo dos anos.

Com o surgimento deste ambiente, apareceu a oportunidade da progressão dos leitores que até 1970 não usufruíam e tampouco tinham a oportunidade de manusear e ler determinadas obras literárias. A biblioteca circulante era conhecida como “lojinhas de literatura” (WATT, 2010, p. 45), por entusiasmar a mente de quem quer que a frequentasse.

O romance, durante o século XIX, passou a dominar o público leitor, embora confundido com a novela ou dividindo o espaço literário. Stendhal⁷ foi o primeiro romancista deste século, com as obras ‘*O vermelho e o negro*’, em 1830 e ‘*A cartuxa de Parma*’, 1839. No entanto, o romance moderno foi criado por Balzac em a ‘*Comédia Humana*’, datada de 1829-1850. Balzac⁸ foi mestre de Flaubert, dentre

⁷ Henri-Marie Beyle 1773-1842, mais conhecido como Stendhal, foi um escritor francês reputado pela fineza na análise dos sentimentos de seus personagens e por seu estilo deliberadamente seco.

⁸ Honoré de Balzac 1799 -1850, foi um produtivo escritor francês, notável por suas agudas observações psicológicas. Considerado o fundador do Realismo na literatura moderna.

outros que vieram depois. Diante disso, pode-se dizer, que houve um período antes de Balzac e um após, ele foi um divisor de águas na história do romance.

Pode-se dizer que entre 1840 e 1880 o romance transformou-se, amadureceu e foi enriquecido com novos artifícios, os quais serviram de alicerce para o aparecimento de grandes mestres, como Machado de Assis.

O processo de evolução do romance não está concluído. Ele entra atualmente numa nova fase. Nossa época caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Estes traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance. (BAKHTIN, 2014, p. 428).

Ao longo de sua história, o romance passou por amplas alterações ao longo do tempo, tornando-se uma narrativa literária complexa. Até meados do século XX, os aspectos estilísticos desse gênero não eram nítidos, pois, ele era visto apenas como objeto de análise abstratamente ideológica e de opinião de publicistas. Posteriormente, na década de 1920, a situação modificou-se, e o romance em prosa começou a conquistar seu lugar na estilística. Sendo assim, corrobora-se a tese de Bakhtin, ao dizer que, o romance não surgiu com a modernidade, pois é um produto de uma longa caminhada evolutiva, adquirindo de formas distintas.

Mikhail Bakhtin assinala que houve duas linhas estilísticas para o romance europeu no século XVII, a primeira linha era marcada por uma linguagem e um estilo monológico únicos, considerados como severos e comedidos. Já a segunda linha introduzia o plurilinguismo social, o “discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor”. (BAKHTIN, 2014, p. 127). As duas linhas se acasalam de diferentes modos, portanto, a estilização do material une-se à sua orquestração plurilíngue. Seguindo a vertente bakhtiniana, percebe-se que Miguel Jorge intercalou uma diversidade de gêneros literários e extraliterários na obra *Veias e Vinhos*.

Deus nos salve,
relógio que andando atrasado
serviu de sinal
ao Verbo Encarnado. (JORGE, 2007, p. 117)

.....

Nana nenê

que a cuca vem pegar
 papai foi na roça
 mamãe já vem já.
 Nana nenê. (JORGE, 2007, p. 153)

.....

Julgados pelo Tribunal do Júri da Comarca de Goiânia, em sessão realizada aos 5 de fevereiro de 1963... (JORGE, 2007, p. 255)

Os fragmentos supra registrados exemplificam a utilização dos gêneros intercalados em *Veias e Vinhos*. O primeiro traz à tona um momento de oração, bem como a poetização; no segundo, o autor insere uma cantiga de ninar, muito utilizada no dia a dia para acalantar a criança e em terceiro, Miguel Jorge implanta um relatório referente ao julgamento dos possíveis assassinos da família de Matheus.

Uma comparação entre o romance tradicional e o contemporâneo é feita por Theodor Rosenthal (1975), ao elucidar que o artista busca estabelecer uma relação bem próxima à realidade, de modo que possa cooperar para dar a sua produção um relato com estilo de cópia do real, porém, nota-se que o autor moderno se distancia da realidade prática e aparente.

As novas narrativas têm como meta simular o período atual pela obra de arte, portanto, o compromisso artístico transformou: se antes a prioridade era “mostrar figuras clássicas de heróis medievais”, na contemporaneidade entende-se que:

em vez de relatar grandes feitos, praticados por um herói coletivo, invencível, o romance moderno se ocupa de temas que apresentam um universo ameaçador, caótico, em contínuo processo de transformação. Também a temática do ambiente cotidiano, trivial, chama a atenção do escritor. A configuração dessa vivência cotidiana depende da sensibilidade pessoal do escritor e, por esse motivo, o mundo corriqueiro é apresentado por meio de imagens multiformes dos acontecimentos aparentemente banais. (COSTA, 2010, p. 22).

O que se observa é que a linguagem com que se tece o romance acha-se em movimento e se torna discurso de acordo com o propósito de seu criador. O mesmo ser compreendido como uma alegoria que trata de pessoas e de coisas mitológicas.

Vale ressaltar que os romances tradicionais eram tematizados: o artista procurava desenvolver seus romances baseados na fraqueza humana e também na dominação religiosa, a preocupação não ao ser humano. Na obra contemporânea, a preocupação não é a mesma, o modo discursivo se transformou, os sonhos se inovaram e os heróis receberam nova roupagem, novas tecnologias, nova linguagem

e novo estilo. Logo, compreende-se que a temática de *Veias e Vinhos* jamais poderá ser classificada como tradicional, sua narrativa é contemporânea, inovadora, é construída na interioridade dos personagens. Diante disto, Costa elucida que,

A narrativa de *Veias e Vinhos* parece constituir-se em blocos isolados. Isso porque o romance traz na sua configuração interna a imagem do mundo presente, que é cada vez mais incompreensível e inconstante. Conseqüentemente, esse romance apresenta essa realidade multifacetada e multiforme do mundo (COSTA, 2010, p. 15).

Segundo Wolfgang Iser (1996) uma das características dos textos literários é o fato dele não perder a capacidade de comunicação, independente da época de sua produção, pois a maioria dos textos, mesmo antigos, ainda conseguem comunicar-se com os leitores. O autor também elucida que “o potencial de comunicação de um texto literário, contudo, não pode ser deduzido de um paradigma, que entende a obra de arte como representação de valores socialmente dominantes” (p. 40).

Diante disso, a leitura consiste em buscar o belo, pois ele existe em si e para si, é aquilo que é perfeito, a expansão do ser e a transcendência. A beleza para o leitor precisa ter universalidade e não tratar do exterior, tem que possuir singularidade.

O belo é a ideia enquanto unidade imediata do conceito e de sua realidade, isto é, ele é a ideia na medida em que esta sua unidade está presente de modo imediato no aparecer sensível e real. A existência inicial da ideia é, pois, a natureza e a primeira beleza é a beleza natural. (HEGEL, 2001, p. 131)

Seguindo esta vertente, Hegel (2001) elucida que a beleza parte do natural e que o leitor é livre para compreender o livro, no entanto, é fundamental que conheça conceitos referentes aos termos lidos e analisados. Nunes, também esclarece sobre a questão, para ele o belo é “objeto de juízo estético, e o juízo estético é juízo reflexivo, aquele não determinado mediante conceitos do Entendimento, mas por um sentimento de prazer desinteressado, excludente do desejo, que acompanha a representação”. (NUNES, 2011, p. 33)

Em *Veias e Vinhos* é possível perceber a riqueza da linguagem que é oferecida à percepção, no entanto, ela vai além de si mesma, assemelha-se ao

mundo. Contudo, é pura irrealidade, símbolo articulado que remete o leitor ao universo ficcional, que aponta para uma realidade exterior ao texto, cuja estrutura por constitui-lo obscurece o mundo exterior em favor da sensibilidade, pois as obras significativas transcendem os princípios familiares, para dar lugar à criação.

Miguel Jorge não adotou um modo fácil de narrar, ele não visou realizar uma cópia do mundo, mas realizar uma elaboração sensorial definida pela seletividade de um sentido especializado, apto a buscar na linguagem características significativas capazes de dar forma ao sentimento ideal em suas especificidades retratadas de modo inventivo. Ou como disse Eco:

A arte, mais do que conhecer o mundo, produz completamente o mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como metáfora epistemológica: isso significa que em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, as culturas da época veem a realidade. (ECO, 1968, p. 54).

Nesse modo de lidar com o mundo, próprio da contemporaneidade, o leitor teve mais acessibilidade a acervos literários, momento este favorável ao fortalecimento do romance em sua forma moderna. As primeiras revelações literárias em terra brasileira ocorreram ainda no período do Brasil colônia e as obras literárias eram produzidas por viajantes com o mote de relatar as descobertas tanto marítimas quanto terrestres. As manifestações em prosa eram frágeis esteticamente e concebidas como pertencentes a elementos fantásticos, sem aspirar a um amplo comprometimento da representação verossímil. O romance é relativamente moderno e após várias transformações do vocabulário ele passou a denominar composições literárias de cunho narrativo, uma vez que, anteriormente eram escritos em versos e com objetivos de serem recitados, somente mais tarde surgiu o romance em prosa. Porém, com o passar do tempo, houve alterações no comportamento humano, estabelecendo assim, o período romântico, o qual se firmou e ganhou credibilidade entre o público leitor.

O século XIX estabelece o período mais magnífico da história do romance. Nesse século, surgiram as grandes criações dos mestres do romance europeu. Pode-se citar grandes nomes, como: Flaubert, Maupassant e Henry James, nomes

que fizeram o romance alcançar um rigor desconhecido e com muita maestria. Já com Tolstoj e Dostoievski, o romance enriqueceu com experiências humanas perturbadoras pelo seu caráter aterrorizante, esquisito e diabólico. Com os realistas e naturalistas, ao invés de heróis altivos e dominadores, aparecem os personagens e acontecimentos corriqueiros e insignificantes retirados da vida rotineira. O romance passa por um processo de metamorfose, como se vê em Silva:

Depois, no declinar do século XIX e nos primeiros anos do século XX, começa a processar-se a crise e a metamorfose do romance moderno, relativamente aos modelos, tidos como “clássicos” do século XIX: aparecem os romances de análise psicológica de Marcel Proust e de Virginia Woolf; James Joyce cria os seus grandes romances de dimensões míticas, construídos em torno das recorrências dos arquétipos (Ulisses e Finnegans Wake); Kafka dá a conhecer os seus romances simbólicos e alegóricos. Renovam-se os temas, exploram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens. Sucodem-se o romance neo-realista, o romance existencialista, o nouveau roman. O romance não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos, numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem (SILVA, 2010, p. 684).

Silva (2010) esclarece que todas as metamorfoses auxiliaram na descoberta de novos caminhos para a arte, e com isto, os escritores procuraram inovar suas produções literárias para que as mesmas pudessem seduzir e conectar a atenção do público leitor à obra.

O romance é classificado tipologicamente como romance de ação ou de acontecimento, de personagem e ainda de espaço. O romance brasileiro aproxima-se do terceiro tipo, e percebe-se a dificuldade de detectar um romance que realize concretamente apenas uma das modalidades tipológicas, uma vez que, os romances são repletos de riquezas e complexidades dificilmente podem ser integradas em outra categoria. Logo, não existe narrativa pura e conseqüentemente o papel do narrador sofre constantes metamorfoses.

O romance consente ao escritor arquitetar uma concepção destemida e globalizante dos múltiplos conhecimentos humanos, da mesma forma que consente ao leitor, fruir de maneira privilegiada, sem prejudicar sua própria essência. É um caminho para conhecer o mundo, tanto o leitor quanto o escritor. O romance faz-se pelo intercâmbio entre o real e o irreal, por isso, ele não pode ser análogo à realidade, caso o escritor tente fazê-lo assim poderá fracassar, porque quando se

fala em real, em arte, o artista está pensando na transcendência do mundo objetivo, nunca em sua objetividade. O romancista não é capaz de conceber a vida sem sentimento que a coloque na esfera sensorial, que abre sua linguagem sempre a novos significados, livres das funções mundanas.

1.1 O Narrador e suas Metamorfoses

O narrador é uma criação do autor com o qual pode se assemelhar com o autor em maior ou menor escala ou não se assemelha em coisa nenhuma, haja vista, que o autor pertence ao mundo da realidade histórica enquanto que o narrador pertence ao universo fantástico e entre os dois mundos há analogias e não identidades. Logo, o escritor é um ser real que se utiliza de um ser fictício, que por sua vez relata aquilo que o escritor criou, inventou ou imaginou. Ambos não se confundem, pois muitas vezes o escritor pode criar narradores com estilos e pensamentos totalmente díspares dos seus. O narrador pode existir em outro ambiente e em outro tempo, em tudo, diferentes do tempo e do espaço do escritor, ou seja, “por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva”. (BENJAMIM, 1994, p. 197)

O leitor ao degustar um romance, geralmente se vê rodeado de questionamentos e um desses se origina em torno do narrador: de quem é a voz ou as vozes que pululam na obra? Benjamim (1994) responde a dúvida dos leitores ao mencionar que as vozes que surgem na narrativa são de seres que sabem aconselhar, para o teórico,

o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter uma sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação)”. (BENJAMIM, 1994, p. 200).

Na perspectiva apontada por Benjamim, percebe-se que o narrador parte de experiências vivenciadas ou presenciadas para proferir um discurso, partindo desse ponto ele agrupa sua narrativa à experiência de seus leitores. Portanto, ele deve ser

receptivo e saber realmente o que se quer fazer. O narrador é uma figura importante para a narrativa.

Quando ele narra em primeira pessoa, está fazendo a história, na qualidade de sujeito e de objeto, porque está assumindo a sua existência, através da linguagem. Quando narra em terceira pessoa, coloca-se na posição de senhor da linguagem e da estória, ao fazer a história de uma personagem que não possui condições de assumir a sua subjetividade (FERNANDES, 2007, p. 15).

O narrador não é identificado basicamente com o autor textual e muito menos com o autor empírico, ele é quem produz intratextualmente o discurso narrativo. Logo, só é possível falar dele, quando o poeta narrativo o cria, e em particular, em primeira pessoa. O romance, produzido entre os séculos XVIII e XIX, continha uma narrativa distanciada, o narrador se colocava à distância do que era narrado, porém dominava totalmente o fluxo das passagens com sua onisciência, logo seu conhecimento era absoluto sobre tudo o que se passava dentro e fora das personagens. Esse narrador detinha o poder de preparar todo o discurso dos personagens, bem como ordenar os fatos de modo que o leitor não apresentasse esforço algum para acompanhar todo o enredo, sendo assim, compreende-se que ele era um narrador dominante, sabedor de tudo, que analisa e critica.

A voz na narrativa pode de acordo com a vertente de Todorov (2013), empregar-se de fórmulas para a decodificação tipológica. Para o teórico, “narrador > personagem (a visão “por trás”) [...] narrador = personagem (a visão “com”) [...] narrador < personagem (a visão “de fora”)” (2008, pp. 246/247). No primeiro é perceptível a superioridade da voz do narrador, ele sabe além de seus personagens, no segundo, essa voz se equipara às vozes dos personagens, ele não pode prever os acontecimentos anteriormente, podendo ser narrada tanto em primeira quanto em terceira pessoa; e o terceiro, a visão de fora, mostra que o narrador somente consegue narrar aquilo que ouve ou visualiza.

No romance *Veias e Vinhos* a principal narradora é Ana, sua narração é intercalada, às vezes a faz em primeira pessoa e em outros momentos em terceira, podendo ser classificada com a segunda fórmula de Todorov ‘NARRADOR = PERSONAGEM’.

No romance clássico, a narrativa é assinalada por uma exterioridade e muito afastada dos fatos narrados, mesmo diante disso, a focalização que se tem dos

episódios é única, pois o narrador é o ser que detêm amplo conhecimento. Portanto, verifica-se que no centenário passado, a expectativa, a plasticidade das personagens e a quimera das coisas foram inventadas. Rosenfeld assim explica sobre a importância do narrador nas obras:

O romancista onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência da verdade) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico (retrocessos no tempo eram marcados como tais), de encadeamento causal. O narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo. Por mais fictício que seja o imperfeito da narração, esta voz gramatical revela distância e indica que o narrador não faz parte dos sucessos, ainda que se apresente como Eu que se alega narrar as próprias aventuras: o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado para ter a visão perspectiva. O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador (ROSENFELD, 2015, pp. 91/92).

Com esta aceção, vários romancistas clássicos desenvolveram a forma onisciente para narrar os acontecimentos em seus frutos, uma vez, que sentiam dificuldades em se desligarem da criação. Entretanto, no romance contemporâneo, os artistas mais ousados preferiram pela predominância da suposta omissão do narrador.

A obra tradicional nem sempre conseguia convencer o leitor, já no romance contemporâneo os personagens são alforriados daquele sujeito que narrava o que queria, conduzindo o leitor a desconfiar da fidelidade ou da idoneidade dos episódios. Para Rosenthal (1975) o romance contemporâneo tem como tendência a naturalidade absoluta da qual busca compreender os enigmas camuflados da vida e também da realidade. *Veias e Vinhos*, ao retratar a chacina da família e a condenação do assassino agrega ao tema principal outros temas secundários, tais como ironia da obediência à ordem religiosa, o abuso de poder dos ditos vigilantes da ordem e da justiça, o respeito e carinho à terceira idade, dentre outros que surgem no desenrolar da narrativa. Sendo assim, o romance contemporâneo apresenta inúmeras indagações referentes a questões do cotidiano, o que não era visto em obras tradicionais.

O romance de hoje, adaptando-se às condições de nossa vida e ao caos moderno, questiona a nossa posição perante a realidade, e a maneira de como se realiza o processo criador vem a ser mais importante do que a realidade visível; convenções vigentes, tacitamente aceitas em romances do passado, são agora submetidas a uma análise, e as fronteiras de nossa consciência ampliam-se progressivamente (ROSENTHAL, 1975, p. 70).

Tal qual prevê Rosenthal (1975), percebe-se que o novo romance não tem só a preocupação de denunciar e de investigar determinado fato, mas, também, o modo de transmissão do ocorrido, por meio de múltiplos condutores narrativos, com o mote principal de ser uma obra artística.

Dessa maneira, é essencial conhecer os tipos de narradores presentes na obra. De acordo com Leite (2002), o narrador é conceituado como onisciente intruso, ele procura fazer ligações diretas com os leitores; o onisciente neutro, fala em terceira pessoa e evita tecer comentários sobre o que se pensa, ou se sente, tornando-o enigmático.

É importante notar que o narrador onisciente é concebido como um legítimo criador, que tudo vê e que tudo sabe, na sua textura densa e nas suas particularidades, que penetra na essência das consciências como em todos os meandros e segredos da organização social. O narrador onisciente era comum no século XVIII, porém em meados do século XIX, perdeu o pódio e por intervenção de Flaubert, que preferiu narrar de forma diferente, como se a história narrasse a si mesma, ou seja, preferiu narrar como se não houvesse narrador. O narrador onisciente entrou em crise e isto fez com que a sede de renovação dos romances viesse à tona, e fosse favorecida pelas transformações e triunfos das novas teorias e narrativas.

Quem nos fala é esse eu. Os canais de que se utiliza são os mais variados, predominando a sua própria observação direta. Finalmente, somos colocados a uma DISTÂNCIA, ao mesmo tempo menor, do narrado – já que temos acesso até aos pensamentos das personagens –, e maior, porque a presença do narrador medeia, ostensiva, entre nós e os fatos narrados, conservando-os ironicamente afastados deles, impedindo nossa identificação com qualquer personagem bem como frustrando a absorção na sequência dos acontecimentos, com pausas frequentes para a reflexão crítica. (LEITE, 2002, p. 29).

No fim do século XIX, alguns autores preferiram o narrador protagonista, neste período a fala não é do dominador onisciente da razão, ele narra de um centro

fixo, restrito às suas percepções, pensamentos e anseios. Portanto, é a principal personagem do enredo, todos os fatos giram em torno de si. Ele induz o leitor a vivenciar a sua história, esquecendo os acontecimentos externos, de ordem geral, além de aproveitar de uma linguagem subjetiva. Segundo Leite (2002, p. 44), “o narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens”. Logo, nota-se que narrador tem uma visão privilegiada e, com seu poder, pode aproximar ou afastar a personagem de seu leitor. Compreende-se que há elementos fundamentais e que renovaram o processo de recepção do leitor, elementos estes que veremos no capítulo três.

A maioria das coisas vistas pelo leitor, somente era possível graças ao narrador, em grande parte das narrativas do século XVIII, uma vez que o narrador utiliza da onisciência para avisar ao leitor que ele não necessita de esforço para ficar completamente inteirado dos episódios narrados. As histórias se apresentam por meio de uma voz que acompanha os movimentos dos personagens deixando as demais vozes com pouca luz e vida.

1.2 A revolução da arte no romance moderno

Como temos visto, a composição do romance *Veias e Vinhos* é densamente revolucionária e pressupõe valor artístico, sendo assim, o sentimentalismo humano é representado e criado por formas simbólicas, formas estas denominadas “arte”. O símbolo na arte é de fundamental importância para o meio crítico e para pensá-lo na arte é viável que o leitor reflita acerca do papel da filosofia para o campo literário, uma vez que sua função é “aumentar nossa compreensão daquilo que sabemos”. (LANGER, 2011, p. 7).

Não se pode mensurar que a crítica da arte seja ciência, pois ela não se preocupa com a descrição e nem com a previsão dos fatos, ela é uma disciplina filosófica com o mote de trabalhar a compreensão. Há inúmeras teorias da arte, umas baseadas na emoção e outras na representação, no entanto, não se pode dizer que as formas são exclusivas. A obra de arte pode ser vista por duas perspectivas opostas: a do autor e a do espectador. Diante disso, surgem numerosos questionamentos: o que o autor quer dizer com o texto e o que a obra de

arte significa para o leitor? As respostas podem surgir de formatos diferenciadas, tudo pode estar amarrado dependendo do grau de instrução do leitor:

O uso mais célebre dessa polaridade e 'princípios' opostos é a graduação feita por Nietzsche de todas as obras de arte entre os extremos do puro sentimento e da pura forma, e a sua classificação em dionisíacas ou apolíneas segundo a preponderância de um ou outro princípio. Efetivamente, esse tratamento de uma antítese básica na teoria da arte absorveu toda uma classe de 'polaridades relacionadas: emoção-razão, liberdade-restrição, personalidade-tradição, instinto-intelecto, e assim por diante. O 'grande-ritmo', de Curt Sachs, entre os polos do *ethos* e do *pathos* é a mesma espécie de ajustamento às oposições familiares na teoria da arte (LANGER, 2011, p.18).

Como se vê, os amantes e conhecedores da arte percebem que ela deve ser tratada aproveitando as experiências adquiridas e fazendo sua distinção como funções inventivas e autônomas, pois a arte é "encarada como um tipo especial de experiência" (LANGER, 2011, p. 39), no entanto, ela é impenetrável àqueles que não se deixam adentrar no clima e espírito artístico.

Portanto, a obra de arte vai além de um arranjo, ela é criação, invenção, é o nascimento e o aperfeiçoamento do sentimento humano, é a aplicação de habilidades do indivíduo para atingir um objetivo. Oliveira (2009) elucida que a arte é um objeto intransitivo e a verdade representada por ela, está sempre lá, é como um espelho que reflete a imagem e a devolve a quem a utiliza, logo, o romance é o espelho da realidade, pois por meio da imagem, o homem é capaz de visualizar sua auto presença.

Para Oliveira (2014), a arte pode ser comparada a um processo de união e separação entre dois mundos, transcendentos e imanentes, com isso, o artista fortifica suas vicissitudes e idealiza um novo universo, o artístico.

Langer (2011) corrobora o exposto por Oliveira, para a teórica a obra de arte é diferente das demais coisas esplêndidas justamente pelo fato de ser um espelho, um símbolo. Ela esclarece ainda que os sentimentos humanos são expressos na arte, pois tudo que o ser humano realiza, é repleto de expressão e também cem por cento simbólico. E o romance de Miguel Jorge é repleto de alegorias, é como um espelho retratando sentimentos e formas.

O estudo de *Veias e vinhos* faz o leitor perceber que a obra é um romance peculiar de seu tempo, ele se manifesta por grande riqueza e multiplicidade tanto da estrutura narrativa quanto por sua expressividade artística, pois deixa evidente

diversas questões que denotam conflitos usuais no meio social, como destaca Oliveira (2014, p. 18), “permeiam a experiência vivencial, decorrentes da crescente instabilidade material e espiritual que incide fortemente na trajetória de seus personagens”.

O romance contemporâneo artisticamente recria uma realidade com o mote de registrar os acontecimentos e efetivar reflexões, uma vez que, a criação do artístico faz o leitor sentir-se tocado pela obra. O leitor diante de um belo texto, admite aflorar sua sensibilidade e compartilha com os personagens todas as emoções e expressividades registradas na narrativa. Essa criação conduz o leitor a adentrar, degustar e vivenciar a produção textual.

Diante do exposto, nota-se que o sentimentalismo na arte tem um papel totalmente enigmático, portanto, pode-se mensurar que as obras de arte são construídas de múltiplos elementos sensoriais, no entanto, nem todos terão utilidade para a arte. Pode-se dizer então, que a obra “é uma semelhança de um eu (self), e cria a semelhança de espaço tátil – e, além disso, uma semelhança visual” (LANGER, 2011, p. 97).

Miguel Jorge apresenta uma narrativa contemporânea e não pretende apenas ser um mero relato de fatos baseados na realidade, pelo contrário, ele examina, interroga e aponta as esfinges da história sem querer solucioná-la. Logo, a obra não tem o mote de denúncia de um massacre brutal, se o seu objetivo fosse esse, ela nem se quer seria uma obra de arte, quanto menos teria algum valor artístico.

O autor ao fragmentar o tempo, o espaço e utilizar uma diversidade de vozes narrativas reconstrói uma realidade romanesca e cria o artístico, transfigurando a realidade. A literatura tem grande poder de transformação e de persuasão e, Oliveira confirma ressaltando que,

A Literatura tem a faculdade de metamorfosear-se em novo estilo, ao estabelecer, com a vida cotidiana, firme e duradouro pacto, tornando-se, desse modo, apta a traduzir as formações e deformações da experiência diária, porque a arte atual valoriza as formas que exprimem a interação das relações do homem com o mundo (OLIVEIRA, 2007, p. 17).

Como observa Oliveira (2007), Miguel Jorge inseriu o romance na dimensão artística do campo literário e desmistificou o rótulo de que a literatura é apenas documental. O autor deu poder e voz aos personagens, a narrativa é composta por

uma multiplicidade de vozes que denunciam, que se alegram, sofrem e buscam respostas para os problemas vivenciados no dia a dia.

Quando se pensa em fazer arte, reflete-se sobre inúmeros conceitos, portanto, dar formas aos conteúdos e traduzir os sentimentos em símbolos pode significar fazer arte. A arte vai além do pensamento, é criação, é recriação, é emoção e ficção.

A narrativa de Miguel Jorge apresenta-se como uma arte enigmática, o que pode ser confirmado com a atuação da personagem Ana. Ela era apenas uma criança, porém com pensamentos análogos a um adulto. Assim sendo, o leitor pode perceber que, literatura é arte. O autor criou uma simulação do que poderia sentir um ser tão inocente diante de um momento trágico, bem como, os sentimentos e atitudes durante o período em que vivera com a família. Nota-se também que o autor usou da imaginação e da imitação de ações e reações do ser humano.

O autor sugere que o leitor faça uma análise das situações do cotidiano, como por exemplo, a questão da solidariedade, da segurança pública, do respeito ao próximo, enfim dos direitos que o cidadão possui mediante a legislação. Isto porque, todos os direitos que a família poderia ter, foram desrespeitados.

1.3 Literatura de Ficção e de não Ficção

O ser humano, ao longo de sua vida, vive em meio a muitas linguagens, ouve muitas histórias narradas por familiares e até mesmo por desconhecidos. Além de ouvir, o indivíduo também procura de múltiplas formas conhecer, interagir e, em muitas ocasiões, vivenciar as histórias.

O leitor pode ser visto como um detetive diante de todas as produções textuais e para conseguir desvendar os segredos do texto se faz necessário muita leitura. Fiorin (2014) salienta que para analisar um texto, é preciso que o leitor ou o crítico tenha sensibilidade, para conseguir descobrir os sentidos, sendo necessário então, ter que ler a mesma obra inúmeras vezes. Confirmando a ideia do autor, Umberto Eco (1968) elucida que a obra é aberta, e após sua publicação ela abre abundantes caminhos para inúmeras interpretações, o autor não é mais o centro das atenções e o dono da razão, o leitor pode e deve encontrar na obra caminhos totalmente díspares do proposto pelo autor. Esse interstício pode ser entendido

“como uma ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 1986, p. 25), especialmente na época atual em que a narrativa se torna plural, fazendo com que a emissão da personagem se construa sem nenhuma amarra, como prevê a estética da recepção, que lida com o caráter intrínseco da obra.

Conforme visto acima, o romance experimentou um período de transformação e evolução, nesse processo percebe-se que o monólogo e o fluxo são módulos totalmente abertos. O que pode ser verificado na obra *Veias e Vinhos*, pois ela faz com que o leitor sinta-se estimulado a embrenhar-se em seu emaranhado emissivo, porque existem várias possibilidades de juízos e interpretações possíveis, o que contribui para uma organização plural de fruição.

Veias e Vinhos se apresenta como obra aberta, o leitor pode escolher os caminhos semânticos que deseja percorrer, isso se dá porque a linguagem é um universo de possibilidades em que se permeiam diversos interesses sociais, intenções, valores, de modo a constituir uma complexa rede de sentidos. Também, o leitor, por meio de sua criatividade, pode assimilar novos pontos reveladores da obra, como postula a teoria do efeito estético, especialmente com Iser (1999).

Diante disso, os romancistas romperam com a tradição literária e passaram a denominar suas personagens, por meio de um estilo particular, isto é, agora se assemelhavam aos seres da vida real. Essa individualização de identidade tem grande afinidade com os substantivos próprios, “os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função” (WATT, 2010, p. 19). Assim fez o autor na narrativa em estudo, denominou seus personagens com nomes convencionais: Ana, Antônia, Matheus, Mário, Pedro, entre outros. Essa denominação direcionada aos personagens funciona como sinais, sua analogia entre significado e significante se torna intrinsecamente motivada.

1.4 O Processo Fruitivo da Obra Literária

Umberto Eco (1968) elucida que a obra aberta simula um modelo hipotético que implica uma linha de discurso e uma determinação metodológica, utilizando

elaboração por meio de análises concretas. A obra literária transcende sua presumível estrutura objetiva, por isso, considerando sua relação frutiva, isto é,

uma forma só é descritível enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações, e é bastante claro que, assim fazendo, nosso proceder se afasta do aparente rigor objetivista de certo estruturalismo ortodoxo que pretende analisar formas significantes abstraindo do jogo mutável dos significados que a história faz para elas convergir (ECO, 1968, p. 29).

Diante disso, o texto exprime as várias situações vivenciadas pelo indivíduo, se examinado para além da exterioridade, torna-se visível o mecanismo de edificação do sentido, que reflete as táticas do sujeito. O gênero textual supõe princípios comunicacionais que nascem do labirinto da concreção da estratificação linguística, não é que não se limitam ao que é dito, mas às possibilidades do dizer. Uma carta romântica supõe princípios de comunicação diferentes daqueles que regulam a página de um jornal. Na modernidade, isto se torna mais evidente, a multifacetação dos gêneros tornando a criação multivalente, um universo marcado pela nebulosa, na medida em que as obras são poligenéricas e intergenéricas, por natureza, cuja penetrabilidade se intertextualiza, estabelecendo modos diversos de interação com o leitor, como prevê a estética da recepção e também a teoria do efeito estético. Em relação ao discurso, Borges pontua que,

Não há discurso puro e imune a subjetividades, mas há intenções no discurso e, se o propósito é levar ao leitor um texto que seja fiel possível ao mundo relatado, não obstante as inegáveis interferências do autor, do meio, das testemunhas e das fontes da narrativa, a verossimilhança deixa de ser um instrumento estético-literário para se transformar em elemento de confirmação dos objetivos daquela enunciação, corroborando sua credibilidade (BORGES, 2013, p. 233).

Como se vê, esse é um entendimento de que, na contemporaneidade, os discursos são híbridos, os gêneros se permutam, pois, a diferença entre eles se relativizou, e o leitor não define o tipo de texto que é submetido à leitura. No romance em exame, a narrativa é híbrida, isto é, desobedece às convenções instituídas, apresentando em sua estrutura a ruptura do convencional, o autor deixa a obra aberta para que o leitor faça as descobertas das funções sociais presentes no texto, mas que não estão na superfície de sua macroestrutura.

A questão da hibridização é apontada por Bakhtin (2014, p. 159) ao elucidar que “o híbrido romanesco é um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem viva de uma outra linguagem.

No romance atual, a trama se multiplica em outras tramas, de modo que uma se entrelaça na outra, na constituição do enredo, tornando-se uma colcha de retalhos, que aglutina os diversos elementos da narrativa, estilizando o enredo e dando-lhe uma nova conformação plurifacial e dinâmica, diferente daquela do romance tradicional. A todo o momento, o romance em estudo se mostra inovador, seja na elaboração da narrativa, seja na apresentação dos personagens, ou na elaboração do enredo, que aglutina realidade e ficção, fazendo com que o leitor encontre uma narrativa permeada de emoção, desejo e vivência humana profunda.

Iser (1996) comentando a teoria do efeito estético, elucidando sobre a complexidade da leitura para o leitor. O texto é um exemplo de sugestões estruturadas para a fruição do processo imaginário do leitor, logo o sentido pode ser captado apenas como imagem, o sentido não é algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado. Nesse âmbito, o leitor realiza atos de apreensão, produz situações imprevistas para o texto e sua relação com ele não pode ser mais focalizada por meio da divisão discursiva entre o sujeito e o objeto. O autor, em *Veias e Vinhos*, faz uma narrativa que permite a permutabilidade de elementos por meio de um texto que sugere relações abertas, que se renovam a cada instante em face da leitura, que não se pauta pela fixação dos sentidos.

A arte moderna reage a um novo estilo de decodificar, porque a meta é a descoberta de uma nova significação que além de conhecer o mundo, produz complementos dele, formas inventivas que se acrescentam às já existentes, construindo estilos próprios e pessoais. A arte atual transformou a maneira de interpretar a obra literária, ela tem seu valor e este se determina pelo novo contato que faz com a realidade. Um exemplo entre os movimentos da arte contemporânea que denotam as expectativas do receptor é a Pop arte, movimento que chama a atenção para as expectativas do receptor e não apresenta significado referencial.

Iser (1996) nos faz refletir sobre a posição do crítico literário, ele (o crítico) é um leitor como qualquer outro que busca apreender, por meio da consciência estabelecida, a obra como um todo articulado, logo, ele não deve constranger e nem fazer premeditação de perfeição ou não, cabe a ele elucidar, para que o leitor possa

formar a avaliação correta, para si próprio. É por meio da leitura que os textos se objetivam para o leitor, abrindo-lhe novos horizontes de descobertas do mundo, de modo a estabelecer uma aspiração de novidade no contato que o leitor faz com a realidade.

A interpretação principiou a sua mudança histórica, e um dos fatores primordiais, na estética da recepção, é o leitor, o verdadeiro receptor textual. O autor elucida que a interação entre o texto e o leitor deve referir-se em primeiro lugar aos processos constitutivos pelos quais os textos são experimentados na leitura. Esse novo trabalho da arte vem descobrindo horizontes inesperados, sobre a reordenação polidimensional do texto, que agora apresenta uma fruição sempre múltipla, mudando a situação e a contextualidade dos valores.

Jauss⁹ enfoca a recepção do texto artístico bem como a relevância do leitor e explana sobre a experiência estética, para ele

A experiência estética não se inicia pela compreensão e pela interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução do intencional de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (JAUSS, 1980, p. 69).

A teoria do efeito estético abriu novos horizontes, pois sua preocupação predomina no receptor e nas experiências vivenciadas pelo leitor.

Na obra, *Veias e Vinhos*, os personagens são concebidos de modo a formar uma complementaridade de sentidos que se solidificam na virtualidade da imagem. Essa obra apresenta uma inversão entre a lealdade ao autêntico e o seu nível de jogo que amplia suas possibilidades conceptivas. Os personagens são elementos conceptivos polimorfos, cuja sistemática se faz por uma lógica que só se compraz no texto, enriquecendo e oferecendo vida à obra, portanto, “eles são essenciais para a construção, a função e as interpretações possíveis [...] a questão da personagem é também um problema linguístico” (BRAIT, 1985, p. 22) que deve considerar que as repercussões textuais se fazem por uma textura de diferenças, na medida em que cada termo simples se multiplica em outros.

É de conhecimento dos críticos uma variedade de tipologias de leitores e essas são constituições fundamentais para a formulação de escopos de

⁹ Palestra ministrada na Alemanha em 1967 – na Universidade de Konstanz.

conhecimento, uns enfatizam sua construção e outros seus substratos reordenadores do processo narrativo. Pode-se, assim, destacar dois tipos de leitores: o ideal e o contemporâneo, o primeiro é suspeito de ser mera construção, e o segundo dificilmente é concebido como construção suficiente para enunciados abrangentes. O leitor ideal representa uma impossibilidade estrutural de comunicação e deveria ser capaz de realizar na leitura todo o potencial de sentido que o texto ficcional apresenta, ele se diferencia de outros tipos de leitor. No entanto, a ideia de que o próprio autor é seu leitor ideal contraria opiniões discursivas de autores a respeito de seus textos. Então, Iser esclarece ao leitor que,

a concepção do leitor implícito representa um modelo transcendental que permite descrever as estruturas gerais de efeitos de textos ficcionais. Pensamos no papel do leitor, perceptível no texto, que é composto por uma estrutura do texto e uma estrutura do ato. Se a estrutura do texto estabelece o ponto de vista para o leitor, então isso significa que ela leva em conta uma regra elementar da nossa percepção que diz que nosso acesso ao mundo sempre é de natureza perspectivista (ISER, 1996, p. 78).

Para o autor, há outros tipos de leitor, na teoria literária, definidos por Michel Riffaterre, Stanley Fish e Michael Wolff. O primeiro, o arquileitor (permite descobrir a densidade no processo de codificação); o segundo, o leitor informado (descreve o processo de atualização dos textos pelo leitor) e o terceiro, o leitor intencionado (expõe tanto as ideias do leitor quanto o esforço do autor).

A irrealidade do leitor é assinalada no texto por um repertório e o papel do leitor menciona a atividade de composição, proporcionada aos receptores dos textos, logo a estrutura do texto e o papel do leitor estão profundamente interligados. Então, compreende-se que a percepção do leitor implícito não é devaneio de um leitor real, mas condiciona uma tensão que se cumpre no leitor real quando ele assume o papel.

O texto é como um discurso, se observado como enunciado em relação ao sujeito da enunciação. Sendo assim, Fiorin (2014, p. 45) explica que o discurso é “uma unidade do plano de conteúdo, é o nível do percurso gerativo de sentido em que formas narrativas abstratas são revestidas por elementos concretos. Quando um discurso é manifestado por um plano de expressão qualquer, temos um texto”.

Estudiosos das obras literárias, por elas se comportarem de forma aberta, como previu Umberto Eco (1968), procuram fazer um contraponto entre elas e a

produção jornalística. Nesse sentido, acredita-se que *Veias e Vinhos* é uma obra que se abre a certos aspectos do jornalismo, porém, em sua dimensão criativa, predomina a ficção, o texto finalizado e acabado é inteiramente ficcional. Borges (2013) elucida que o jornalismo literário também é consolidado como uma forma de discurso, ainda trilhando caminhos percorridos pela literatura, o jornalismo literário se confrontado com a criação literária fica em posição diferente, isto porque as cenas, os movimentos, os personagens, o enredo, podem ser verificáveis, o escritor apenas utiliza alguns elementos literários para que a obra fique mais atrativa e ainda consiga informar sobre determinado fato. Mas, há nela traços que modificam, deformam e deslocam seus sentidos, possibilitando uma experiência muito particular ao leitor.

Em se referindo à obra em exame, às noções de leitura que dela advém, ela se direciona à hermenêutica e à crítica literária. Pêcheux (2014) alerta que,

ler um texto, uma frase, no limite, uma palavra, não constitui uma simples tomada de informação. O sentido de um texto, de uma frase, e, no limite, de uma palavra, só existe em referência a outros textos, frases ou palavras que constituem seu contexto (PÊCHEUX, 2014, p. 165).

Diante disso, vale expor que a leitura pode ser identificada como um processo de informação, mesmo se tratando de sequências tanto orais quanto escritas em língua natural, e que os diversos textos estabelecem entre si um número variado de influências recíprocas, mas as obras se aproximam mais de um ou de outro procedimento criativo, *Veias e Vinhos*, leva avante um processo criativo muito aprimorado, próprio da ficção.

Esse ato de comunicação (oral ou escrito) tem a intenção de convencer o outro a aceitar o que é comunicado, ele é um complicado jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que se transmite. Nesse comunicar a literatura entra em ação. Borges ao percorrer uma vasta trajetória de estudos e análises elucida que,

a história dos gêneros literários atesta o mesmo fenômeno transformacional. Encenações no teatro de arena gregos, bardos da praça pública e dos salões fechados, escritores da corte, versos épicos, histórias de cavalaria medievais, obras alegóricas e satíricas cheias de erotismo e crítica, lendas orientais que se encaixam umas nas outras, romances tradicionais, contos,

vanguardas poéticas, produções em blogs. Tudo, hoje, ganha uma só designação: literatura (BORGES, 2013, p. 98).

A literatura é a arte da palavra, que amplia no leitor as habilidades de leitura, nesse sentido Ezra Pound (2006, p. 32) profere que “a literatura é linguagem carregada de significado. A grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. Miguel Jorge, em *Veias e Vinhos*, produziu uma narrativa repleta de significações que formam uma rede complexa de vida que se renova permanentemente nas novas sensações que produz.

Da mesma forma que Ezra (2006) conceituou literatura, outros teóricos deixaram grande legado para a sociedade. Entre eles Jean-Paul Charles Aymard Sartre, Barthes e Langer, o primeiro defende que ela se faz por meio de uma subjetividade que se entrega sob a exterioridade da objetividade, ou seja, a arte tem objetivo, ela vive para o outro e através do outro. Já para Barthes (2015) a arte é a realidade que se institui constantemente em irrealidade. Logo, a literatura pode ser vista como o jardim da imaginação, como o fez o autor em estudo. Langer menciona que

[...] a literatura é uma das grandes artes e é mais amplamente ensinada e estudada do que qualquer outra, contudo seu caráter artístico é mais frequentemente reconhecido do que realmente discernido e respeitado. A razão pela qual a literatura é uma preocupação acadêmica padrão reside no próprio fato de que ela pode ser tratada como outra coisa além de arte (LANGER, 2011, p. 217).

Os textos literários por serem híbridos podem ser desmembrados em grupos, prosa e verso, além destes grupos podemos verificar a presença de três gêneros literários: lírico, épico e o dramático, estes gêneros procuram hierarquizar e organizá-los em literários e ficcionais, mas dificilmente pode-se afirmar que um texto está totalmente inscrito num único gênero, pois eles se acoplam para que a literatura se torne completa e complexa. Iser (1999) esclarece que o texto é apenas uma partitura e que são as capacidades dos leitores que instrumentam a obra.

No gênero lírico, o eu lírico lida com os sentimentos, serve-se de uma linguagem poética e emotiva, utiliza os pronomes e os verbos em primeira pessoa, logo, o dominante é a poesia. Enquanto que, o gênero épico, como a própria palavra sugere “época” conta fatos de pessoas, de lugares; diferentemente do lírico, utiliza-se em sua maioria a terceira pessoa e a presença do narrador é sua principal

característica. O gênero dramático vem marcado por dramas, é composto por diálogos e ainda é representativo do teatro, neste gênero não há um narrador para contar, a história é decorrente da fala das personagens.

Para Borges (2013, p. 76) os gêneros têm suas funcionalidades, eles “funcionam como condutores da leitura e não como definidores do sentido que cada enunciação terá para seus respectivos co-enunciadores”. Sendo assim, é de suma importância compreender que a literatura se amplia a cada momento e brinca com os gêneros textuais, então, cabe ao leitor decodificar o gênero textual ou gêneros que compõem a obra por meio da leitura, pois o importante não é explicar o texto e sim encontrar maneiras alternativas de lê-lo, no entanto, na contemporaneidade é relativo se o texto é desse ou daquele gênero.

Durante o processo de leitura o leitor está sujeito a momentos de clareza, de perturbação e de estranhamento, como ocorre na obra em estudo. A nova maneira de perceber os objetos fora do contexto causa estranheza ao leitor, pois “resulta daí algo estranho, monstruoso, que foi sinceramente considerado por muita gente como blasfêmia e os feriu profundamente” (TODOROV, 2013, p. 99)

O gênero textual pode ser visto como uma forma que apresenta mudanças ao longo do tempo, mas que pode auxiliar no processo de leitura. Nesse sentido, Compagnon (2014, pp. 155/156) elucida que “o gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão”. Logo, percebe-se que toda consolidação efetivada pela leitura é inseparável das determinações de gênero.

O texto jornalístico, por exemplo, pode se aproximar do texto literário, pois ele é uma das manifestações do discurso e pode-se dizer que a literatura jornalística é apresentada com grande frequência na reportagem, pois é organizada por meio de narrativas. Graças a uma narração planejada, o autor pode nos facultar a possibilidade de visualizar adequadamente um novo universo cultural, em que seu modelo criativo nos propicia uma tomada privilegiada do cenário, que é apreendido de forma ora frontal, ora lateral, de modo a estimular a imaginação do leitor, tal como acontece no texto literário.

Embora, o jornalismo seja contemplado com outros olhos, o discurso existe e há nele a interdiscursividade, como ocorre em *Veias e Vinhos*, em que a força da

palavra se impõe, informando sobre a estrutura mais artística do que informativa da obra. Sendo assim,

A existência do Jornalismo Literário demonstra que os campos não podem se transformar em obstáculos intransponíveis em um processo de articulação discursiva. Quando literatura e jornalismo, que tem gêneros e contratos de leitura diferentes, tem arquivos que não são totalmente semelhantes e que chegam a ser postos como elementos definitivamente divorciados um do outro, promovem uma união discursiva, há a vitória da interdiscursividade (BORGES, 2013, p. 87).

Na linguagem da literatura tem-se espacialização, temporalização, personalização e perspectivação, entre outros elementos constitutivos do jogo verbal que se realiza entre o narrador e o narrado, ou entre o narrador e sua enunciação, que de forma habilidosa atinge o fundo obscuro das coisas, por meio de um discurso metafórico e simbólico, próprio da literatura. E é pela literatura que o fundo obscuro das coisas se torna presente, fazendo um movimento em direção a algo que nos escapa, mas que nos define e nos liberta do processo comunicativo do mundo usual. A relação entre o leitor e o texto é intuída desde o início e de dentro, com todas as percepções e intuições que definem as condições e escolhas orientadas para a leitura.

A linguagem jornalística tem objetivos específicos e bem delimitados, de modo que o leitor compreenda, sinta-se informado e atualizado diante dos fatos ocorridos no dia a dia. Logo, para conseguir atingir os objetivos com êxito, o autor deve usar linguagem objetiva, simples, imparcial, que valorize o aspecto referencial da linguagem. E para garantir que essa característica da linguagem seja realmente atendida, há a presença de estilos próprios do jornalismo que geralmente são percebidos pelo leitor, tais como: o uso de frases curtas, a fuga das locuções verbais, a predominância do uso da ordem direta e o uso de repetições. Confirmando esse pensamento Borges (2013, p. 102) elucida que o discurso jornalístico tem como “seu capital simbólico a credibilidade, dispondo dela para efetivar-se em uma posição discursiva superior que inclui a visão de desempenhar o papel de mediador das ocorrências do mundo, transmissor da verdade dos fatos, relator de acontecimentos”.

O escritor e o jornalista têm papel fundamental na produção textual, ao jornalista cabe a tradução das informações para a linguagem que se dirija a um

público maior, pois a sociedade como um todo pode ser considerada o público alvo dos textos jornalísticos. A autoria textual necessita ter uma função discursiva e para que isso aconteça Borges (2013, p. 106) menciona que “a autoria precisa estar inserida no texto como participante ativa, exercendo poder de significação, dispondo de arquivos, interferindo na paratopia da enunciação”, nos textos jornalísticos a assinatura confere ao redator reconhecimento diante do texto discursivo.

Há, segundo Jauss (1980) objetos reais, universalmente determinados, que estão aí para serem compreendidos e objetos ideais, que são apenas constituídos, integram as imagens instauradoras da imaginação, e sua feição indeterminada participa da subjetivação da literatura.

Pode-se compreender que a notícia quer uma informação atual, constatável, dotada de interesse social e capaz de despertar a curiosidade de muitas pessoas, quer como um fator social que se destaca por sua atualidade, interesse e comunicabilidade, também ela pode ser expressa num âmbito fundamentalmente criativo. Este termo precisa ser entendido em sua dimensão ampla envolvendo seu teor artístico, inclusive é importante considerar que a curiosidade e a comunicabilidade, constantes da concepção de notícia, não ocorrem apenas em razão do fato que lhe dá origem, mas, também, pela qualidade reflexiva e estética com que a notícia é veiculada. A arte elaboracional da notícia torna-se tão importante quanto o fato dela emanada.

Entretanto, o escritor só existe quando escreve a obra, ele tem outra maneira de realizar sua incursão no universo comunicativo, não precisa se ater a fatos do cotidiano. Com base nas ideias de Barthes (2007), o escritor inspirado, ou não, é o indivíduo que trabalha seu vocábulo e se deixa levar por ele, sua obra insinua que o autor ao utilizar a escrita obedece tanto às normas técnicas quanto artesanais. O teórico ainda esclarece que o escritor,

é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre, se se pode dizer, é que essa atividade narcisista não cessa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas? Em suma, é no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna seu próprio fim que ele reencontra um caráter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, o escritor

é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra (BARTHES, 2007, p. 33).

Como se vê, a palavra é trabalhada pelo escritor, ela é sua ferramenta e a nomenclatura 'escrever' é exposta pelo escritor como um verbo intransitivo, a palavra não veio para explicar o mundo e, sim, para sugerir inúmeras alternativas a fim de aumentar a ambiguidade diante de tantas possibilidades que ela nos fornece no plano semântico, como ocorre na obra em análise. Por isso, é que ao longo do texto, muitas são as vozes que se intercalam, formando um mosaico interior, que emergem e se dissipam, num movimento formador de uma profunda fragmentação dos personagens e do discurso.

O jornalista como um difusor de informações necessita ser, estar atualizado e informado para transmitir à sociedade as notícias com o mais alto rigor e lealdade aos fatos detectados. É um profissional com a missão de contar histórias reais, podendo atuar em diversas áreas da comunicação, portanto, é necessário que o mesmo seja vigilante e se atente às observações, descrições e apresentação dos fatos, pois ele capta, seleciona e faz um tratamento tanto oral e escrito quanto visual, de todas as informações obtidas e julgadas relevantes para o meio social, embora o texto em estudo apresente essas características, ele as ultrapassa, ao assumir as determinações próprias da arte literária.

Há diferença entre jornalismo e literatura: o jornalismo é visto como um fato da realidade (verdade), enquanto que a literatura como um texto irreal e ficcional (uma possibilidade) decorrente da imaginação. Cada um possui sua identidade própria. Diante destes termos surgem pontos relevantes quanto ao processo discursivo, mentira e verdade, ambos se relacionam neste processo, porém com diferentes intenções. A ficção (vista como fingimento) tenta acompanhar a vida, porém essa vida vai muito além, é uma catarse, uma projeção da maneira como se imagina que as coisas são. É muito complicado, também, conceituar o termo "verdade", pois nem tudo o que parece, é. A verdade da arte aproxima-se pela verossimilhança. Nesse sentido um argumento que vem ao encontro dessa linha de raciocínio é o de Eagleton (2005, p. 153), quando afirma que, "a verdade absoluta não é verdade separada do tempo e da mudança. Coisas verdadeiras num determinado momento podem deixar de ser noutra, ou novas verdades podem surgir".

Borges (2013) corrobora o pensamento de Eagleton (2005). Para ele, a realidade é o fato real, a questão verificável, ou seja, o incontestável, enquanto que a ficção é a criação, a imaginação, o lúdico. O que pode ser plausível para uns, pode ser verdade para outros, depende do ponto de vista, do tempo, ou seja, os dois termos coadunam-se. Borges faz um paralelo entre os mundos ficcional e real, para ele a ficção faz parte do mundo imaginário, mas, também do mundo real; ela é criação, mas estabelece contatos com o real; é invenção, trabalha a dimensão histórica, ou seja, a literatura se faz na confluência desses dois mundos: o da ficção e da não ficção.

A personagem tem papel fundamental tanto no jornalismo quanto na ficção, pois é o responsável por dar à escrita um teor mais acentuado de imaginação, fazendo com que o leitor participe ativamente dos fatos relatados de modo a não se perder nas descrições que o conduzem à construção imagética das coisas. Por isso, eles são elementos essenciais para a construção das interpretações textuais, seja em *Veias e Vinhos*, seja no jornalismo:

É importante ponderar que a representação artística desses seres ficcionais aprisionados no universo de papel quase sempre nasce do real. É o real que fornece elementos para enriquecer a mente do artista, que assim constrói personagens com identidades próprias, mas que sejam, em certo sentido, similares ao real circundante (ARAÚJO, 2011, p. 33).

Os personagens não vivem o real, são fictícios, eles funcionam como possibilidades, pois não vivem separados das demais partes que contribuem para que tenham vida, logo, pode-se dizer que a personagem é o componente mais atuante e mais comunicativo da arte moderna. Os personagens de Miguel Jorge são veículos de linguagem. O que o caracteriza a personagem é a capacidade de constituir a história de convergir e produzir entrelaçamentos em torno de um horizonte simbólico. Logo, o romance, mais do que o texto jornalístico baseia-se, “num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (ROSENFELD, 1968, p. 40).

O jornalismo tem o poder de transmitir fatos como se fossem reais, tenta vender aquilo que o leitor quer adquirir, já na literatura essa probabilidade surge de modo ambíguo, uma vez que o leitor não tem a mínima ideia se o que está escrito é verdadeiro ou falso. Nesse sentido, Eagleton afirma:

Não se pode mentir em ficção, já que o leitor não presume que você esteja sendo verdadeiro. [...] Num outro sentido, certamente, a ficção pode ser mais verdadeira que a vida real, que às vezes capta as coisas de modo irremediavelmente confuso ou simplesmente errado (EAGLETON, 2005, p. 129).

Pode-se verificar que o jornalismo, na maioria das vezes, lida com o fato objetivo, ou seja, trata da realidade, embora tenha a oportunidade da transmissão de fatos irreais, ao mostrar a realidade. Para que essa realidade possa ser transmitida o autor necessita ater-se à técnica e habilidade dessa área, sem deixar de lado o *lead*.

É importante considerar a necessidade de compreender a correlação que se estabelece entre jornalismo e experiência, a conexão entre intenção e apelo, interesse e resposta, texto e ação, e a possibilidade de compreender os mecanismos que tornam presentes a mídia no cotidiano do indivíduo, especialmente, quando esta se relaciona com nossas histórias que constituem textos sociais: rascunhos, sínteses, fragmentos, escritos que são indícios visíveis e audíveis de nossa experiência cultural fundamentalmente reflexiva, que transforma os eventos e a experiência rotineira da imaginação em contos diários nos meios comunicativos. Nesse sentido, o jornal se torna um forte elemento da cultura, que expressa as consistências e contradições da nossa fantasia, oferecendo-nos textos, para que nos posicionemos e nos identifiquemos, ou não, com as personagens que ocupam o roteiro e a trama de suas narrativas.

Tanto a literatura quanto o jornalismo são próximos por empregarem a 'palavra' e sua produção textual se dirigirem aos 'leitores'. É esse público leitor que escolherá que tipo de produção textual tomará para sua leitura, que seja ficção ou realidade. Mas a literatura tem um poder encantatório primordial, longe de ser apenas um dos modos de configurar o mundo e de esboçar a existência dos homens, a literatura é um enfoque particular e criativo da realidade. Nele estão expressos sinais importantes que permitem à linguagem revelar-se como potência criadora de um mundo que matiza e deslumbra o leitor.

Ademais, o jornalismo, por sua função comunicativa e informativa, ocupa um papel social de destaque e um grande número de profissionais dessa área deseja transmitir importantes informações, por isso, envolvem-se profundamente com sua

profissão, que passa a exercer uma influência enorme em suas vidas, tornando-se o elemento fundamental de suas identidades. A identidade de um profissional da escrita faz-se pelo estilo, este entendido como o modo singular e inconfundível de fazer o texto, isto é, de fazê-lo com arte e esta decorre, necessariamente, da correlação que se estabelece entre inteligência e sensibilidade, aspecto em que jornalismo e literatura se aproximam.

O mundo está repleto de livros e nem sempre a obra se inscreve claramente num gênero textual específico, causando dificuldade de leitura, justamente pelo fato de ele não se ajustar nem ao mundo real nem ao fictício. Então, apresentar-se-ão duas obras, com histórias semelhantes, porém com tipologias diferenciadas, uma expõe a história ficcional e a outra uma história real, temos aqui, literatura de ficção e literatura de não ficção.

1.5 *Veias e Vinhos e A Sangue Frio*

Veias e Vinhos está estruturado em trinta e nove capítulos, sem definição de títulos. Sua tessitura narrativa fragmentada foge aos quesitos do romance tradicional como demonstra Oliveira (2007, p. 222): “o processo fragmentário de elaboração assume a função composicional de mostrar nuances particulares da narrativa”. O autor foi ousado ao apresentar uma obra que desassossega o leitor, que esquiva aos padrões tradicionais do romance, e traz à tona a realidade de um país cheio de preconceitos e a luta do ser humano em busca da sobrevivência. Presencia-se o jogo de interesses, o descaso com o indivíduo humilde e acima de tudo a ausência de justiça.

Veias e Vinhos nasceu de um fato cotidiano que integra o contexto histórico do Centro Oeste brasileiro. Todas as obras mantêm uma estreita correlação com o contexto e mantê-la é diferente de ser real ou irreal, como explica Costa (2010, p. 24), a obra é extraída de um fato cotidiano, se percebe que a chacina ocorrida com a família Matteucci “não se limita, apenas, a reproduzi-la materialmente, pois usa várias técnicas narrativas para figurar outras facetas da realidade, que levam o leitor a questionar o assassinato e vários outros mistérios a ele correlatos”. A narrativa não tem uma sequência lógica, é um ir e vir o tempo todo, demonstra sua ruptura com a linearidade histórica. O mundo criado pela obra, que tem dimensão artística

fundamental, torna-se presente e intensificado em sua inventividade. Sua capacidade de revelar o mundo e de revelar a si mesma faz com que ela se apresente sempre de maneira renovada, e permite múltiplas reinterpretações, nisso está seu caráter artístico.

Não é nossa pretensão focar na questão da literatura comparada, no entanto, a obra selecionada nos auxiliará na compreensão do que venha a ser realmente obra de ficção e de não ficção. Portanto, é de fundamental importância destacar que tradução é traição, é também perdão, pois ao traduzir cria-se um novo texto. Carvalhal (2006) elucida que a comparação é um procedimento que faz parte tanto do pensamento do homem quanto da organização cultural. Para a autora comparar é um hábito em todas as áreas do saber humano.

A literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2006, p. 8).

Esse procedimento comparativo, possibilita ao leitor uma compreensão aguçada do texto literário. Tal qual *Veias e Vinhos*, a obra, “*A Sangue Frio*” escrita por Truman Capote, relata um fato nascido do cotidiano, ou seja, a história do massacre que aconteceu em Holcomb, no interior de Kansas, Estados Unidos, em 1959, na Fazenda River Valley. O local era calmo, pacato e em um passe de mágica se tornou palco de uma tragédia que abalou toda a região e também o mundo.

A obra está fragmentada, fala intercaladamente, dos últimos a vê-los com vida, das pessoas desconhecidas, da resposta e do canto. A narrativa é escrita em terceira pessoa, apresentando os principais personagens em cenas cinematográficas e o discurso é assumido como um palco de luta social, em que é colocada a família e a dupla de assassinos. Capote faz na abertura da narrativa uma apresentação do cenário onde se passará o enredo, conduz o leitor a se familiarizar e sentir-se informado sobre os fatos ocorridos naquele lugar.

A cidade de Holcomb fica nas planícies do oeste do Kansas, lá onde cresce o trigo, uma área isolada que mesmo os demais habitantes do Kansas consideram distante. A uns 110 quilômetros da divisa entre o Kansas e o Colorado, a paisagem, com seu céu muito azul e o límpido ar do deserto, tem uma aparência que está mais para a do Velho Oeste do que para o Meio-Oeste. O sotaque local traz as farpas da pronúncia cortante da pradaria, a nasalidade dos caubóis, e os homens, muitos deles, usam

calças apertadas, chapéus Stetson e botas de salto alto com bicos pontudos. A terra é plana, e os panoramas são incrivelmente extensos; cavalos, rebanhos de gado e um aglomerado branco de silos de cereais que se elevam com a graça de templos gregos são visíveis muito tempo antes que o viajante os alcance. Holcomb também pode ser vista de muito longe. Não que haja muito para ver – apenas uma congregação desordenada de construções dividida ao meio pelos trilhos da linha principal de Santa Fé Railroad, um vilarejo fortuito delimitado ao sul por um trecho barrento do rio Arkansas, ao norte por uma auto-estrada, a Route 50, e a leste e oeste pelas pradarias e os campos de trigo. Depois que chove, ou quando a neve descongela, a poeira das ruas – sem nome, sem sombra, sem calçamento – transforma-se numa lama espessa e pegajosa (CAPOTE, 2003, pp. 21/22).

Capote (2003) faz uma descrição fidedigna e minuciosa, depois de uma longa jornada em busca de material concreto. Sua descrição é fundamental para que o leitor possa conhecer e interagir-se com a narrativa.

Vê-se que *A Sangue Frio* é um texto bem elaborado, tem força, encanto, e traz as marcas da personalidade criativa de seu autor. Sua ligação com o jornalismo não prejudica sua transfiguração nem sua independência como obra inteiramente criativa. Parece que, neste sentido, Capote atingiu o objetivo de tornar-se uma criação que une jornalismo e literatura. O leitor menos experiente confundirá esta obra com aquelas integralmente literárias, pois carrega consigo um excelente estilo, um contínuo dinamismo linguístico e um enredo que algema a atenção e fruição do leitor.

Embora essa obra mantenha alguns pontos de correlação com *Veias e Vinhos*, uma das características marcantes desta última é o uso do monólogo interior, que, segundo Humphrey (1976) é uma técnica ficcional muito importante para representar as divagações da consciência dos personagens, é o momento em que a voz narradora fala consigo mesma. Miguel Jorge abre a narrativa precisamente com a personagem narradora Ana, a única sobrevivente da chacina da família de Matheus, que assim se expressa:

Sim é o que eu penso: que pesadelo tem passado por minha cabeça todo esse tempo? Oh, meu Deus! Espero que seja realmente um sonho louco, e que minha mãe, a mulher que é boa e que me chama de filhinha, venha passar as mãos em meus cabelos e dizer; já passou, filhinha, já passou, foi só um pesadelo... Sou Ana, e dentro dos meus olhos as coisas se passam e repassam voltando o tempo vazio, desatando gritos. E eu que nem sabia fazer o pelo-sinal, não sei como me livrar dos gritos penetrando meus ouvidos e meu corpo, terminando nos fios de cabelos (JORGE, 2007, p. 21).

Como se vê, já no primeiro capítulo de *Veias e Vinhos* o leitor é convidado pelo autor e seus personagens a detectar algumas estratégias utilizadas pelo autor para reinventar o fato, ele veicula sua visão de mundo por meio de uma quimera, reportando a uma realidade que, no entanto, não é real. A narrativa é aberta com o monólogo de uma personagem narradora e permite ao leitor visualizar, num jogo de busca e apreensão do real, o ambiente, a cena e o desespero da personagem. De modo que o monólogo interior apresente os conteúdos e processos psíquicos parciais ou inteiramente inarticulados dessa personagem, antes de serem formulados para a fala, ou seja, representa a consciência em fase incompleta, antes de ser logicamente articulada. Nesse aspecto, a arte de narrar faz emergir um jogo de presença e ausência, de visível e invisível, torna a interpretação um ato totalmente plural, já que envolve de maneira profunda o mundo subjetivo.

A literatura de ficção, mais do que o jornalismo, envolve o leitor com o jogo linguístico e simbólico. Borges (2013, p. 135) menciona que “a ficção se efetiva por trabalhar a matéria-prima fornecida pelo mundo e pelo homem e, a partir dela, fundar suas histórias, criar seus universos”, como ocorre com *Veias e Vinhos*, pois como saber com exatidão o real pensamento de uma criança tão pequena? Somente por meio de materiais coletados o autor conseguiu expressar imaginariamente o que a criança provavelmente pensava no momento em que a tragédia incidia.

A narrativa de Miguel Jorge é diferente do romance *Capote*, porque em *Veias e Vinhos*, o autor não nomeia as personagens da vida real, ele cria denominações fictícias para contar algo próximo da realidade. Nota-se também na trama o modo dramático, em que aparecem perguntas e respostas verificáveis em várias passagens da narrativa, como esta:

- ___ O que foi que ele disse?
- ___ Disse que vai se lembrar dela em suas orações.
- ___ Só?
- ___ Que se ela não melhorar, era melhor chamar um médico especialista no assunto.
- ___ Não pode ser.
- ___ E Matheus, o que acha disso?
- ___ À noite eu falo com ele (JORGE, 2007, p. 66).

Na concepção de Tacca (1983) o diálogo é a grande força do romancista, ele possui uma intensidade própria, é uma técnica que carrega consigo a força viva da consciência, reservada de possíveis abatimentos e arrebatamentos.

Outro modo importante e contemporâneo de narrar é o fluxo da consciência, uma tentativa de escrever simulando a ordem ou a desordem dos pensamentos, utiliza para isso, a quebra das regras gramaticais e uma fuga à expressão tradicional. O artista conduz o leitor a compreender o que acontece na trama. Quinze laudas textuais abraçam esse recurso, e sua interpretação depende da recepção realizada pelo leitor, pois é dessemelhante, não há pontuação, nem sequência.

... meus senhores o que significa isso eu não matei ou não roubei digo isso orgulhosamente quem sabe esse é o meu destino mas que diabo de destino é esse se Deus sabe o que faz Ele vai me dar um caminho uma luz pois estou sofrendo feito um verme e é tão bobo pensar assim mas não tem outro jeito e mal comparando sou o Cristo pois eles têm uma implicância comigo por causa do meu passado da minha vida e eu fui o escolhido para satisfazer o desejo do governo da polícia e da sociedade pois fizeram até comício na Praça Cívica exigindo cadeia para o monstro assassino e eu Altino da Cruz sou o homem talhado para isso sim tenho algumas implicações políticas românticas bem sei mais acreditava nas minhas ideias tinha nos homens e no trabalho desenvolvido eu era jovem e queria fazer perguntas obter respostas estava de saco cheio com imposições mas quanta enxurrada não passou por debaixo da ponte quanto ácido e quanto veneno corroeu nosso pequeno mundo... (JORGE, 2007, p. 261).

Humphrey (1976, p. 2), afirma que a consciência “indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente, incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável”. Nesse caso, esse fator se torna uma expressão direta dos estados mentais da personagem, porém, desordenada. É um modo de lidar com a arte que aponta para seus enigmas, de modo que paisagens, rostos, visões e possibilidades futuras formem um conjunto de sensações que, na narrativa, os personagens experimentam e o leitor também, pelas sugestões advindas do texto, constituem uma abertura ou um abalo, um fato provável ou a loucura metaforizada pela linguagem, para se encontrarem mais acentuados do que no jornalismo.

Ana relata toda a história da família antes e depois do massacre. Mais um motivo para apreender essa obra como ficção, porque a narração se dá pela voz de um ser angelical, criança que não havia aprendido a falar corretamente. Seus olhos

presenciaram todas as cenas, acompanharam passo a passo a trajetória de uma família que foi aniquilada em questão de minutos.

Em *A Sangue Frio*, nota-se que a família do Senhor Herbert William Clutter apresentava uma vida normal, como qualquer família, ele vivia na fazenda com sua esposa Bonnie Clutter, seus filhos mais novos, Kenyon e Nancy, as outras filhas, Beverly e Eveanna, não moravam com eles. A família era metodista e conhecida por todos na região e entorno. Tudo caminhava tranquilamente até que, no dia 15 de novembro de 1959, a família foi assassinada de forma brutal e aparentemente sem motivos, uma vez que, a família era amiga de todos. O senhor Clutter era reconhecido por seu trabalho, pela religião e por ser proprietário de uma esplêndida fazenda. Diferente de *Veias e Vinhos*, neste romance não restaram sobreviventes para relatar a história.

O episódio causou pânico em toda a população, pois era grande a tranquilidade local, nenhum morador trancava sua casa, todos confiavam nos vizinhos e se sentiam seguros. No entanto, a partir desse momento, a rotina se transformou. E as dúvidas pairavam no ar em relação à autoria do ato criminal. Inicia-se uma longa investigação que será finalizada somente cinco anos após o massacre. Do mesmo modo, a chacina ocorrida em *Veias e Vinhos* deixou desolada toda a comunidade local que até a ocasião sentia-se segura, o bairro era tranquilo e todos se conheciam. O fato teve longa repercussão.

Os monstros mencionados por Ana, aparentemente arquitetaram um plano que para eles seria perfeito. Provavelmente, tinham conhecimento da falta de infraestrutura da casa, fato esse mencionado por Antônia em vários momentos da narrativa. Essa falta de segurança facilitou a entrada da dupla ao lar da família:

Olhou as frágeis janelas sem cortinas, as paredes frias, pintadas de um branco que já se tornara cinza... (p. 30-31) [...] Devia pintar a casa. Não. Reformar. Contratar uns pedreiros (p. 40). [...] eu posso contar as marcas desses velhos caibros percorridos por cupins. (JORGE, 2007, p. 84).

A infraestrutura é fundamental, não que este fato evite problema como o que aconteceu com a família, no entanto, transmite segurança aos habitantes da residência. Os assassinos agiram com muita frieza, sem se importar com os direitos humanos, sociais e morais. Para eles, a vida é insignificante, e tanto faz, se alguns partem deste mundo antes ou depois, o objetivo dos assassinos era concluir a ação

e assim o fizeram na calada da noite, sem que os vizinhos pudessem perceber e interceder pela família massacrada.

Há momentos na narrativa em que se percebe que os monstros eram muito insensíveis, pois após a tarefa tiveram a audácia de se servirem de produtos armazenados na geladeira da família, comeram e beberam sem lamentos da proeza realizada:

Executam com rapidez sua tarefa, com prática, perfeição, e agora abrem a geladeira, apanham duas garrafas de cerveja Faixa Azul, sentam-se cansados na ponta da mesa, e bebem apressados, num gluglu sem fôlego. [...] Os dois homens ou dois fantasmas estalam a língua chupando o fundo do copo, abrindo outras garrafas de Faixa Azul. (JORGE, 2007, p. 21).

O trecho remete o leitor a perceber o quanto há de maldade no mundo, existem pessoas capazes de executar tarefas inacreditáveis. A ganância, a busca por poder e capital financeiro fazem com que indivíduos desprovidos de sensibilidade humana cometam erros graves e, em muitos casos, paguem o deslize com a própria vida.

Os fantasmas mencionados na narrativa transportam o leitor à reflexão diante dos signos utilizados. Chevalier (2016) explica que o termo monstro simboliza o guardião de um tesouro, porém, no caso do enredo, os monstros destruíram o tesouro 'a vida'. Para o autor, o monstro deveria ajudar o indivíduo a exterminar o medo dos outros e de si mesmo.

O monstro é ainda o símbolo da ressurreição: ele devora o homem com o fim de provocar um novo nascimento. Todo ser atravessa o seu próprio caos antes de poder estruturar-se, a passagem pelas trevas precede a entrada na luz. Convém superar em si mesmo o incompreensível, que é aterrador porque é incompreensível e porque parece destituído de leis (CHEVALIER, 2016, p. 615).

O monstro existe dentro de cada indivíduo e cabe a ele aprender a domá-lo com o intuito de vencer essas pragas que pululam sua imaginação e o seu subconsciente. O homem como ser racional, sabe de suas limitações e dos possíveis seres fantásticos que enfrentarão em sua vida. Portanto, o monstro funciona, interiormente como o medo de enfrentar os enigmas e as pedras que se encontram pelos caminhos.

Assim como em *Veias e Vinhos*, a obra *A Sangue Frio* é assinalada por riquíssimos detalhes e para Borges (2013), nesse detalhamento sobre os ambientes, as pessoas cumprem o papel de informar o ocorrido. Da mesma forma que nela há a busca por testemunhas, depoimentos e relatos, elementos esses corriqueiros em uma apuração jornalística. O autor ainda salienta que “o jornalismo literário tem a tendência de intensificar essas estratégias de consolidação da verossimilhança” (BORGES, pp. 230/231), o que se pode perceber no trecho a seguir.

Era uma cena horrível. Aquela moça maravilhosa – mas não dava nem para reconhecer. Tinha levado um tiro de espingarda na nuca, a uma distância de uns cinco centímetros. Estava deitada de lado, de frente para a parede, e a parede coberta de sangue. As cobertas estavam puxadas até seus ombros. O xerife Robinson desceu-as, e vimos que ela vestia um roupão de banho, um pijama, meia soquete e chinelos – como se, na hora em que aquilo tudo aconteceu, ainda não tivesse ido para a cama (CAPOTE, 2003, p. 93).

A averiguação de Truman Capote não foi nada fácil. Para a elaboração de seu trabalho, ele precisou se ausentar do lar inúmeras vezes e persistir na busca de fatos, provas que o auxiliassem a desenrolar a trama. O processo foi extenso, foram realizadas entrevistas com moradores locais, familiares, policiais, consultas a vários documentos e também muita observação tanto do ambiente físico quanto no movimento das pessoas que participaram indiretamente e diretamente da vida da família Clutter, e ainda foi mantido contato direto com os assassinos Dick e Perry. O autor usava a técnica da audição para registrar tudo que ouvia, ele não utilizava gravador e nem blocos para anotações, entrevistava e prestava atenção no modo como as pessoas falavam e o que falavam, pensava que essa técnica o faria ganhar tempo e não perder nenhum detalhe, somente depois, concretizava todos os registros (CAPOTE, 2003).

O autor trabalhou entre o jornalismo e a literatura, tornando difícil a classificação de sua obra. *A Sangue Frio* apresenta técnicas ligadas tanto ao jornalismo quanto ao romance para narrar fatos legítimos, construir espaços, personagens e os ambientes são totalmente verdadeiros, o que o diferencia de textos ficcionais. O jornalismo, permeado por características literárias, faz interface com a ficção. Veja que esse romance fragmentou princípios e colocou o narrador, que é o repórter, no núcleo dos atos como ativo participante da cena enunciativa, como assevera Borges (2013, p. 247) “no jornalismo literário, há maior mobilidade

para a figura do repórter, que pode transitar pelo enredo com desenvoltura e se transformar em um observador participante da história”.

Capote recorreu a recursos utilizados na literatura para alcançar seu objetivo, informar com base real, concreta. Dessa forma, ele utilizou tempos diferentes, o que pode ser verificado no trecho.

Assim se passara a manhã. À tarde, Nye pôs-se à procura de Tex John Smith. Mas em sua primeira parada, a agência dos correios, um funcionário no guichê de entregas lhe disse que não precisava procurar mais – não em Nevada – porque “o indivíduo” tinha ido embora no mês de agosto do ano anterior, e agora vivia nas proximidades de Circle City, no Alasca. Era para lá, pelo menos, que toda a sua correspondência era encaminhada (CAPOTE, 2003, p. 225).

Nesse episódio há marcações temporais como “manhã”, “à tarde”, “agosto do ano anterior”, que identificam o tempo-cronológico. E durante a narrativa este elemento é bastante visível, porque o romance jornalístico apresenta fatos do cotidiano, e elementos literários. Há também o tempo psicológico durante a narrativa, e pode ser confirmado neste fragmento.

Durante toda a sua vida – na infância, quando era tratado com malvadeza e mesquinaria, na juventude delinquente, no tempo de prisioneiro -, o pássaro amarelo, imenso e com uma cabeça de papagaio, sempre aparecia voando nos sonhos de Perry, um anjo vingador que atacava seus inimigos ou, como agora, dava um jeito de salvá-lo em momentos de perigo mortal. “Ele se levantava, eu tinha o peso de um camundongo, e nós subíamos, cada vez mais. Eu via a praça lá embaixo, homens correndo, gritando, o xerife atirando em nós, todos furiosos porque eu estava livre, voando, estava melhor do que qualquer um deles” (CAPOTE, 2003, p. 329).

A questão do tempo na narrativa é de suma importância, principalmente no romance jornalístico, que procura relatar a veracidade factual, com o objetivo de confirmar os relatos, evidencia os momentos em que a história ocorreu. Borges (2013, p. 135) esclarece que o jornalismo literário “tem seu caráter informacional e seu compromisso com o mundo visível e verificável, mas sem abdicar da convivência entre aspectos diferentes em uma mesma manifestação”, o autor ainda deixa lícito que a ficção é composta por elementos os quais podem se alastrar para o mundo dito “real”. E todas as informações mencionadas podem ser comprovadas mediante relatórios, documentos, dentre outros.

Jorge e Capote denotam muito bem o modo dramático, como reforça Leite (2002, p. 58) “Agora já se eliminou o autor, depois, o narrador, eliminam-se os estados mentais e limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos”. No modo dramático não há narrador, o diálogo é realizado diretamente pelos personagens. Este elemento pode ser averiguado na passagem,

“Quando isso aconteceu, onde a senhora morava?”
 “Em Denver.”
 “A senhora já morou em Fort Scott, no Kansas?”
 “Nunca. Nunca estive no Kansas.”
 “A senhora tem alguma irmã em Fort Scott?”
 “Minha irmã morreu. Minha única irmã” (CAPOTE, 2003, p. 229).

A dramaticidade utilizada por Capote, também é corroborada por Borges (2013) ao elucidar que este recurso fica bem mais elaborado e complexo no jornalismo permeado por características literárias. O autor ainda aponta que o jornalismo literário não narra superficialmente e sim com riqueza de detalhes, o que se assemelha com a literatura de ficção.

Veias e Vinhos e A Sangue Frio são obras polifônicas, várias vozes aparecem no decorrer da narrativa. A leitura pressupõe atitude frente ao mundo, cuja significação se pluraliza, e uma postura particular da consciência que transcende os fatos cotidianos, enseja modos abertos de recepção.

Um raio de sol, perdido no escuro do seu esconderijo, tilintou em seu rosto, e a visão do tacho e do capeta se dissipou num repente. Não, não acreditava em punição eterna. Bobagem do padre. Padre fala uma coisa e faz outra. Era bom ver e sentir aquele fluxo subindo e descendo, percorrendo seu membro intumescido. Suas emoções fluíam naquela secretude de folhas verdes e mangas maduras. E o desejo crescia, crescia, e dilatava os poros, e ele tateando, sentindo, vivendo uma agonia que o obrigava a fechar os olhos, preso a estranhas vertigens, que quase o faziam despencar do galho (JORGE, 2007, p. 167).

O fragmento acima coloca o leitor diante de obstáculos, dentre eles detectar as vozes emissoras. Em um determinado momento a voz emissora é do narrador, em ou outro é da personagem “Mário”.

O jornalista Truman Capote fez todo um percurso necessário para conhecer a história tanto da família Clutter, quanto dos criminosos. Ele se envolveu, vivenciou, imaginou e chegou à raiz do problema. *A Sangue Frio* é uma história real dos quatro

membros da família Clutter, que foram brutalmente assassinados e dos dois criminosos que foram presos, condenados e executados cinco anos após o atentado.

Rosenthal (1975, p. 70) esclarece que a obra de Capote embora, tenha sido extraída da realidade, não se limitou a representá-la fielmente, segundo esse pensador a obra “aponta estados de consciência, partindo de confissões dos criminosos e de conversas mantidas com pessoas, direta ou indiretamente implicadas, de tal forma, que esse relato verídico se transforma em um romance extraordinário”.

A organização do romance em estudo reúne traços, episódios, em uma linguagem que aproxima da narrativa jornalística, embora tenha muitos dados poéticos e estéticos, pois se trata de criação literária. A narrativa de Capote foi um fato real e é narrado sem ocultar a realidade. A obra de Miguel Jorge, *Veias e Vinhos*¹⁰, também foi baseada em uma história real, acontecida em Goiânia – GO, em 1957, exatamente à rua 74, nº 59, em um bairro popular. Diferente de *A Sangue Frio*, *Veias e Vinhos* é uma obra de ficção. O autor mostra o que aconteceu, porém coloca fatos que não podem ser verificáveis.

Nesse sentido, o texto une autor e leitor: o pacto entre leitor e texto promove interação entre o horizonte de leitor e autor, que se movem como agregados em relação que é assimilada durante o processo de leitura. Esta possibilidade supera a noção de transfiguração, na medida em que a mimesis institui algum modo de relação com a realidade, que se pretende ficcionalizar. No sentido aristotélico, a função criativa é dupla: tornar perceptíveis as formas constitutivas da natureza e completar o que a natureza deixara incompleto.

Mas, em ambos os casos, a mimesis, que tem importância fundamental, não se restringe à mera imitação do que é, pois, os processos de transformação e de complementação exigem performatividade, isto é, as ausências aparentes hão de se transformar em presença. Mesmo que esta seja uma prática comum entre romancistas contemporâneos, ela traz dificuldade teórica ao crítico, especialmente quando ele indaga: como combinar duas modalidades discursivas de características diversas?

¹⁰ Publicada em 1981, em 1982 ganhou o prêmio de melhor romance de ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Portanto, o texto de Miguel Jorge representa uma ruptura com a tradição literária nacional, ao narrar a intimidade dos personagens sua consciência, sobrepondo esses fatores ao contexto histórico-social. Já o 'realismo' de *Capote* tem certa ligação com os acontecimentos externos. Em lugar de tratar sobre a vida interior dos personagens, faz a opção por relatar os acontecimentos contextuais, que se ligam de alguma forma com a realidade. Em *Veias e Vinhos* o contexto se dilui, passa a segundo plano e a escrita a primeiro, a elaboração da obra é elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Considerando esse ponto de vista, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os "mundos imaginários", a dimensão metafórico-simbólica do texto, bem como seu procedimento criativo mimético.

A obra *corpus* mostra por meio simbólico e metafórico as inquietudes vivenciadas pelos indivíduos, com ênfase no cotidiano enfrentado por famílias que padecem com os desajustes do dia a dia.

II. SIMBOLOGIA E METÁFORA EM *VEIAS E VINHOS*

Veias e Vinhos é uma obra que desperta a curiosidade do leitor, ao mesmo tempo que manifesta interação entre o público e o autor, por meio de sua narrativa. Sendo assim, recorreremos a publicações que valorizem a narrativa da obra em estudo. O segundo capítulo apresenta o poder da linguagem, com a predominância da simbologia e da metáfora, a composição pela multiplicidade de sentidos.

“O símbolo é um vocábulo tão polissêmico quanto controvertido: está longe de apresentar consenso, mesmo entre os especialistas de uma determinada área do conhecimento” (MOISÉS, 2013, p. 434), portanto, a obra de Miguel Jorge embora apresente uma estilística próxima do jornalismo, é intensamente simbólica.

A narrativa de *Veias e Vinhos* é composta por uma multiplicidade de símbolos. E para que o leitor tenha maior compreensão da obra, se faz necessária a familiarização com ela, uma vez que o romance apresenta uma série de acepções. Além disso, provoca “a sensação de aprofundar-se no entendimento da obra em si, não no das numerosas coisas que alguém pode ligar a ela.” (FRYE, 1975, p. 76).

O título da narrativa conduz o leitor a refletir quanto ao significado e significante dos termos “veias” e “vinhos” e também faz com que questionamentos sejam elencados. Os termos ora citados remetem à pigmentação vermelha, o sangue que corre nas veias do cidadão, líquido precioso, que garante a vida, bem como a cor representa o amor, a paixão, mas também o sofrimento. Vinho é um produto de fabricação humana, adocicado e que leva o usuário a sentir-se seguro e ao mesmo tempo feliz, geralmente o produto tem associação com o sangue e com cerimônias religiosas. A palavra ‘vinho’ simboliza conhecimento e representa o sacrifício. Entre os povos hebreus, ele “aparece nos sonhos como um elemento psíquico de valor superior: é um bem cultural em relação a uma vida inteira positiva”. (CHEVALIER, 2016, p. 958).

A coloração nas veias, sangue, aponta para a máxima de que não existe um ser humano melhor do que o outro, não é possível ter distinção de classes sociais e nem de raças. O vinho pode representar a elite, a falsa semelhança e diferenças que abarcam tanto o oprimido quanto o opressor. (LABOISSIÈRE, 1989).

No capítulo XIV, há um momento de muita agitação no estabelecimento comercial de Matheus, percebe-se a utilização do termo 'veias', bem como enfatiza a palavra 'sangue', veja:

Gingou meio desconcertado e saiu. Ninguém disse um apelo novo. Ficaram tão escuras, tão nevoentas, tão nervosas as seguidas horas. O dia estava rugindo, os corpos estavam rugindo. Nas veias, o sangue fervia. Secura de lábios, de língua. A saliva sumiu da boca de Matheus. Percebendo isso. Antônia correu com um copo de água (JORGE, 2017, p. 107).

Como visto, o sangue ferver demonstra a agitação do ser humano e é a veia que segura toda essa oscilação e não deixa que o indivíduo extrapole suas emoções, prevalece a voz da razão. Sangue é vida, ele “corresponde ao calor vital e corporal, em oposição à luz, que corresponde ao soro e ao espírito” (CHEVALIER, 2016, p. 800).

2.1 Reflexões em *Veias e Vinhos* - Simbolismo

Formidáveis ensaios foram produzidos por Northrop Frye (1957), e um deles refere-se à Teoria dos Símbolos. Para o autor o simbolismo possui quatro fases: a primeira denomina-se literal e descritiva, nesta fase tem-se o símbolo como motivo e como signo. As quatro fases são importantes para a análise do texto e serão mencionadas adiante. O autor enfatiza a questão da polissemia e sua importância na obra literária e a relevância do crítico nesse processo.

Os críticos literários devem partir da premissa de que há princípios norteadores do texto, devem admitir a polissemia ou até mesmo identificar outro princípio teórico que lhe dê embasamento para a realização da análise crítica. O processo polissêmico conduz o crítico ao conhecimento.

O crítico literário tem a incumbência de compreender que a obra contém muitos sentidos. E durante o ato de ler é perceptível que a atenção do leitor possa tomar rumos diferentes, pode ser uma direção centrífuga (exterior) ou centrípeta (interior), portanto, não importa a escolha, pois o leitor sempre lidará com símbolos, quer queira, quer não. Portanto, o símbolo é um “elemento fundamental no processo de compreensão do texto, ele permite que o leitor traga à sua presença algo que está ausente” (OLIVEIRA, 2009, p. 29).

Percebe-se que, na narrativa *Veias e Vinhos*, nem todas as expressões podem ser analisadas em seu sentido literal, sentido este que não permite compreensão de forma equivocada, duplicada. Sendo assim, de nada resolverá recorrer ao dicionário se não for capaz de compreender o significado das palavras que se encontram listadas no manual repleto de signos convencionais. Para Frye (1957, p. 85) “A estrutura literária é irônica, porque ‘o que ela diz’ é sempre diferente em gênero ou grau daquilo ‘que ela significa.’”

Realmente a obra literária diz uma coisa e pode significar outra. Miguel Jorge no início do primeiro capítulo de *Veias e Vinhos* insere a seguinte expressão: “demônios da morte” (JORGE, 2007, p. 21), esse demônio simboliza a ligação do ser humano com uma consciência superior e irracional, que infringe com os princípios da moral e da razão. A palavra ‘demônio’ aparece novamente em outros capítulos, com destaque nos capítulos doze e vinte e um, o termo pode representar tanto seres divinos, quanto seres diabólicos e ao leitor não cabe a utilização apenas do sentido literal, pois a obra representa a polissemia textual. A expressão ‘demônio’ em *Veias e Vinhos* indica a presença da maldade em forma humana, a crueldade e a falta de respeito para com o próprio ser humano.

Chevalier (2016) esclarece que o termo ‘demônio’ passou por várias conceituações, primeiro foi identificado como divino, em seguida passou a ser conhecido como deuses inferiores e por fim como espíritos maus. Logo, o autor informa que,

o demônio simboliza uma iluminação superior às normas habituais, permitindo ver mais longe e com mais segurança, de modo irreduzível aos argumentos. Autoriza, mesmo, a violar as regras da razão em nome de uma luz transcendente, que é não só da ordem do conhecimento, mas também da ordem do destino (CHEVALIER, 2016, p. 329).

Esse demônio representado na narrativa de Miguel Jorge é a força interior que existe no ser humano, um elo entre a consciência interior e a superior. É o momento em que o homem se transforma em animal e trava uma luta contra os princípios da própria natureza humana. Ana não fala em homens e sim em monstros, para ela os homens não representavam o ser humano e sim bichos que praticaram extrema maldade com sua família e que também deixou sequelas para o resto de sua vida.

Na expressão ‘Demônios da morte’ (JORGE, 2007), merece destaque o termo ‘morte’, o ser humano sabe que é um processo natural e que todos estão sujeitos à essa passagem. É o fim de tudo, pois, “enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas” (CHEVALIER, 2016, p. 621). O teórico explica que a morte é a desmaterialização, é uma passagem de um plano inferior para um superior. Então, percebe-se que na narrativa de *Veias e Vinhos* os demônios da morte surgem para destruir a vida antes da hora estabelecida por Deus. Eles infringem um direito adquirido pela legislação, o direito à vida, uma vez que o destino pertence apenas ao Ser Superior e o homem não tem o poder de tirar a sua vida e muito menos a vida do próximo. A morte é representada por um túmulo, pelo luto e exprime uma evolução importante, a transformação dos seres e das coisas.

Diante do exposto, percebe-se que o símbolo é fundamental para a compreensão textual, pois é por meio dele que o leitor consegue enxergar o que aparentemente se encontra ausente. Neste sentido, Oliveira esclarece que,

o invisível se torna, por instantes, visível, permitindo à consciência uma visão mais ampla, mais acentuada. Instaure-se, aí, o espaço da transmutação, que detém um especial status, tanto pela singular profundidade, quanto pela especial capacidade de dizer as coisas mais dissimuladas e mais verdadeiras possíveis (2009, p. 32).

Como se vê, o pensamento de Oliveira é confirmado pela narrativa de Miguel Jorge, porque ele em primeira instância coloca o leitor diante do invisível e somente a partir do momento em que o leitor começa a compreender os mistérios simbólicos é que ele realmente se interage com a trama narrativa. Logo, o estranhamento de uma obra de arte pode acontecer todas as vezes que for confrontada, uma vez que, ele é estético. Sendo assim, pode-se dizer que os símbolos direcionam o caminho ou as tessituras disponibilizadas pelo texto.

A segunda fase (formal) traz uma nova roupagem à crítica literária e um novo sentido para a narração. A crítica formal tem início com a verificação das imagens contidas na obra. Então, Frye frisa bastante a questão da imitação, do pensamento teórico e da *diánoia* como auxílio ao leitor com o mote de compreender a intenção desta fase. O autor faz metalinguagem, como se percebe no trecho abaixo.

Um *mythos* é a imitação secundária de uma ação, o que significa, não que esteja a dois graus da realidade, mas que descreve ações típicas, sendo mais filosófico do que a História. O pensamento humano (teoria) é precipuamente imitado pelo escrito discursivo, que faz afirmações específicas e particulares. Uma *diánoia* é uma imitação secundária do pensamento, uma *mimesis lógou*, preocupada com o pensamento típico, com as imagens, metáforas, diagramas e ambiguidades verbais de que as ideias específicas se desenvolvem (FRYE, 1957, p. 86).

Logo, os termos mencionados estão interligados, sendo que o primeiro (*mythos*) é o segundo (*diánoia*) em movimento, enquanto que o segundo (*diánoia*) é o primeiro (*mythos*) paralisado. Portanto, ao lidar com o símbolo, o crítico isola algumas unidades, as quais podem ser denominadas como imagem. Compreende-se que o símbolo pode também ser nomeado como imagem, uma vez que a crítica formal se inicia com a apreciação das figuras existentes ou possivelmente criadas, portanto, ela é o processo de tradução da linguagem implícita em explícita. Pode-se dizer que o texto na fase formal “representa a sua própria categoria” (FRYE, 1957, p. 97).

Na penúltima fase, “fase mítica”, o símbolo é tido como arquétipo¹¹, uma unidade comunicável que não tem formatos fixos e nem pré-definidos. Logo, o arquétipo é o símbolo que faz a ligação entre os textos e compete ao leitor aceitar esse elemento para que o mesmo obtenha uma educação sistemática realizando a leitura de obras literárias.

Frye (1957, p. 103) menciona que na crítica arquetípica, “o conhecimento consciente do poeta é considerado apenas na medida em que o poeta possa aludir a outros poetas ou imitá-los ou faça uso deliberado de uma convenção”, portanto, essa ação faz com que o crítico se afaste do conhecimento elencado pelo autor/poeta.

Frye (1957, p. 118) aponta que a última fase do simbolismo “ocupará, como a anterior, com o aspecto mitopeico da literatura, mas com o mito em seu sentido mais limitado e técnico, de ficções e temas relacionados com seres e potestades divinos ou quase divinos”. Essa fase anagógica trabalha a interpretação das simbologias da obra literária e nela o símbolo é tido como mônade (ser supremo).

¹¹ Termo empregado em ecdótica, ou crítica textual, para indicar o manuscrito que teria dado origem às outras cópias, ou apógrafos, de uma obra, reconstituível pelo seu confronto, ou colação, segundo o sistema, ou classificação, dos textos em ordem cronológica (MOISÉS, 2013, p. 39).

Ao articular sobre simbolismo, frequentemente pensa-se em arquétipos. Em *Veias e Vinhos*, há presença de inúmeros arquétipos, “Algumas moscas rondam os corpos ensanguentados. Por todos os lados se veem moscas” (JORGE, 2007, p. 23). Convencionalmente o termo ‘moscas’ se direciona a seres repugnantes e asquerosos, que surgem nos momentos mais impróprios, no entanto, a narrativa conduz o leitor a uma reflexão no tocante aos arquétipos presentes na obra.

As moscas, apesar de estarem rondando os corpos ensanguentados, serviram de companhia para uma criança indefesa e solitária. Ana em sua ingenuidade e inocência pediu subsídio aos únicos seres providos de vida naquele ambiente triste e silencioso. Solicitou às moscas para que fizessem barulho e acordassem seu primo, com o intuito de que ele tomasse todas as providências, que a socorresse. Ela tinha a esperança de que estes pequenos seres pudessem ajudá-la de alguma forma. Chevalier (2016, p. 623) menciona que este inseto “é o símbolo da solidariedade [...] representa o pseudo-homem de ação, ágil, febril, inútil e reivindicador”. O momento clamava por solidariedade, ato este que pode ser praticado pelo ser humano, porém em sua ausência coube aos insetos.

Para Frye (1957) esta fase analisa o texto como um todo e os símbolos são unidades de comunicação, portanto, o autor esclarece que:

o aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual. A narrativa é estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana como um todo, e não simplesmente como uma mimesis praxeos ou imitação de uma ação. Similarmente, na crítica arquetípica o conteúdo significativo é o conflito de desejo e realidade, que tem por base o trabalho do sonho. Ritual e sonho, portanto, são o conteúdo narrativo e significativo, respectivamente, da literatura em seu arquetípico. A análise arquetípica do enredo de um romance ou peça tratá-lo-ia nos termos das ações genéricas, recorrentes e convencionais, que mostram analogias ritualísticas (FRYE, 1957, p. 107).

A simbologia está presente no meio literário e vale ressaltar que nesse processo arquetípico está visível o valor do mito, no tocante à dubiedade, ao ritual e ao sonho, já que são eles que os tornam comunicáveis. O sonho é um processo mental da vida do sonhador, cheio de enigmas, sem muita utilidade para o devaneador, enquanto que o mito é a identificação de determinado ritual e sonho. “O ritual é o aspecto arquetípico do *mythos* e o sonho é o aspecto arquetípico da diánoia” (FRYE, 1957, p. 109), logo a *diánoia* representa o conflito entre o fato e a

aspiração. O teórico também esclarece que há diferença entre a missão do psicólogo e do crítico, o primeiro considera os símbolos do sonho como exclusivos do indivíduo, enquanto que, para o segundo não existe simbolismo privado e sua função é uma faca de dois gumes.

A Literatura enquanto arte é estimada pela estética da recepção no que ela informa de sua cultura, e na recepção suas acepções são produtos de uma relação ativa entre leitor, autor e obra. *Veias e Vinhos* liberou uma técnica de recepção que passa basicamente por uma desconstrução e ao mesmo tempo reconstrução de sentidos, a resignificação da dimensão histórica da pesquisa literária. Segundo Penha (2012) o autor inseriu em sua obra um trabalho de significância com o mote de extrair os sentidos da sombra, isso fez com que a linguagem se tornasse significativa, para a autora isso:

confere ao objeto artístico uma experiência iluminadora, na qual o exercício da criatividade, apoiado pela nova estruturação, produz pontos de vista mais reveladores, especialmente por estar sendo construído um objeto que não apresenta similaridade com o objeto comum, e que exige do leitor uma superação dos códigos dominantes, como postula a estética da recepção (PENHA, 2012, pp. 10/11).

Ao combinar signos, a literatura desautomatiza e cria o estranhamento, o signo literário conduz o leitor a perceber a linguagem, pois “os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor” (ISER, 1999, p. 10). De acordo com essa visão, o artista cria uma simbologia dentro do próprio contexto, é o que acontece em *Veias e Vinhos*, tudo é símbolo e incumbe ao leitor a compreensão de cada um deles, desde que ele tenha consciência semiótica, pois os elementos externos revelam os internos, portanto, se faz necessário que o leitor dessemantize o mundo com o objetivo de lê-lo.

No primeiro capítulo da narrativa, no monólogo interior, Ana se refere a um “sonho louco”, a criança imaginava que o episódio fosse algo passageiro e não passasse de um sonho, porém, era o maior dos pesadelos que alguém poderia presenciar.

Chevalier (2016) ensina que o sonho é um veículo e também um criador de símbolos, ele é tão fundamental na vida do ser humano quanto o sono. O autor ainda elucida que o sonho é

um dos melhores agentes de informação sobre o estado psíquico de informação de quem sonha. Fornece-lhe, num símbolo vivo, um quadro de sua situação existencial presente: ele é para quem sonha uma imagem frequentemente insuspeitada de si mesmo; é um revelador do ego e do self [...] o papel do sonho, talvez o mais fundamental, é estabelecer o psiquismo de uma pessoa uma espécie de equilíbrio compensador. Ele assegura uma autorregulação psicobiológica. A carência de sonhos cria desequilíbrios mentais, assim como a carência de proteínas animais provoca perturbações fisiológicas (CHEVALIER, 2016, p. 846).

Pelo exposto, compreende-se que o sonho é necessário na vida do ser humano, é por meio dele que o indivíduo deixa fluir suas maiores frustrações ou desejos. Porém, no caso de Ana, ela queria que fosse um sonho, que não fosse real e que ao passar do tempo aquilo não passasse de um momento ruim. Mas, ela não dormia, estava atenta a tudo, no entanto, não podia e não conseguia fazer nada além de chorar. Os sonhos se fazem presentes na narrativa e Antônia tinha regularmente terríveis pesadelos, como pode-se ver no trecho a seguir.

Aquele urubu fareja e bate as asas. Espreitou a carniça e agora vai contar para os outros. Aí está ele de novo, abre e fecha o bico e dá voltas sobre um monte de folhas apodrecidas e olha, com olhinhos desmaiados, para galhos de árvores caídos e perdidos na decomposição do tempo. Ele salta. Dá pulinhos e se encolhe pesadamente, vai e volta. Cinco, sete, nove, quantos estariam esperando que ele anunciasse a descoberta? Descobriu? [...] Um corpo putrefato: uma cadela? Uma vaca? Ou restos humanos? Os outros urubus esperavam para entrar na farrã. O Jereba, o sabichão do grupo, examinava o achado. Era ele mesmo, o Jereba, também chamado Urubu-Mestre, Urubu-de-Cobra, Urubu-Gameleira, Camiranga, Urubu-de-Ca-beça-Vermelha... Do outro lado da matinha, envolto em uma bruma de fumaça alguém a chamava. Era Matheus. Por que ele não se aproximava? Por que motivo não vinha socorrê-la? (JORGE, 2007, p. 81).

O sonho de Antônia é como se ela pudesse pressentir que algo de mal fosse acontecer a sua família, uma premonição. Nele, ela deixava fluir toda a angústia sentida diuturnamente, no entanto, ela não compreendia o real significado de tudo, apenas sentia-se angustiada e aquelas imagens obtidas durante o sono não fugiam de seu pensamento. Chevalier (2016, p. 847) nos diz que “o conteúdo do sonho compreende não apenas as representações e sua dinâmica, mas também sua tonalidade, isto é, a carga emotiva e ansiosa que os afeta”.

Laboissière (1986) corrobora a ideia de Chevalier (2016), pois para ela “a liberação do inconsciente, através das experiências do sono, provaram que a atividade mental do homem ultrapassa as condições de vigília e que também o sono poderia ser aplicado à resolução das questões essenciais da vida” (LABOISSIÈRE, 1986, p. 24). A autora esclarece que a narrativa de Miguel Jorge é o real transformado em sonho. Antônia faz uma analogia entre o sonho e a realidade.

- Antônia, Antônia. Acorda. Acorda.
 - Oh! Matheus, que sonho horrível!
 - Não é nada. Foi outro sonho, só isso.
 - Veja se não tem urubu no nosso quarto.
 [...] eu gritava e ninguém me acudia, e estava sendo dividida em duas partes.
 [...] e o pior, e o pior é que você e as crianças também. Era apenas um nada, mas um tudo, um todo, e todos nós, eu, você, os meninos, expostos, oh, meu Deus, não quero pensar mais nisso, foi horrível. (JORGE, 2007, p.p. 81/82)

O sonho não é um termo fechado, pelo contrário, ele se abre “a todas as produções psíquicas enquanto são análogas ao sonho, na loucura e na cultura, quaisquer que sejam o grau e o princípio desse parentesco” (RICOEUR, 1965, p.17). O teórico esclarece que esse processo vivido pelo ser humano insere-se num determinado espaço com significações intrincadas, que fazem com que os sentidos se revelem ou se ocultem, ou seja, ele se manifesta com o contentamento despistado de uma aspiração recalçada. Somente a interpretação será a resposta da clareza desses desejos ocultos.

O ser humano é capaz de realizar seus desejos de muitas formas, e uma delas se dá por meio do ‘sonho’. Em *Veias e Vinhos* Antônia viveu esta experiência e simbolização durante suas noites de sono, no entanto, sua vivência noturna a deixava transtornada, justamente pela ausência de decodificação dos símbolos que a rondavam.

Esse elemento tem um caráter fundamentalmente imaginário, ele é ao mesmo tempo um antedestino que se ergue contra um certo direcionamento da experiência. E ainda, poder de organização de uma história a partir de um fragmento vivido, cuja potência reflexiva constitui um poder que surge como capacidade de reação, de regresso, que torna o fragmento mais importante que o todo da experiência. É uma magia dupla pela qual o fragmento existencial pode resumir e simbolizar a

totalidade, numa tentativa do sujeito de se sobrepor a uma certa possibilidade que lhe surge assinalada pelo destino, cujo devir o sujeito quer evitar.

Frente à manifestação da memória que sonhou, o homem se vê isolado,ilhado, mesmo cercado por muitas pessoas. Imeroso em um mundo de imagens e realidades que dão uma configuração devaneante à própria vida, ele é conhecedor de sua condição existencial: a solidão habita o fundo de sua alma. Sua experiência se concretiza não só enquanto recolhimento, mas como sentimento intrínseco de um ente cuja sensação de isolamento e vazio lhe assola o ser.

O protagonista das quimeras de Antônia era o ‘urubu Jereba’ (JORGE, 2007). Para a personagem, esse animal era a maldade em forma de pássaro, uma ave agoureira. Urubu tem plumagem negra, degusta seres em decomposição, apesar de viver em grupo, nem sempre o ser humano o admira, tem mau cheiro, vive em meio ao lixo e resíduos nada aceitos pelo indivíduo. É de se admirar que na antiguidade esse pássaro fosse visto como símbolo de mãe, conforme mostra Cirlote.

Buitre em jeroglífico egípcio este signo representa La idea de la madre, igual que el signo que expresa la superficie ondulada de las aguas. Según Jung, a ia necrofagia de becon toda probabilidade l buitre egípcio su significado simbólico de «madre». Se creía que, por nutrirse de cadáveres, el buitre tiene relación com la madre naturaleza (y lamuerte). Los parsis exponían a sus muerto sen altas torres para que los buitres los devorasen, a fin de facilitar sure nacimiento (56). Una sublimación de este sentido, más mítico que propiamente simbólico, la encontramos en la India, donde el buitre aparece como símbolo de las fuerzas espirituales protectoras que sustituyen a los padres, siendo emblema de abnegación y consejo espiritual (CIRLOTE, 1992, p. 105).

Simbolicamente, o urubu é visto como uma ave que traz maus presságios, no entanto, ela serve também como um identificador de que alguma coisa aconteceu ou está prestes a acontecer. O sonho de Antônia representava o aviso de que sua família corria grande perigo, mas ela não conseguiu decifrar a mensagem e Matheus nem se preocupava, pensava ser apenas um sonho e nada mais. As imagens icônicas arremessadas na narrativa trazem os urubus como demônios destruidores e que podem alçar voos cada vez mais altos após terem se saciado com os restos mortais.

Em *Veias e Vinhos* a figura da ave sobrevoa a casa de Antônia e de acordo com as credences populares, este é um sinal de destruição, de morte. “Mas por

detrás dos seus olhos, o Jereba sobrevoava o chão, esperando o momento para descer. Não iria esquecê-lo tão cedo” (JORGE, 2007, p. 82). Maus presságios ficaram na mente da personagem e a cercavam, porém não sabia ela que seu destino e o de sua família estava traçado com um risco de dor, sofrimento e desespero.

O estudo da obra em questão denota que o símbolo artístico é algo muito mais intrincado do que aquilo que geralmente o leitor pensa como equivalente a uma forma, porque ela abarca todos os relacionamentos de cada um de seus elementos com os outros e todas as semelhanças e diferenças de qualidade.

Iser (1996) menciona que é por meio da interpretação psicanalítica que o texto se revela como uma diagnose, e tem o objetivo de acabar com a barreira produzida pelo leitor durante o processo interpretativo do texto, portanto, o leitor carece compreender o mote da transformação do significado.

O leitor é capaz de formular ideias, seria um absurdo que o texto entregasse todas as soluções para o leitor, a menos que o autor desprezasse a capacidade de compreensão e recepção textual adquirida pelo leitor. Logo, uma análise ganha preferência, a partir do momento que há interação entre o texto e o leitor.

É nesta fase que a literatura faz a imitação do sonho humano, plagia o pensamento do subconsciente do indivíduo que não se localiza no núcleo da realidade. Para Frye (1957) o livro sagrado é a literatura mais influenciada pela fase anagógica, esse livro é uma miscelânea de imaginação e realidade. Aqui, há a presença constante da utilização da metáfora, ela é uma analogia natural.

Antônia embarca no estado total de desassossego e estranhamento com a vida real, todos os seus sonhos se direcionam para um único destino ‘a morte’. As intercalações de Antônia mostram o poder da premonição, um aviso que nem todos conseguem decodificar. No segundo capítulo Antônia sonhou com sua própria morte, não conseguiu fazer nada para evitar e ao acordar se viu em prantos e sufocada. Como pode-se verificar no trecho abaixo.

Antônia sonhava que dois homens queriam matá-la, e já se via morta, retalhada. Quis gritar mas o grito não saiu. Quis correr, as pernas faltaram. Finalmente tentou esconder-se, mas jogaram redes de pescador e a apanharam como animal selvagem. Lutava, agora, para distinguir uma voz que falava mais alto que as outras, uma voz de comando, uma voz que durante todo o sonho estava a persegui-la (JORGE, 2007, p. 34).

Os sonhos representam muito mais que simples sonho, é a possível revelação de uma tragédia, de um fim sem muitas explicações. Por conseguinte, nota-se que romance moderno é repleto de elementos enigmáticos, os quais fazem parte da estrutura narrativa. Costa (2010) faz uma reflexão no tocante aos momentos difíceis vividos pela personagem Antônia, durante suas noites e principalmente enquanto adormece. Para a autora,

as angústias, o medo da personagem Antônia é expresso por meio de pesadelos, pois ela parece não ver muita saída frente às diversidades da vida. Sua válvula de escape são os pesadelos, pelos quais consegue exteriorizar todos os seus medos e as suas angústias. Eles mostram o sentimento de revolta dessa personagem devido à opressão, à falta de voz frente ao capitão, que representa o poder do Estado (COSTA, 2010, p. 26).

Diante de todas as incertezas, a personagem deixa todo o seu sofrimento e angústia serem manifestados de modo inconsciente por meio de pesadelos. O medo vivenciado diuturnamente se transforma durante o sono em sonhos desagradáveis. Antônia se mostrava totalmente insegura e deixava transparecer o quanto tinha medo de não ver o crescimento de seus filhos.

Rosenthal (1975) esclarece que há quatro tipos de sensações que se manifestam quando o indivíduo começa a olhar ao seu redor: a insegurança, o estranhamento, a dúvida e a desconfiança. Esses elementos oferecem possibilidades de observação bem como caracterizam o mundo desordenado em que o cidadão vive. Esses subsídios foram vivenciados por Antônia que desassossejou a partir do momento em que percebeu algo de errado e então os momentos conturbados vividos no período noturno, os 'pesadelos', passaram a fazer parte de sua vida, tornando-a uma mulher insegura, desconfiada de tudo e de todos.

Essas sensações mencionadas por Rosenthal (1975) também ilustram o que aconteceu com a pequena Ana. O lar em que vivia, era de aconchego e amor, no entanto, transformou-se em um verdadeiro mar de sangue, de sofrimento, o que a fez sentir-se em um ambiente estranho e diferente do habitual. Era apenas uma criança, contudo, cheia de insegurança, de improbabilidades e ainda acima de tudo repleta de desconfianças, em quem ela poderia confiar, após presenciar tanta perversidade.

Miguel Jorge utiliza seres reais, com cores fortes e atraentes. A borboleta mencionada na narrativa, simboliza a rapidez. A presença deste animal pode expressar uma visita ou até mesmo anunciar a morte de um ente querido. Outro simbolismo referente à borboleta se dá devido ao seu processo de metamorfose. O indivíduo também passa por esse processo de transformação, na infância é uma lagartinha, na maturidade uma grande lagarta e na velhice vira uma crisálida com destino ao casulo (túmulo) e a alma voa como uma borboleta. Chevalier (2016, p. 139) elucida que a borboleta “é um símbolo da alma, ou do sopro vital, que escapa da boca do agonizante”.

[...] Uma borboleta marrom passou por entre os dois e foi pousar na parede da sala. O pai acompanhou o voo da borboleta com curiosidade. A mãe pensou nela com sorte ou com azar. O pai disse que iria comprar um bilhete na loteria, ou então jogaria no bicho (JORGE, 2007, pp. 40/41).

A preocupação com a representatividade do animal faz com que as pessoas não gostem de determinados seres, embora saibam admirar a ampla beleza exposta em suas cores e em sua fisionomia. A pigmentação ‘marrom’ denota amadurecimento, consciência e responsabilidade, no entanto, se utilizada em demasia pode causar isolamento e dependência amorosa, a cor sugere segurança. Para Matheus a borboleta era sinal de sorte, por isso, sugestionou a prática do jogo. Então, a borboleta simboliza a renovação, é o círculo de vida que se completa. Logo, o símbolo é, “um elemento fundamental no processo de compreensão do texto, ele permite que o leitor traga à sua presença algo que está ausente” (OLIVEIRA, 2009, p.29).

Iser (1996) retrata sobre o campo de referência e seleção do repertório dos textos ficcionais, para ele o texto e o leitor se convergem por meio de uma situação que depende de ambos para a consolidação. O texto ficcional não se reduz a uma denotação empírica nem aos valores e expectativas de seu possível leitor. Dessa forma, para o autor é necessário saber identificar e diferenciar os elementos textuais.

O repertório de um texto ficcional não pode ser compreendido como mera cópia de coisas dadas. Ele é uma condição para que haja a produção de uma

situação entre o texto e o leitor, e quanto mais complexos são os problemas do texto, tanto mais diferenciado deve ser o repertório.

É o repertório que organizará as reações dos leitores, porém para que haja compreensão é necessário que o leitor tenha conhecimento e disponibilidade para aceitar as novas experiências textuais.

O belo está presente na obra *Veias e Vinhos*, a orquídea, planta de extrema beleza e de valorização de mercado é utilizada para encantar o leitor. Ela é símbolo de fecundação, de perfeição e de pureza. Na narrativa a orquídea simbolizou o sofrimento e o fim da pureza da criança, “Seus olhos estavam esbugalhados, e a língua como uma orquídea rósea, pendia para fora da boca” (JORGE, 2007, p. 72). Mário, criança com um sucesso promissor pela frente, teve sua beleza interrompida e sua voz estilhaçada.

A obra de Miguel Jorge como todos os romances são espetaculares, e dotados de autonomia. Costa (2003) ressalta a importância do funcionamento da escrita, para a autora a escrita é vista como um jogo e se apresenta como uma estrutura de transformação. Portanto, tanto o leitor quanto o escritor devem pensar o mundo a partir do “discurso já construído sobre ele... transformando-o nesse universo de símbolos a que chamamos cultura”. (COSTA, 2003, p. 20).

A linguagem em *Veias e Vinhos* conduz o leitor ao estranhamento e talvez à frustração diante “da impossibilidade de conhecer as coisas em sua exaustividade e faz dela, paradoxalmente, leitmotiv para sua busca e sua rigorosa exigência” (COSTA, 2003, p. 37). Essa frustração é conduzida à busca da significação dos símbolos apresentados na obra. Partindo desse pressuposto o leitor pode compreender que a arte é um símbolo exclusivo e que se diferencia do discurso, independente de ser conhecedor ou não de que o discurso também tem características simbólicas. E quanto a isso, Langer elucida que,

a obra de arte é um símbolo indivisível, único, não é como um discurso, composto, analisável em símbolos mais elementares – sentenças, orações, frases, palavras e mesmo partes separadamente significativas de palavras: raízes, prefixos, sufixos, etc.; selecionado, arranjados e permutáveis de acordo com “leis da linguagem” publicamente conhecidas. Pois a linguagem, falada ou escrita, é um simbolismo, um sistema de símbolos (LANGER, 2011, p. 383).

De acordo com esta vertente, pode se dizer que Miguel Jorge fez uma escolha diferenciada, arrojada, ele faz com que os elementos constituintes de sua narrativa fluam naturalmente por meio de técnicas inovadoras, às quais causam total estranhamento ao mundo leitor, como pode-se constatar no trecho “Dois pássaros mudos na mesma gaiola” (JORGE, 2007, p. 114), três termos fundamentais na frase: ‘pássaros’, ‘mudos’ e ‘gaiola’. Pela lei natural, os pássaros são seres que devem viver em liberdade, o mundo é sua casa e o ser humano não tem passe livre para mantê-los em cativeiro, eles são possuidores de belíssimas vozes.

Chevalier (2016, p. 687) esclarece ao leitor que o voo dos bípedes tem uma grande simbologia simulando a terra e o céu, eles representam o lado angelical. Para o autor o pássaro simboliza “a amizade dos deuses para com os homens”, eles auxiliam neste processo de liberdade divina.

O texto deixa evidente que o homem é um ser solitário, que está sempre em busca de algo que possa preencher seu vazio. Mas é na solidão que emerge a vida, que mais tarde busca aconchego e refúgio. O mundo criado liga-se essencialmente ao mundo sensível, ponto fundamental em que o sujeito inquiridor toma consciência das constantes alterações que ocorrem em seu percurso, modifica o sujeito e faz surgir um lugar que não é o mesmo, um viver que lhe torna estranho, por meio de um instante poético que se funde com o instante sonhado, ambos formadores da possibilidade criativa da arte.

Na narrativa, os personagens Pedro e Realina ficaram sem voz e sem ação diante da maldade, sentiram-se presos na jaula da insegurança, dos pensamentos e da falta de humanização. Houve uma comparação entre ser humano e a ave, o indivíduo quando não pode e não consegue tomar as devidas providências sente-se um pássaro detido em uma gaiola. As leis humanas garantem ao indivíduo a liberdade de expressão, do ir e vir, mas nem sempre as leis são acatadas e o próprio ser humano sente-se preso em seus pensamentos e nesta casa que se chama ‘corpo’.

A linguagem é repleta de enigmas e o autor instiga o leitor a se aventurar no texto com o objetivo de compreendê-lo em sua polifonia. Vê-se então, que a leitura é fundamental para a compreensão e principalmente para que aconteça a desconstrução de formas equivocadas de concepção do texto.

A leitura reitera em abismo o próprio trabalho textual. Porque não é possível o sentido pleno, o enigma do texto constrói-se em abíme e incita uma interpretação, que o leitor, devorado pelo enigma, realiza buscando os traços deixados no tecido do texto (COSTA, 2003, p. 58).

O criador narrativo não precisa ter vivido ou experimentado determinada emoção para ser capaz de demonstrar suas expressões. Ele por meio da manipulação de elementos fundamentais consegue inventar e desvendar inúmeras probabilidades de anseios, devaneios, até maiores que suas expectativas, pois a obra mesmo reveladora de caráter subjetivo, é objetiva e em muitos casos consegue surpreender até mesmo seu criador.

Langer (2011) esclarece que o símbolo possui três funções características: formulação, representação e abstração. A formulação é transcendental, baseada na intuição e tem sempre lugar reservado na mente do indivíduo. A forma, a significação formal ou importe são vistos intuitivamente e permite um processo hermenêutico espontâneo. Logo, tanto a interpretação quanto a abstração são intuitivas e são as responsáveis que fazem surgir tanto a linguagem quanto a arte. A teórica esclarece que,

onde o símbolo não tem uma referência aceita, o seu uso não é o de “comunicação” propriamente. Contudo, sua função é expressão, no sentido lógico, não no biológico; e na boa arte a expressão é verdadeira, na má arte é falsa, e na arte pobre é mal sucedida. (LANGER, 2011, p. 394).

Como se vê são muitos os enigmas apresentados pelo autor, ele utilizou da intuição para dar vida à narrativa, Miguel Jorge faz um elo comunicativo ao leitor, conduzindo-o a inúmeras reflexões quanto à representatividade simbólica utilizada na narrativa. O termo cegonha, que é “de maneira geral uma ave de bom agouro. É o símbolo da piedade filial” (CHEVALIER, 2016, p. 218), no entanto, as pessoas utilizavam a nomenclatura para explicar às crianças o processo do nascimento do ser humano, diziam que as crianças eram entregues aos seus pais por uma ave de bico longo, conhecido como cegonha.

Às vezes escutava as comadres perguntarem: pra quando vai ser? Você engordou muito... Será que iria chegar a cegonha outra vez em sua casa, trazendo mais um irmãozinho? E se era a Dona Cegonha quem trazia o nenê, por que a mãe estava tão barriguda? (JORGE, 2007, p. 121).

Como visto, Mário se questionava diante da situação, os adultos não explicavam às crianças sobre o processo da concepção humana. Nem sempre a inocência infantil acreditava em tais explicações, alguns utilizavam outros recursos para ter os conhecimentos necessários referentes aos assuntos proibidos para a faixa etária.

Miguel Jorge tem o poder de simbolizar e com isso, percebe-se que algumas personagens contêm grande carga simbólica, o que permite fazer considerações sobre a significação de seus nomes. Encontra-se na obra personagens nomeadas com referências bíblicas, tais como: Ana, José, Matheus, Pedro e até o nome do estabelecimento comercial: Judas Tadeu. 'Ana' faz alusão às personagens do Velho e do Novo Testamento, no primeiro 'Ana' foi apresentada como uma senhora de idade, mas geradora de vida, e no segundo ela é profetiza. José lembra: José do Egito, José de Nazaré e José de Arimatéia. O termo é de origem hebraica 'Yosef' e representa 'aquele que acrescenta', tornando-se popular tanto na Espanha quanto na Itália durante a Idade Média por causa de São José, em Portugal apareceu em documentos no século XVI como Joseph. Matheus, é de origem hebraica Mattiyah a partir do latim Mattaeus e os registros com a utilização do nome foram localizados em Portugal, no século XVI. Pedro foi considerado um dos principais pilares da igreja católica e o nome foi atribuído a inúmeros santos e, na antiguidade o nome apareceu pela primeira vez como Petrus. Outro nome bíblico que aparece nesta narrativa é Júlia, originário do latim Julius e Julius do grego Ioulios.

"Nomes? Nomes? O que querem com nomes? Se Maria, se Joaquim, se Beny, se Joana, se Amélia, se Geraldo, se Sousa. Nomes. Nomes. Nomes. Tan-nomes insignificantes tomando forma, num passe de mágica. E de repente se chocalha nomes no fundo da memória, as pessoas saltam para fora, de dentro das nossas órbitas, falam, e conhecem, e denunciam, e acusam (JORGE, 2007, p. 161).

Como se observa na citação, a própria obra sugere ao leitor a reflexão quanto a importância morfológica do substantivo próprio para referenciar os indivíduos fictícios ou não, qualquer indivíduo necessita de algo que é seu, sua identidade, seu nome, que acentua seu valor enquanto memória que reconquista o pretérito, recuperando a pureza original das aspirações mais puras, cuja tônica evocadora redimensiona o texto. Há, desse modo, uma integração entre o sujeito que recorda e

o passado recordado. Embora o texto forneça múltiplas categorias de percepção do mundo, suas imagens recuperadoras do passado fazem uma operacionalização de reconstituição do pretérito, de modo a recuperar o conjunto simbólico que paira na memória.

Veias e Vinhos é um romance com inúmeras riquezas e dentre elas estão as personagens com vida, as situações significativamente profundas e um alto valor estético. Miguel Jorge utilizou nomes próprios variantes de substantivos masculinos, tais como Valmira, Antônia, Júlia. Valmira é de origem germânica, une duas palavras: Wala (amado, escolhido) e Mir (famoso, brilhante), logo Valmira é uma pessoa escolhida para brilhar, no entanto, a luz que brilharia foi apagada antecipadamente. Vilda não é um nome muito comum, simula aquela que direciona alguma coisa. Antônia é originária do latim Antonius, significa ser de valor inestimável e outrora era usado apenas como sobrenome, no entanto, na contemporaneidade é utilizado de várias formas e com muitas variantes. O nome próprio Júlia, variante de Júlio, significa fofa, jovem.

O autor apresentou também um nome um pouco incomum 'Flecha', a personagem referenciada por Ana de 'monstro'. Flecha tem significações amplas, tanto para o mal quanto para o bem, é o "intercâmbio entre o céu e a terra" (CHEVALIER, 2016, p. 435). O substantivo simboliza a penetração da cobertura e ainda o pensamento que conduz a luz.

Flecha é o símbolo universal da ultrapassagem de condições normais; é uma libertação imaginária da distância e da gravidade; uma antecipação mental da conquista de um bem fora de alcance. A flecha é um objeto apropriado para simbolizar a ruptura de ambivalência, a projeção desdobrada, a objetivação, a escolha, o tempo orientado. (CHEVALIER, 2016, p. 435).

Como bem diz Chevalier (2016), o ser humano tem o poder e a liberdade de escolha e a personagem Flecha representa um cidadão que não teve oportunidades e deveria ter aprendido com os erros cometidos, no entanto, a lição de vida não foi o suficiente, pois não aprendeu a amar ao próximo e muito menos a valorizar o que há de mais precioso: a vida. Essa personagem utiliza linguagem totalmente destoante, o estilo não muito usual pela comunidade, tanto que o autor disponibilizou um dicionário para que o leitor pudesse inteirar-se dos significados das palavras proferidas pela personagem. Ele utilizou gírias, linguagem típica dos marginais.

- Mome, vamos paperá um pouco? Onde tem um açougue por aqui?
 [...] Açougue, mome, lupanar, bordel, casa de meninas da vida. Não sabe o que é isso?
 [...] Sabe, mome, eu tenho vontade de levar você num desses açougues, jogar uma loura nos seus umbigos. Junto de mim você ia livrar a cara. Mais uma ardosa, que é pra me acanalhar. (JORGE, 2007, pp. 190/191)

Como visto, tudo é símbolo e as interpretações podem oscilar de leitor para leitor. Ao observar o espaço residencial da família, detecta-se que há um quarto deslocado da casa principal, onde morava o primo Geraldo, ele era estudante e passava horas se dedicando ao estudo. Geraldo denota 'guerreiro forte', o nome é de origem germânica Gerwald, composto dos elementos 'ger' (lança) e 'wald' (governar, dirigir). O primeiro registro encontrado no século XII, em língua portuguesa está na variante Giralduus.

É importante mencionar que o estabelecimento comercial era também registrado com nome bíblico "Judas Tadeu", Judas evoluiu desde sua origem, primeiro veio do hebraico 'lehudat', do grego 'loudas', do latim 'ludas' e do português 'Judas', que significa 'exaltação a Deus', mas Judas, igualmente significa traição.

Diante de tais considerações, percebe-se que o autor trabalha as personagens e o modo de narrar de forma inteiramente fictícias, ele ajusta os elementos de caracterização, e faz uma comparação com uma quantidade elevada de traços humanos que pululam a cada momento no estilo de ser e de viver das pessoas. Para Rosenfeld (1968), a narrativa passou por grande revolução, antes era complexa, com personagens simples e na contemporaneidade tornou-se simples com personagens complexos. Os personagens podem ser analisados estática e dinamicamente.

A análise estática diz respeito à descrição da personagem, segundo as palavras diretas do próprio ficcionista, ou o que dela se depreende [...] a análise dinâmica, realiza-se pela desmontagem da evolução da personagem, plana ou redonda. A análise estática, cuida da imobilidade, a análise dinâmica ocupa-se da continuidade, referida a personagens planas ou a personagens redondas (MOISÉS, 1991, pp. 111/113).

A obra alerta ao leitor e crítico literário quanto aos equívocos e mal-entendidos que podem surgir no processo de análise das personagens, pois a forma estática nada tem a ver com a tipologia e não se deve considerar estanques as duas formas de análise.

Brait (1985) explica sobre outros tipos de personagens que podem ser analisados conforme percepções de Philipp Hamom, as personagens podem ser: referenciais (também conhecidos como históricos), embrayeurs (elemento de conexão) e anáforas (relação com a obra, pode ser as três categorias juntas). A teórica esclarece que as personagens desempenham diferentes funções, tais como: função decorativa; agente da ação – pode ser subdividido em seis categorias: condutor de ação, oponente, objeto desejado, destinatário, adjuvante e arbitro; porta voz do autor; ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo.

Eles entravam por aquele espaço aberto da porta, abaixando um pouco a cabeça para dar as boas-noites, tirando os chapéus. (...) outros e mais outros entravam, e sentavam nas cadeiras, e rodeavam as mesas com seus corpos e suas risadas e pediam, sem demora, uma rodada de cerveja (JORGE, 2007, pp.27/28).

O fragmento acima é um exemplo de personagem com função decorativa eles são necessários, pois contribuem para a caracterização do ambiente e das demais personagens do romance, revela o dia a dia de um armazém com seus problemas e dificuldades, porque trabalha a questão da coletividade e não do individualismo.

Escritores contemporâneos¹² (BRAIT, 1985) esclarecem a origem desses seres que deixam o leitor aprisionado no texto. Para os autores, eles surgem da memória e ficam rondando dias, meses e anos, até serem transportados para o papel, logo, o autor utiliza de pesquisas, viagens, observações, de devaneios, para que as personagens sejam geradas.

Cada autor tem sua maneira própria de gestar seus personagens, no entanto, todos têm em comum a observação e imaginação, pois à medida que surgem

¹² Antônio Torres, Doc Comparato, Domingos Peliegrini, Ignácio de Loyola Brandão, João Antônio, José J. Veiga, Lya Luft, Lygia Fagundes Telles, Marcos Rey, Marilene Felinto, Moacyr Scliar e Renato Pompeu.

passam por transformações tornando-se excelentes conteúdos metafóricos dentro da obra e adaptações até chegar realmente ao que a obra solicita.

Miguel Jorge (2007), trabalhou a observação para a criação desses seres de papel, suas personagens em *Veias e Vinhos* são exuberantes e cada uma tem uma personalidade diferenciada. O autor deu voz a estes seres, usando-os no modo dramático, no monólogo e também no fluxo da consciência. Personagens estes que vivenciaram a rotina de uma família simples e que lutavam por melhores condições de vida. O autor observou e diante as análises nomeou-os da maneira que pudessem retratar e denunciar fatos corriqueiros da sociedade.

Nesse caso, o mundo cotidiano incide expressivamente no envolvimento causado pelo modo e pela escolha do que se vai narrar, conferindo ao leitor um sentimento expressivo muito similar àquele que as personagens vão experimentar, no decurso da narrativa, as sensações emanadas de seus percalços e de suas dificuldades adquirem uma densidade especial, resultante de seus profundos conflitos com o meio social. Esse aspecto chama a atenção, porque a obra transcende os limites do humano ao desvelar os anseios e desejos de cada personagem que surge revestida de intensa complexidade, conferindo densidade à instauração dos relatos, que são marcados pela dor e pela sensação de abandono que cada personagem sente.

2.2 A magnitude da metáfora no romance

O simbolismo e a metáfora caminham conectados nessa narrativa que conduz o leitor a acreditar que a ela opera no plano figurativo para construir a ordenação das formas no texto, de modo que elas estabeleçam o novo e inventivo modo de dizer o mundo. No plano criativo como pondera Lopes (1987, p. 42) o “discurso metafórico contém dois textos vinculados entre si, pelo mesmo fundamento, que os associa num novo conjunto significante”. Então, o leitor precisa-se ater à linguagem utilizada na narrativa e compreender que nem sempre a palavra diz aquilo que parece dizer, pois ela tem múltiplos significados. A alegoria é uma metáfora desenvolvida que foi construída pela continuidade da metaforização, ela fala de uma coisa, mas alude a outra, essa é sua condição que aperfeiçoa sua expressividade em um novo plano.

É consabido que toda metáfora “[...] é um signo sem princípio, nem fim e não designa senão uma verdade flutuante e evanescente, cuja virtualidade a reenvia sempre a novas possibilidades de interpretação” (COSTA, 2003, p. 106), pois demonstra com clareza o nível simbólico da forma virtual que a arte incorpora. Suas referências nos discursos e escritos ficcionais causam evidência de que a arte constitui uma vida de formas, bem como estabelece forças latentes de raras propriedades expressivas. O modo de dizer metafórico opera um milagre: as forças latentes emergem, tornando a expressão radiosa e a impressão profunda, por isso, ela se torna um processo retórico do maior interesse para a arte.

Paul Ricoeur comenta que a metáfora é

o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções tem de ampliar a realidade, ao restituir à linguagem a plenitude do sentido, fator que já havia despertado a atenção de Aristóteles, na Poética, quando disse que a *poésis* da linguagem procede da conexão entre *mythos* e *mimeses*. Dessa conjunção entre ficção e reelaboração concluímos que o ‘lugar’ da metáfora, seu lugar mais íntimo e mais último, não é nem o nome, nem a frase, nem mesmo o discurso, mas a cópula do verbo ser (2000, p. 14),

que lhe permite avançar da crosta para a essencialidade discursiva.

O teórico supracitado alega que esta figura de linguagem pode ser averiguada quanto à estrutura e também quanto à função, a primeira é vista como uma simples transferência de sentido, enquanto a segunda dá continuidade à expressão e ao drama, ou seja, a metáfora tem duas funções uma retórica e outra poética.

Ricoeur (2000) propõe suposições hermenêuticas para maior compreensão referente à metáfora, a primeira hipótese é de que o crítico literário considere o par de termos ou de relações, já que é necessário o arranjo dúplici de ideias para a construção da metáfora. A segunda conduz o leitor a realizar um defloramento categorial, ou seja, é imprescindível compreender que a metáfora porta informações à medida que a realidade é reescrita. Ele ainda supõe uma terceira hipótese em que a metáfora é a responsável por gerar uma nova ordem produzindo desvios em ordens anteriores.

Em face das postulações, Ricoeur (2000) propõe que para a construção do processo metafórico, o romancista necessita ter visão dupla, ou seja, visualizar duas coisas em uma, a metáfora é considerada um desvio no tocante ao uso corrente das

palavras, mas também um novo arranjo das palavras que abre o discurso imponderavelmente.

O vocábulo “metáfora” é originário do grego (meta = mudança + força = transporte), que significa translação, mudança e consiste em atribuir a uma pessoa ou coisa uma qualidade que não lhe cabe logicamente. Essa modificação de significado de um termo para outro se baseia na semelhança de características que o emissor da mensagem encontra entre os termos comparados, portanto, é uma comparação subjetiva.

A comparação é uma espécie de metáfora que estabelece uma associação mais limitada de sentidos. É indispensável a observação atenta do leitor, porque se forem empregados os elementos comparativos, não haverá metáfora e sim a própria comparação. Então, para compreender este processo metafórico é fundamental que o leitor perceba a comparação subentendida.

Se o leitor pretende compreender a metáfora além da comparação e da semelhança ou da supressão de partículas de comparação é necessário remetê-las ao que expõe Lopes (1987, p. 33) “a metáfora emerge em dado foco, mas afeta o sentido do quadro inteiro do seu enquadramento, sentido esse que ela desvia no rumo de uma outra isotopia, um outro plano de conteúdo contextual.” Para Lopes o valor conotativo de uma palavra depende do contexto onde ela se encontra.

O artista usa o discurso metafórico para criar uma ilusão de vida, por isso, o mundo da arte vive cercado de metáforas, e elas constituem um recurso linguístico muito valioso para expressar a maneira sugestiva com que o artista lida com a imaginação criadora. Assim, a metáfora está inserida na vida cotidiana e, de modo especial, nos atos criativos. No capítulo trinta e três (33) da narrativa de *Veias e Vinhos*, o leitor se depara com a frase “Viche Maria, ela vai virar uma fera enjaulada!” (JORGE, 2007, p. 224), percebe-se metáfora, pois Isabel não é uma fera e muito menos ficará presa em uma jaula.

Portanto, os termos utilizados com sentidos diferenciados do habitual são denominados metáforas, recurso por meio do qual as palavras adquirem novos significados. O leitor compreende que Isabel se transformará em fera, o que jamais será possível, pois o ser humano pode ter reações equivalentes ao animal, porém, nunca se transformará em um.

O princípio fundamental, aqui, é que cada artifício empregado deve sê-lo para um propósito poético, e não porque é divertido ou faz parte da moda, mas por

constituir uma prática valiosa na obra, na medida em que dá ao texto uma evidente vitalidade. É necessário compreender a palavra dentro do contexto, uma vez que a metáfora pertence ao campo do estilo, e sua razão de existir é porque ela tem significado especial, isto é, tenta representar a vida em seu aspecto orgânico, ao tratar da vida sentida e não vivida numa experiência que emerge da fantasia, produzindo a sensação de uma profunda virtualidade que se assenta no processo inventivo da arte. A palavra não pode ser interpretada ao pé da letra, pois ela multiplica a cada instante sua possibilidade de dizer, por meio de um jogo imprevisto e aberto gerador de sentidos.

Textos metafóricos colocam o leitor a devanear por meio de um discurso que foge à ordem normal do dizer, no presente caso ele é usado de forma mais elaborada com o objetivo de fazer com que a comunicação pareça mais plausível e fique mais próxima do sentimento do que da forma emissiva da comunicação. Na obra de Miguel Jorge, o assunto é transformado para dar origem a um texto que apresenta características especiais, isto é, ele constitui muito mais um símbolo do sentimento do que um veículo do sentido, como neste caso: “*Sois lírio formoso / que cheira, respira / entre os espinhos / da serpente ira*” (JORGE, 2007, p. 118).

A metáfora leva o leitor a absorver uma semelhança inovadora e criativa, entre coisas de dimensões e características variáveis, constitutivas de uma ilusão primária, de ordem virtual, cuja estrutura de experiência se agrega ao produto essencial da *poiesis*. Essa observação leva a uma conclusão referente à significação metafórica.

Segundo essa perspectiva Ricoeur (2000) elucida que existem cinco virtudes relacionadas à metáfora, são elas: a clareza, o calor, a amplitude, a conveniência e as boas palavras.

A clareza é, evidentemente, a pedra de toque para o uso da metáfora, e clara é a expressão que ‘mostra’ (dêloi). Ora, são as palavras correntes que fazem a clareza do estilo [...] O estilo retórico combinará, portanto, na devida proporção, clareza, concordância e ar estranho. [...] A segunda virtude é tratada negativamente: ao tratar da “frieza” no estilo, considera, entre suas causas, o uso inadequado e ridículo de metáforas poéticas em prosa; o estilo nobre e trágico, as metáforas distantes e, portanto, obscuras. A virtude da ‘conveniência ou da ‘propriedade’ oferece uma nova ocasião para ressaltar a diferença entre prosa e poesia [...] (RICOEUR, 2000, pp. 58/59).

Nem sempre o leitor consegue detectar a virtude da clareza em textos repletos de metáfora, uma vez que esta não se vislumbra na simplicidade, mas na abertura de horizontes que faculta ao leitor. Os artistas metaforizam a linguagem, para permitir ao leitor que entre em contato mais estreito com a vida virtual da obra literária, de modo a reduzir a distância psíquica do leitor em relação à obra, instaurando um caráter peculiar, e esta peculiaridade está no caráter pessoal da relação, que se torna aqui filtrada, isto é, que faz desaparecer desse contexto o mundo concreto, objetivo, para colocar em seu lugar o mundo da ilusão artística, como o fez o autor em *Veias e Vinhos*. Nesse caso, nossa relação natural com o símbolo incorpora em nossa percepção a ideia de contemplação e não mais de ação prática, concreta. É por esse motivo que o leitor intui que arte lida inteiramente com ilusões, com um mundo criado de modo especial pela imaginação, que se deixa permear pelo símbolo e pela metáfora, fatores criativos por excelência, como aconteceu nesta obra de Miguel Jorge.

Por meio da metáfora o leitor se entrega à ilusão inventiva do processo ficcional, como neste caso: “Calmamente o céu e a noite jogavam estrelas sobre o telhado, E as estrelas empurravam a lua... que dominava sozinha o espaço azul” (JORGE, 2007, p. 27), em que a profusão de cores forma um todo convincente para manter uma certa distância psíquica do espectador em relação à realidade, ao convidá-lo a considerar esse modo expressivo como um comportamento tipicamente do cenário artístico. Nesse caso, em que um momento virtual se desenrola diante de nós, o sentido de cada palavra é ampliado e provoca em nós respostas emocionais que nos convidam a intensos atos de significação. Assim, o texto abstrai da realidade as formas fundamentais da consciência, instaurando um sentimento de vida que se liga à essência da ficção.

Em face dessas observações, vê-se que o enunciado completo compõe um processo metafórico, no entanto, a atenção é centralizada em uma palavra em particular, que denota ao leitor uma nova visão de homem e de compreensão do mundo. O discurso é extremamente valioso, uma vez que, as palavras “não têm significação própria, pois elas não têm a significação própria; não possuem nenhum sentido em si mesmas, porquanto é o discurso, tomado como um todo, que transmite o sentido de maneira indivisa” (RICOEUR, 2000, p. 124). Confirmando a tese do teórico, a literatura faz com que o leitor adentre ao mundo do discurso sem a necessidade de escolher entre as diversas coisas significativas.

A estética da recepção propicia ao leitor um afrouxamento das relações sintáticas, bem como a pulverização semântica dos sentidos, conduzindo-o a um processo de recepção aberto. Em *Veias e Vinhos* os estados mentais das personagens são narrados de forma direta e espontânea, esse processo auxilia o leitor no desenvolvimento hermenêutico da obra, pois se a interpretação for bem sucedida, o leitor sentirá realizado diante do objeto mimetizado e suas indagações de outrora se converterão em satisfação e em dever cumprido. Então, decorre dessas reflexões que

a arte moderna começa a reagir a uma interpretação que tem por meta a descoberta de sua significação. Isso corresponde a uma observação que se pode fazer desde o romantismo: a literatura e a arte correspondem, de diversos modos, às normas das teorias estéticas que as acompanham (ISER, 1996, p. 35).

Vale ressaltar que o próprio título que batiza a obra é totalmente metafórico, apresenta dois signos, “veia” e “vinho”, ambos representam a pigmentação vermelha, ‘veia’ remete a sangue que indica vida ou morte, já o ‘vinho’ remete ao prazer, às dissimulações e enigmas tanto da violência quanto do poder. E a obra prova isto, ao mencionar a morte brutal da família, o sangue mostra o final da vida dos membros da família de Matheus e o líquido que os assassinos beberam representou o prazer do dever cumprido.

Veias e Vinhos revela e conduz o leitor a esse mundo literário discursivo e a metáfora em sua narrativa tem o poder de projeção e revelação do mundo. Portanto, a metáfora existe e vive exclusivamente no discurso, ela não pode ser detectada em dicionários. Como pode-se presenciar no trecho “Os copos e as garrafas permaneciam sobre a mesa, e os corpos *quebrados* no chão. Não lhes vejo, agora, os rostos somente os olhos, uns olhos *de fogo*” (JORGE, 2007, p. 21). A busca por significados dos termos destacados não seria viável para a compreensão do enunciado, pois o dicionário de Língua Portuguesa traz para o leitor a compreensão de termos denotativos. Assim sendo, é imprescindível a utilização de material adequado para a compreensão dos termos dentro do contexto literário.

Chevalier (2016) elucida que o termo “olho” pode ser representado por três planos, sendo o primeiro o plano físico, o ‘sol’, local esse de onde emana vida e luz, no plano intermediário, ele é o ‘verbo, o logos, o princípio criador’ e no plano

espiritual, ele é o grande 'arquiteto'. Já o 'fogo' é classificado em oito classes, os fogos do mundo: terrestre, intermediário e celeste; o fogo comum, o raio e o sol, o do pensamento ou absorção e o da destruição. Portanto, os olhos de fogo referenciados na narrativa nos conduzem à reflexão de que 'olhos' indica vida, foram eliminados pelo fogo da destruição humana, pela maldade, pela desumanização, pela desterritorialização.

A hermenêutica pode oscilar, pois os elementos podem ser diferentes segundo a personalidade do crítico, suas posições ideológicas e também segundo a época tanto de produção quanto de leitura. Portanto, para que realmente aconteça a interpretação, o elemento analisado é inserido no sistema do crítico e não o da obra. Com isso, a interpretação da metáfora pode ser uma conclusão sobre as pulsões de morte do poeta ou por sua atração por determinado elemento. Sendo assim, os subsídios metafóricos e simbólicos são compostos por jogos que nos propiciam contato diretamente com a familiaridade das coisas. Logo, os elementos do mundo natural mudam de significado, passam para o contexto artístico, metafórico.

Todas as reflexões conduzem o leitor à adequação ao contemporâneo, uma vez que a estética da recepção propõe leituras diferentes em face dos novos objetos da realidade. No entanto, tendências anteriores, fazem parte das obras contemporâneas, este fato pode ser percebido na obra em estudo. Miguel Jorge apresenta uma ruptura ao tradicionalismo, às regras e insere um novo modo de narrar, porque "a despragmatização de textos ficcionais rompe com esse padrão de referência a fim de descortinar no designado o que era visível enquanto a referência reivindicava validade" (ISER, 1999, p. 12). Essa ruptura pode ser percebida mediante análise dos elementos vanguardistas na narrativa.

A inovação é uma colcha de retalhos, acopla elementos fundamentais para a criação e produção do texto literário. Em *Veias e Vinhos*, o leitor se depara com uma nova representação do mundo, é como se os episódios fossem apontados do exterior, contudo, o leitor sente a precisão de embrenhar-se e devassar suas interioridades

III. VANGUARDISMO EM *VEIAS E VINHOS*

Neste capítulo, parte-se do pressuposto de que os movimentos literários antecedentes ao contemporâneo são importantes e a forma com que Miguel Jorge carregou o romance, *Veias e Vinhos*, com elementos de ruptura, revela a obra como um dos grandes inovadores do ambiente literário.

O romance *Veias e Vinhos* está ligado às vanguardas artísticas do século XX, ele trouxe propostas revolucionárias que foram ao encontro aos padrões tradicionais. Miguel Jorge assumiu posturas ideológicas e proporcionou à sociedade possibilidades de modificações, tanto de uma nova visão crítica quanto de uma nova linguagem. Esses movimentos vanguardistas vieram metamorfosear as ideias relacionadas à arte, sendo assim, eles caracterizam a busca incessante de experimentação e da inovação artística. Portanto, o leitor pode perceber que o termo vanguarda também tem e fez história.

Compagnon salienta que a expressão vanguarda “é de origem militar; no sentido próprio, designa a parte de um exército situado à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas” (1996, p.39), o autor ainda explana que o termo foi metaforizado. Já Lúcia Helena brinda o leitor com uma conceituação prática e clara, para ela vanguarda,

[...] vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, anunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos (HELENA, 1996, p. 08).

Diante disso, podemos compreender o significado da vanguarda, e partindo dessas conjecturas, os autores esclarecem que a vanguarda foi além de uma tendência, ela representou a transformação de ideias baseadas no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início do século. A novidade, a liberdade e a marginalidade são elementos que definem os movimentos vanguardistas e os projetam para o futuro. Essa novidade é totalmente oposta a tudo que é antigo e sua preocupação está na inovação, a busca de liberdade de expressão, ou seja, é rebelde para demonstrar que as coisas precisam de modificações. Por conseguinte, mensura-se que a novidade da vanguarda está no antitradicionalismo, na

originalidade e no irracionalismo da criação literária, logo, é predominante o irrealismo absoluto.

Outro ponto fulcral em relação ao movimento vanguardista é a ênfase direcionada ao caráter da marginalidade e a obra em análise apresenta momentos de aflição vividos por Altino da Cruz, a personagem lutou muito para provar sua inocência, no entanto, o trabalho foi inútil e foi condenado.

A narrativa de Miguel Jorge é diferenciada, o autor utiliza várias vozes intercaladas e novas técnicas no processo narrativo. O texto apresenta tanto narrador em primeira quanto em terceira pessoa, com predominância a narração em primeira, do qual realiza um constante monólogo, momento em que as ideias, as imagens e devaneios se dilatam na mente da personagem enunciador. Desse modo, o autor relata acontecimentos de acordo com sua percepção e sua vivência, transformando a narrativa mais persuasiva e viva, totalmente oposta à narração construída pelo narrador onisciente, conforme fragmento abaixo:

Devagarinho, para não me assustar, chamo primeiro pela mãe. Espero que ela se liberte do abraço do pai, que, visto totalmente de costas, parece abraçá-la com carinho. Espero ainda, que ela, num gesto pronto, se ponha de pé e venha livrar-me dessa amargura. [...] Eu me arrasto numa posição melhor no berço. Me inclino. E assim posso ver a mãe com seus cabelos manchados de vermelho, ela que sempre os conservou pretos e iguais. [...] Mas, eu fecho os olhos, e, nesse meio-tempo, estendo as mãos e poso alcançar o pai, tocá-lo de leve (JORGE, 2007, p. 24).

Nessa passagem, a narradora transmite aquilo que do seu modo consegue visualizar, neste caso Ana é a narradora personagem que está muito próximo dos fatos sucedidos, presencia e participa de todo o episódio. A técnica utilizada por Miguel Jorge comprova ao leitor que as personagens podem ver e ouvir a si próprias. Logo, a narrativa em primeira pessoa marca o romance moderno e permite um ponto de vista uniforme.

Ao longo da narrativa de Miguel Jorge o leitor pode constatar que o texto narrativo possui variantes fundamentais e que contribuem para que a obra possua uma riqueza estrutural e confira um extraordinário teor de contemporaneidade. Há momentos em que o leitor pode detectar forma onisciente, narração em primeira pessoa, monólogo, modo dramático e fluxos da consciência.

O leitor atento percebe que na narrativa *Veias e Vinhos* os relatos são distribuídos intercaladamente e o autor faz uma ruptura da linearidade disseminando as vozes com o mote de que elas surjam pulverizadas, processo esse que deixa evidente a tessitura exclusiva e inconfundível do romance e, é objeto de uma rigorosa composição, assemelhando-se a uma rede que pode ser avaliada em múltiplos recursos. O labirinto do conhecimento, expresso no romance desponta o desejo do autor pela multifacetação das formas e pela aptidão para restaurar um novo modelo de mundo por meio da imponderável recriação do discurso.

O movimento vanguardista se define pelo discurso aberto, como diria Eco (1968), a obra é aberta, nela o leitor tem a liberdade de optar por determinado formato da hermenêutica. Sendo aberta, a mensagem jamais é exímia e sempre permanecerá como fonte de informação, respondendo a diversos tipos de sensibilidades e culturas. O discurso aberto coloca o leitor diante de escolhas e também de responsabilidades no tocante à obra. Como percebe-se, este romance é excitado pela aspiração de ruptura, de modificação, de colisão e de interstício, daí a questão da negação dos modelos antecedentes e dos valores que os amparam.

Teles (1992) descreveu os principais movimentos e manifestos vanguardistas, o movimento de Marinetti propôs uma nova concepção para leitores não críticos literários, implicou em uma metamorfose dos valores, radicalizando dessa forma o futuro. Sendo assim, a obra em questão apresenta elementos vanguardistas decorrentes tanto do futurismo quanto do dadaísmo.

3.1 Elementos Renovadores no Processo Perceptivo do Leitor

Para se compreender o romance do século XX é fundamental a compreensão dos diferentes modos de narração: a análise mental, o monólogo interior e o fluxo da consciência. O primeiro trata de um aprofundamento nos processos mentais dos personagens, porém realizado de maneira indireta, pelo narrador onisciente, que ao mesmo tempo os exhibe e os analisa. O segundo já implica um aprofundamento maior nos processos mentais, pois consiste na reflexão da personagem consigo mesmo, ele direciona a fala para si, representa a consciência em etapa inacabada antes de ser proferida. O terceiro, o fluxo da consciência, surgiu com o deslize do monólogo interior, aquele por sua vez, trata de um desenrolar ininterrupto dos

pensamentos tanto dos personagens quanto do narrador. “Monólogo interior é, com efeito, uma *contradictio in terminis*: atividade mental pré-lógica vertido nos moldes – lógicos – do discurso, impressão convertida em expressão, silenciosa intimidade transformada em comunicação” (TACCA, 1983, p. 98). É por meio desse modo emissivo que o narrador penetra nas entranhas das personagens conhecendo-as como a si mesmo. Estes elementos estão presentes na narrativa de *Veias e Vinhos*.

O monólogo interior é visto por alguns estudiosos como uma técnica utilizada para que as personagens dialoguem consigo mesmo. Ele representa a verdadeira trama do consciente humano. O monólogo interior é encontrado em diversas partes do enredo de Miguel Jorge, “Sim, ela devia estar muito preocupada para se levantar, ainda assustada, e vir com muito jeito pelo corredor, entrar em nosso quarto, aproximar sua cabeça das nossas... (2007, p. 35)”. Esse fragmento faz o leitor refletir sobre a nova maneira de produção literária, ela foge aos padrões tradicionais.

O monólogo interior é uma técnica utilizada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos da personagem parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente e antes de serem formulados para a fala deliberada (HUMPHREY, 1976, p. 22).

A narração torna-se mais intrincada no romance contemporâneo, as vozes do narrador e dos personagens se entrelaçam. O narrador começou a ter um apagamento, uma aproximação e ao mesmo tempo distanciamento para que o leitor pudesse ter mais contato com a interioridade das personagens, nascendo assim, o fluxo da consciência, técnica em que a organização lógica perde o sentido e os pensamentos surgem fragmentados, com brechas e rompimentos, exigindo empenho duplo, do leitor durante a leitura. Anatol Rosenfeld esclarece sobre essa técnica utilizada por Miguel Jorge, para o teórico,

a tentativa de reproduzir o fluxo de consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva a radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ele e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia a sequência dos acontecimentos. Com isso, esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade

empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e atuações, com seu início, meio e fim (ROSENFELD, 2015, pp. 83/84).

Com o romance contemporâneo incidiu a radicalização do monólogo interior, por meio do fluxo da consciência, as ideias surgem sem muita ordem, fragmentadas, com isso, anula a presença do narrador onisciente.

Dorothy Richardson, escritora sensível às sutilezas do funcionamento mental, foi a criadora da descrição ficcional do fluxo da consciência, no século XX. Humphrey (1976) menciona que ela (Dorothy) é merecedora de maior credibilidade como pioneira no método do romance do que como criadora de ficção. A técnica de Dorothy foi utilizada por modernistas como Marcel Proust, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Miguel Jorge, entre outros. Pode-se dizer que o fluxo da consciência não tem uma técnica definida e sim uma diversidade de procedimentos para apresentá-lo, como acontece com a obra em estudo.

Nessa narrativa, a emissão assume várias formas, entre elas destaca-se o monólogo interior, que procura acompanhar os momentos internos mais significativos da personagem, de modo a diminuir a extensão entre o escrito e o vivido. Por isso, *Veias e Vinhos* é uma obra que procura utilizar recursos que agitam a imaginação e fruição do leitor, bem como exprime a integridade das personagens. Nesse sentido, veja que Antônia deixava fluir seus pensamentos e sentimentos mais intensos.

Sim, enquanto Matheus adormece, eu posso contar as marcas desses velhos caibros percorridos por cupins, e debater comigo mesma a realidade de um sonho. Dentro em pouco o Sol servir-me-á a realidade do dia, e a coisas que me parecem tão más, se vão ao mesmo tempo, dissipando meus temores (JORGE, 2007, p. 84).

Esse trecho expõe a expressão da interioridade da personagem, que após um terrível pesadelo, conversa consigo mesma e tenta pensar em outras coisas para esquecer os maus pressentimentos. Essa narração em primeira pessoa sugere a intenção do autor, de realizar um discurso que atenta para uma visão plural e multifacetada do mundo, e esses aspectos só se manifestam por meio de uma linguagem própria para esse fim.

Teóricos acreditam que não se deve confundir a nomenclatura “consciência” com termos que denotam inteligência ou memória, logo, a consciência “indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável” (HUMPHREY, 1976, p. 2). Ainda, segundo o autor, ao utilizar o fluxo da consciência, tenta-se registrar uma desordem ou mesmo uma ordem dos pensamentos dos personagens, o texto esquiva às normas gramaticais, é o embaralhamento semântico. Logo, o escritor utiliza o mundo interior da atividade psíquica para realizar as simulações e deve simular a real textura da consciência e destilar um pouco de significação ao leitor, mesmo sabendo que a arte quer menos conhecer o mundo, do que acrescentar-lhe sentido, formas adequadas que se juntam às existentes, para desvelar novos pontos de vista sobre o cotidiano, como quer a estética da recepção.

Desse modo, o fluxo é a consciência viajante, é o deslocamento da voz narrante, um discurso interior de uma personagem que, de repente, apresenta uma variedade. Watt (2010) elucida que o processo de fluxo da consciência é uma exposição do discurso direto que ocorre na mente do sujeito sob o conflito do fluxo temporal. Leite corrobora o pensamento tanto de Humphrey quanto de Watt ao mencionar que:

O fluxo da consciência, na acepção, é expressão direta dos espaços mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um “desenrolar ininterrupto dos pensamentos” das personagens ou do narrador (LEITE, 2002, p. 68).

A forma de narrar na contemporaneidade mostra com mais frequência que o narrador se camufla para dar voz aos personagens, uma vez que, a voz presente não é mais do senhor sabe tudo e dono da razão. Ao longo do enredo é possível ouvir um furacão de vozes, as quais podem se amalgamar e causar dificuldades para serem identificadas pelos receptores da obra de arte contemporânea. Essa variedade de vozes contribui para o alcance da verossimilhança, que não é tão fácil de ser apreendida no romance atual, cuja elaboração que pode ser considerada um experimento ou apenas diversão:

O romance do nosso tempo deixou de ser laboratório experimental dos naturalistas, o parque de diversões, o grande teatro, o campo de jogos, para passar a ser uma grande sala de tribunal, na qual o leitor está na barra, a personagem no banco do réu, e o autor é o juiz, por vezes o escrivão, quase nunca o defensor, frequentemente o delegado do Ministério Público (ECO, 1983, p. 116).

Diante deste quadro, o romance não é mais visto pelo leitor apenas como um entretenimento, como se fosse um jogo e uma forma de compreensão e análise crítica dos fatos mencionados na narrativa, “O romance, como um todo, não é uma brincadeira em nenhum sentido” (HUMPHREY, 1976, p. 15), ele é uma elaboração muito aprimorada, que joga profundamente com seus elementos internos, especialmente com o tempo.

Seguindo as concepções de Bachelard (1994), o leitor sente que o tempo é capaz de “transportar o ser para fora da duração comum” (p. 109), coloca-o assim num outro eixo, que dá ao ser humano a possibilidade de experimentar aspectos interiores imprevistos da experiência. Nessa perspectiva, o tempo é elaborado de tal maneira que se consiga converter sua contradição em ambivalência e sua sucessividade em andamento simultâneo, de modo que a imagem poética surge em sua plenitude metafórica.

Para Bachelard (1994, p. 184), os estudos referentes ao instante literário nos conduzem à “consciência da ambivalência”, ou ainda, “no instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo [...]”, como o faz Ana, ao longo do enredo, imprimi-lhe uma diferenciada composição e uma especial riqueza, advinda de uma visão particular da realidade o que, subjetivamente, constitui um aspecto fundamental na expressividade de nossas emoções.

Um dos aspectos mais frequentes do romance contemporâneo é a retratação da realidade das classes mais humildes da sociedade, fator que *Veias e Vinhos* o faz com muito afinco, seus personagens demonstram os anseios, devaneios, angústias, insensibilidades, que são característicos do gênero animal e às vezes irracionais do ser humano. O que é assinalado por Rosenthal (1975, p. 144) ao mencionar que “a recusa das técnicas tradicionais há muito deixou de ser novidade. [...] Surgiram, assim, romances “vivos e vigorosos” aos quais se deve a descoberta entre a realidade e irrealdade”.

A literatura ao trabalhar com objetos indeterminados indica uma relação potencial que libera o leitor para que ele faça inúmeras projeções sobre os relatos

que lhe são propostos pelo texto, como prevê a teoria do efeito estético, especialmente com Iser (1996).

A literatura, na verdade, adentra em um mundo repleto de símbolos e estranhamentos. Esse adentramento conduz o leitor a uma abertura incessante do significado que avança permanentemente rumo ao mundo imagético da obra. Sendo assim, é viável conhecer conceitos relacionados a elementos da narrativa, entre eles destaca-se o de dissolução e de recuperação do processo imagético e figurativo do texto, uma vez que o discurso do romance tem o estatuto de ser um campo transformacional do signo por excelência.

Une lecture naïve des livres de fiction confond personnages et personnes vivantes. On a même pu écrire des « biographies » de personnages, explorant jusqu'aux parties de leur vie absentes du livre (« Que faisait Hamlet pendant ses années d'études? »). On oublie alors que le problème du personnage est avant tout linguistique, qu'il n'existe pas en dehors des mots, qu'il est un « être de papier ». Cependant, refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde: les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction (DUCROT & TODOROV, 1972, p. 291).¹³

Em *Veias e Vinhos* há uma multiplicidade de vozes e as mesmas se entrelaçam. O autor não é conhecedor de apenas uma linguagem, ela chega estratificada e fragmentada em inúmeras emissões. Esse plurilinguismo penetra na obra materializando-se nas pessoas que discursam na narrativa (BAKHTIN, 2014). O autor em estudo coloca as personagens para utilizarem a linguagem verbal direta e também a mental, onde se pode perceber as múltiplas vozes, das crianças, do casal, dos clientes, entre outros emissores. Essa variabilidade da linguagem cria um campo de luta em que se cruzam diferentes interesses sociais, intenções e valores, o que enseja modos específicos de recepção desta obra.

É pela voz de Mário, o primogênito do casal, que o leitor fica ciente das dimensões geográficas do lugar, onde reside a família, e também sobre vários

¹³ Uma leitura ingênua de uma obra de ficção confunde personagens com pessoas vivas. As "biografias" escritas de personagens exploram partes de sua vida fora do livro ("O que Hamlet fazia durante seus anos de estudo?"). Em seguida, esquecer que o problema da personagem é essencialmente linguístico, e não existe fora das palavras e que ele é um "ser de papel." No entanto, negar qualquer relação entre caráter e pessoa seria absurdo: as personagens representam as pessoas, segundo modalidades próprias de ficção. (DUCROT & TODOROV, 1972, p. 291).

questionamentos dos adolescentes quanto à puberdade e questões religiosas, como demonstra o seguinte trecho:

O Papa, por exemplo, Padre Bonifácio disse que ele era infalível, que tinha a chave dos reinos dos céus. Mentira. Eu não acredito nisso. Não acredito mesmo e pronto. Um dia vou dizer isso, nem que seja castigado. Ora, se o Papa fosse mesmo o dono da Igreja, não quereria viver sentado em trono de ouro, ajuntando riqueza. Deus me perdoe, se estou pecando, mas que penso nisso, penso (JORGE, 2007, p. 135).

Mário manifesta um pouco das dificuldades e dúvidas vivenciadas rotineiramente pelo jovem e, principalmente, pela falta de diálogo entre pais e filhos no que tange à sexualidade. Vale mencionar ainda que a criança se espelha no adulto, e ela consegue perceber em determinados casos, se o adulto é verdadeiro ou não. Mário questiona o tio, que lhe sugere perguntar ao pai. Percebe-se então, um jogo, em que ninguém quer responder aos questionamentos, por vergonha ou medo da reação da criança diante das respostas, ou seja, fogem da responsabilidade do ensinamento familiar.

Oscar Tacca (1983) elucida que a pluralidade de vozes faz parte de uma envolvente atmosfera do romance e que essas diferentes vozes são moduladas pelo narrador como se fosse um jogo de transparências, vozes essas que nem sempre são fáceis de detectar. O autor ainda esclarece que,

o romance é uma questão de polifonia e de registro: alguém conta um acontecimento – fá-lo com a sua própria voz; mas também cita, em estilo directo, frases do outro, imitando eventualmente a sua voz, a sua mímica e até os seus gestos; por momentos resume, em estilo indirecto, algumas das suas expressões, mas a sua própria voz inconscientemente, denuncia, nas inflexões, o contágio da voz do outro (TACCA, 1983, p. 30).

Confirmando o pensamento de Tacca, Miguel Jorge construiu uma tessitura narrativa amplamente polifônica, na qual as vozes surgem e o leitor precisa detectar de quem elas são, e em muitos trechos a dificuldade é espantosa, pois as vozes se permutam, no andamento da narrativa, mostrando a dinamicidade do mundo e complexidade que envolve os textos contemporâneos, que fazem desaparecer os sujeitos reais para colocar em seu lugar personagens ideais, instituindo uma narrativa complexa.

Ana é detentora de uma das vozes mais surpreendentes da narrativa, ela é personagem narradora que relata tudo o que presenciou uma criança que ainda não tem vasto conhecimento da vida, no entanto, é ela que destrincha o enredo, é por meio dela que o leitor conhece toda a história ocorrida em uma casa simples, humilde e de um bairro popular. Sua voz em primeira pessoa dá veracidade aos fatos e em determinados trechos se camufla com a voz de outras personagens e constitui um processo metalinguístico, quando, Ana explica que a voz que está ouvindo não é sua e nem de membros de sua família.

Tudo indo. Tudo caindo. Todos caídos. Os homens em pé no meio da casa. Sou a única que resta e que grita. “Fica calada”, ouço uma voz rouca junto de mim e sei que não é a voz do pai, nem da mãe, nem do tio Pedro, nem do Mário.

[...]

Eu estava parada no meio do berço, em pé, ouvindo. Ouvindo. Abriam uma lata de salsichas e duas garrafas de Faixa Azul.

- Come salsichas.

- Não quero. Não desce.

- Ah! que diabo de cagaço deu em você?

- Não desce, eu disse (JORGE, 2007, p. 22).

A voz formidável de Ana mostra que ela conta o que viu e o que imaginou ter visto, o que pode ser confirmado por Tacca (1983) ao elucidar que o narrador sabe muito mais do que aquilo que presenciou. De fato, esse modo de narrar provoca estranhamento, pois somos impelidos a decifrar aquilo que ficou no vácuo da indeterminação, faz com que o leitor tenha que rever seus paradigmas para encontrar um novo modo de realizar a leitura, pois o ato de significar não se separa da situação concreta em que se realiza, o que altera o modo de recepção do texto.

Miguel Jorge procurou dimensionar em seu texto toda a vivência individual de cada personagem, com suas angústias e desejos, especialmente aqueles mais íntimos. Ele confere à sua escrita uma tênue linha que aponta a humanização das personagens e faz com que seu entrelaçamento de vozes constitua um dos fatores criativos da obra, que vem assinalada por uma instigante polifonia. As vozes narradoras são várias, começa com o modo onisciente, passa pelo monólogo interior e chega ao fluxo da consciência, assim, ela mostra a profundidade da dimensão interna da realidade humana, conferindo mais verossimilhança aos fatos narrados.

É importante lembrar que a narrativa se inicia com a visão de Ana, que se torna uma narradora testemunha de toda a tragédia ocorrida naquela noite, e segue

a narrativa sentimental de Antônia, que expõe a vivência doméstica cheia de incertezas de sua família, o que estabelece uma polifonia que acompanha todo o desdobramento do enredo e confere ao romance um novo modelo redacional, próprio do Modernismo.

Veias e Vinhos é uma narrativa de caráter trágico, e em relação à tragédia Aristóteles (2014, p. 24) certifica que ela é “a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções”. Aristóteles (2014) esclarece que a tragédia comporta seis elementos básicos (fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e o canto), dentre os quais dois fazem parte da imitação, logo a tragédia é imitação, não de pessoas, mas das ações executadas pelas pessoas, como se percebe no fragmento textual,

Suas duras mãos levantam e descem o machado no corpo do pai, como se fora um velho tronco de árvore, inutilizado pelo tempo. Ainda ouço gemidos do pai, seu braço erguendo, tentando lutar, levantando e caindo. Outro corpo se levanta e grita, é a mãe, que acordou apavorada, e mais uma vez o machado se levanta com fino e frio corte. Saem dos troncos das árvores pedaços de carne, ossos, células, como pequenas sementes atiradas ao solo (JORGE, 2007, p. 71).

Miguel Jorge atendeu os quesitos estabelecidos por Aristóteles para a criação de momentos trágicos, o autor apoiou-se em nomes normais para a inspiração das personagens fictícias e o uso da imitação das vivências do ser humano para o desenvolvimento da narrativa. Os movimentos apresentados se assemelham a um filme de terror, o leitor consegue visualizar cada passo concretizado pelos assassinos e a angústia vivida pela família.

Há três tipos de interpretações contemporâneas pertinentes ao termo ‘tragédia’, eles partem do quesito ‘conflito’, então, “o 1º é o conflito continuamente resolvido na ordem perfeita do todo; o 2º é o conflito não solucionado e insolúvel; e o 3º é o conflito que pode ser solucionado, mas cuja solução não é definitiva nem perfeitamente justa ou satisfatória” (ABBAGNANO, 2007, p. 968).

Abbagnano (2007) elucida que o primeiro conceito foi oferecido ao leitor por Hegel, que acreditava que o conflito em que consistia a tragédia pode restabelecer a harmonia, quando solucionada; o segundo conceito de tragédia foi proferido por

Schopenhauer, para ele o conflito é insolúvel. Já a terceira interpretação foi apresentada por Schiller, do qual apresenta a tragédia como manifestação da poesia sentimental.

A tragédia está presente na narrativa de *Veias e Vinhos*, principalmente pela exploração que se faz, neste romance, de um fato real para a criação da ficção. O autor convida o leitor para visualizar todas as cenas como se estivesse presente no local e no momento da chacina. Sendo assim, Ana vivenciou um conflito consigo mesma, sem saber o que e como agir para contornar a situação, principalmente porque essa personagem era uma criança, que presenciou todo o massacre, isto é trágico.

O processo comunicativo nasce da relação que se institui entre o texto e o leitor, e caracteriza o diálogo literário, uma vez que o texto “ficcional deve ser visto como comunicação, enquanto a leitura se apresenta fundamentalmente como uma relação dialógica” (ISER, 1996, p. 123). No momento da leitura o texto nos conduz a horizontes inimagináveis de percepção, na medida em que as palavras nele contidas se pluralizam no contexto dialógico, recuperando na mente leitora possibilidades antes esquecidas, o que faz o texto assumir inúmeras variáveis em muitos momentos em que é lido, ultrapassando-se o momento histórico em que é produzido.

Também, é importante lembrar que a obra literária sempre faz apelo ao fenômeno da leitura que é, certamente, o que mantém sua permanência no meio social ao longo do tempo. Esse aspecto concorre para fortalecer a relação entre o texto e o receptor, pois esse é o instante em que se dá a assimilação da obra e, faz emergir seu aspecto subjetivo, que promove a instauração do novo, pela atualização contextual da obra, que não existe por si, mas que vem ao meio social pela comunicação que faz com que o leitor lhe imprima vida.

De acordo com a concepção bachelardiana (1994), o tempo presente, totalmente interiorizado, é capaz de conduzir o indivíduo para outros lugares e ao colocá-lo desse modo num outro eixo, que dá ao ser humano a possibilidade de vivenciar elementos interiores imprevisíveis da experiência. Para isso, é preciso ainda, segundo o pensador francês, considerar o tempo, de tal modo, que se consiga converter a contradição em ambivalência e o sucessivo em simultâneo, características marcantes da imagem poética.

Nessa obra, que se faz por meio de um procedimento narrativo que envolve a fragmentação e o monólogo, o espaço e o tempo sofrem uma profunda alteração, criando uma atmosfera inteiramente transfigurada na qual, se processa a ação e também a autodescoberta da personagem Ana, que procura compreender a razão da tragédia praticada contra sua família. Por isso, surge nos monólogos um sentimento de violência e de absurdidade oriundos do poder que a classe dirigente detém. Sob o signo dialético do conflito, o monólogo instaura uma perspectiva tensa que envolve dirigentes e dirigidos, faz emergir um contexto propenso à indagação, à fratura e à perscrutação. O que explica a sua linguagem fragmentária voltada para a multiplicidade perceptiva das personagens e para o labirinto de facetas em que se envolvem no mundo maldito que os atormentam.

A voz de Matheus e Antônia aparece na narrativa no modo dramático, há um constante diálogo, durante os diálogos o narrador desaparece e ficam apenas as personagens como centro do discurso, o que pode-se notar no fragmento:

- É você, Matheus?
- Não se assuste, sou eu. As crianças já dormiram?
- Já. Como foram as conversas daqueles bêbados no armazém?
- Assim, assim. Tive que entrar numa briga e botar dois para fora. Quebraram algumas garrafas e copos. E por pouco não quebraram a mesa também (JORGE, 2007, p. 32).

As personagens dialogam normalmente como qualquer casal, falam das preocupações com o trabalho, com os filhos e também dos anseios de uma vida melhor para a família. Percebe-se durante os discursos entre o casal que prevalece a hierarquia familiar, os pais sempre têm voz enquanto que as crianças ficam em segundo plano, suas vozes quase não são ouvidas, isso ironiza o processo opressivo que pesa sobre setores menos poderosos da sociedade, o que mimetiza a falta de essencialização do ser que surge alegorizado na elaboração artística da arte contemporânea.

Nesta narrativa, o espaço vivido fica em segundo plano e a escrita em primeiro, vê-se que o objeto de sua criação se torna o elemento decisivo para que o texto atinja seu efeito como arte. O autor mostra ao leitor que a realidade social ou pessoal (que se relaciona ao tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam na medida em que a palavra passa a reconstituir a fisicidade do mundo, o que evidencia as nuances da imaginação.

Não se concebe o texto, nessa perspectiva, como algo que se esvai ao conduzir a este ou àquele fator significativo das coisas e do ser; mas de lhe solicitar que faça emergir para nós o universo, em que o poder da narrativa de seduzir e lançar alhures ao objeto do desejo se faça inteiramente presente. Esta é uma dimensão própria da obra literária, mas que se torna presente quando seu autor assume maior consciência dela, alterando as maneiras de escrever, que conduzem a crítica a reconsiderar seus procedimentos avaliativos, em face desse modo diverso de apreender o real, a força própria da ficção, que se expressa na constituição do imaginário.

3.2 Traços Inovadores da criação literária

A humanidade sempre passou e ainda passa por transformações inovadoras, e a literatura não pode e nem deve ficar alheia a essa modificação. *Veias e Vinhos* tem essa função, esclarecer ao leitor sobre suas possíveis alterações bem como, instigá-lo a conhecer, distinguir e analisar os determinados gêneros e modalidades textuais.

O movimento futurista surgiu na Itália no princípio do século XX, seu idealizador foi Filippo Tommaso Marinetti. O intuito do movimento era abdicar da cultura tradicional e propor a transformação da sociedade (TELES, 1992).

O futurismo foi, em linhas gerais, um movimento estético mais de manifestos que de obras. Assim, mais pelos manifestos do que pelas obras o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária (TELES, 1992, p. 86).

Como se vê, Teles (1992) esclarece que esse movimento surgiu para que a própria linguagem se metamorfoseasse. A produção textual demonstra uma linguagem agressiva e que foge aos padrões usuais, Miguel Jorge enriqueceu a narrativa, utilizou de recursos diversos, dentre eles o movimento Marinetti, trouxe um total estranhamento à narrativa, pois ele utiliza uma nova roupagem em sua maneira de construção textual.

Os manifestos de Marinetti deram um passo à frente, com o mote de exaltar a vida moderna, tentou deixar para trás tudo aquilo que não renderia no tocante à linguagem e ao discurso, tornou-se nítido o desprezo pelo velho e também pelo já conhecido. Miguel Jorge traz no capítulo seis um novo estilo narrativo, fugindo totalmente aos padrões tradicionais, “Por-isso-temia-as-doze-badaladas-tapando-os-ouvidos-quando-o-relógio-de-teimoso-começava-no-seu-blem-blem-blam (JORGE, 2007, p. 59). O romancista utilizou de características futuristas em sua construção textual, exemplo inovador para atrair a atenção do leitor quanto a estrutura frasal e a mensagem a ser transmitida.

Nota-se que a separação dos vocábulos se dá por sinal matemático, a utilização de adjetivos é quase extinta e há também ausência de vírgulas, pontuação somente no final da frase. De acordo com o Manifesto Técnico da literatura futurista, os adjetivos devem ser totalmente abolidos para que o substantivo mantenha a sua essência e estes substantivos devem ter sua dubilidade, nesse ponto entra a questão da metáfora no meio textual.

Os intervalos que acontecem naturalmente no decorrer das frases, no movimento Marinetti são abolidos, bem como a utilização correta da morfologia. Logo, para acentuar os movimentos e indicar as direções são empregados sinais matemáticos e no caso de *Veias e Vinhos*, Miguel Jorge optou pelo traço “_” para chamar a atenção e indicar onde a narrativa levará o leitor.

Ao usar o sinal, Jorge faz uma crítica ao processo judicial do país por meio da expressão marcante: “Tábuas-da-lei-e-a-linguagem-do-dia-a-dia” (JORGE, 2007, p. 176), esse movimento faz com que o leitor reflita sobre as atitudes tanto dos homens da lei quanto dos homens da comunicação, é uma crítica ao comodismo e também à lentidão no tocante à resolução das pendências judiciárias. Para toda a maldade sempre há um culpado e para que a sociedade fique informada sobre os assuntos a mídia divulga muitas informações equivocadas ou maquiadas.

A justiça continua cega diante de tantas barbáries que acontecem no dia a dia. A expressão é bem enfatizada, chama a atenção para as ações e atitudes dos ditos vigilantes da justiça e da segurança. O novo modo de narrar de Miguel Jorge acata o slogan central do futurismo, pois ele dá liberdade às palavras.

A obra remete o leitor também ao movimento surrealista, pois Miguel Jorge nos conduz ao reconhecimento da nossa outra face. Bem como nos mostra a possibilidade de exploração desse sujeito reflexivo em busca de novas perspectivas.

No movimento futurista criado por Marinetti, os vocábulos livres irradiaram-se umas sobre as outras, ou seja, as palavras entrecruzaram seus glamoures múltiplos, seguindo o dinamismo contínuo do pensamento, pois “um espaço branco, mais ou menos longo, indicará ao leitor as pausas ou os sons mais ou menos longos da intuição. Suas letras maiúsculas indicarão ao leitor os substantivos que sintetizam uma analogia dominadora” (TELES, 1992, p. 103).

Miguel Jorge confirma esse juízo, realmente o leitor consegue ter uma visualização dos locais e do tipo de pontuação que possivelmente deveria aparecer no decorrer da frase. Após observação dos enunciados da narrativa nota-se que o ponto fulcral do movimento futurista é a liberdade de expressão, destrói assim o processo sintático, ou seja, a sintaxe, extingue a pontuação e busca analogias cada vez mais simplificadas. O formato utilizado por Jorge pode ser chamado de símbolo associativo, o significado depende da inter-relação entre os vocábulos utilizados na combinação frasal. O autor trabalha bastante a imaginação e fruição do leitor, em passagens que fogem totalmente às regras ortográficas, ele deixa a obra bem aberta com o mote de desenvolver o senso crítico. Os fatos podem ser confirmados no seguinte fragmento:

[...] jornalistas de O popular e da Folha de Goyaz vieram falar comigo e eu disse a eles o que tenho repetido sempre sou inocente sou inocente sou inocente e pedi a eles para dizerem isso nos jornais e eles me confundem com perguntas e perguntas e querem explicações como se fosse fácil dá-las e eu grito então não matei ninguém não conhecia a família do senhor Matheus não tive motivo nenhum para tamanha barbaridade estão condenando um homem inocente outras pessoas interessadas disseram ter lido a notícia nos jornais e pedem detalhes provas contei-lhes meu sonho e pela cara de espanto delas pensaram em loucura odeio esse cara-de-santo-mal-ofendido-odeio-essa-falsa-santidade bem vou deixa-os meu tempo esgotou-se [...] (JORGE, 2007, p.267).

Como se percebe, o fragmento ora mencionado traz elementos futuristas, é um trecho com total ausência de pontuação e se compõe de inúmeras imagens concatenadas sem solução de prosseguimento, repleto de repetições, o termo “sou inocente” foi pronunciado três vezes, duas vezes apareceu o termo “perguntas”, o autor utiliza também de elementos simbólicos para representar a ideia. Portanto, em algumas passagens da narrativa, Jorge utiliza as formas gramaticais livremente, denotando a desobediência às normas e ao uso tradicional da produção textual,

fazendo com que aconteça a ruptura da linearidade. A linguagem utilizada por Miguel Jorge é espontânea, ele apresenta frases fragmentadas para anunciar rapidez, a velocidade. Dessa forma, compreende-se que,

o Manifesto Futurista, de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às 'palavras em liberdade', foi-lhe revelado em Paris (BRITO, 1974, p. 29).

Como elucidado Brito (1974), a estética futurista é focada na ruptura praticada em nome da destruição dos valores da burguesia com o mote de justapor a arte com a vida e com o dia-a-dia. É impossível negar o quanto esse movimento foi inovador na arte literária, o que pode-se constatar com o romance de Miguel Jorge, ele inovou a linguagem e toda a estrutura do modo narrativo, fez surgir uma multiplicidade de vozes no decorrer do enredo e fez ainda com que o narrador descesse do pedestal de senhor supremo e dono da razão.

Confirmando a linha de pensamento de Brito, Richter (1993) esclarece que tanto a linguagem quanto o estilo devem-se adequar ao novo ritmo de vida, sendo assim, é necessário romper “com a gramática, a sintaxe, a métrica tradicional nascida para exprimir os sentimentos da beleza estática; assim, como é preciso acabar com os modos tradicionais da pintura e das artes” (RICHTER, 1993, p. 214).

Do mesmo modo que a obra apresenta elementos futuristas, há também a presença do surrealismo, último movimento da vanguarda europeia, ele é

uma doutrina complexa, mediadora de uma posição idealista e de um materialismo dialético. Seus fundadores se ressentiram vivamente da instabilidade das condições humanas e, conscientes da diversidade do real, não quiseram negligenciar seu elemento espiritual em proveito de seu único aspecto material (LABOISSIÈRE, 1989, p. 23)

Em muitos trechos o leitor se depara com elementos herdados tanto do futurismo quanto do surrealismo, visto que a liberação do discurso é visível nestes movimentos. Miguel Jorge tem o mote de dissimular a realidade, ele lançou mão de uma escrita jornalística e por meio de um procedimento de estilização do real-fictício reproduz outro texto real com uma dimensão crítica, com o intuito de protestar e delatar o princípio opressor, de uma justiça sem justiça.

Há um expressivo número de repetições de palavras, “Aqui, pai, aqui, eu estou aqui. [...] Não importo que eles me fitam. Fitam-me e dizem alguma coisa. O quê? Me pergunto à toa. O quê? O quê?” (JORGE, 2007, p. 91). A insistência de pronunciar novamente o mesmo vocábulo, mostra o movimento e a expressividade da personagem, é a criação do novo, uma criança com pensamentos superiores aos pensamentos de uma criança de sua idade, é a inovação.

Nuanças de agressividade podem ser encontrados em vários fragmentos da obra, como por exemplo: “Putaquepariu-desgraça...Ladrão-assassino-condenado-à-cadeira-elétrica” e “Esse-filho-da-puta-vai-me-matar-de-medo” (JORGE, 2007, pp. 218/246). Esses momentos sugerem a insatisfação com a atual conjectura social, é a quebra dos paradigmas tradicionais, bem como os valores que vigoravam no passado, portanto, é a ousadia em lançar novos olhares e alcançar novos horizontes, ou seja, é a visão de futuro. Há no trecho um desrespeito explícito ao padrão moral.

Este novo estilo de produção textual ao transmitir a mensagem utiliza códigos fora dos padrões tradicionais, o autor dá liberdade aos personagens para que várias vozes surjam e dançam na tessitura narrativa. Assim, “ao pregar a destruição do passado cultural e ao cantar o futuro, está simplesmente falando dos elementos presentes na ciência da época: a beleza da velocidade” (TELES, 1992, p. 87/88).

Miguel Jorge foi ousado em sua tessitura narrativa, ele mostrou que pode-se construir um texto fruindo de múltiplos recursos, ele quebrou tabus ao unir vários credos religiosos, conforme o fragmento abaixo.

Dava roncões, batia com as palmas das mãos no chão, chamava por um santo guerreiro, invocava Gongá e Patuá, aproximava-se e punha-se de todo inteiro, diante do indefeso réu, com ares de piedosa consolação [...] No entanto, Altino da Cruz ouvia acordes e pregões, enquanto Raimundinho clamava por Kabala e Nosíradamus. [...] Cristo ou Judas? [...] Pelas cinco chagas de Cristo, e pelas lágrimas de Nossa Senhora, e Santo Arcanjo São Rafael, nos nos protege dia e noite com sua espada protetora, meu cinco Salomão defendeu-nos dos ardis dos demônios, das ofensas e más palavras, do pedado da alma e do corpo, e invocando a proteção de Xangô-Xapanã, Oxum, as três entidades protetoras e, dos caboclos velhos, dos santos-pretos, para que estejam conosco neste momento, neta cela, ajudando o nosso-irmão-sofredor a confessar seu terrível pecado, que tudo é feito na terra, na terra será pago.[...] Em nome de Omulu assine esta confissão. Em nome da Justiça e da boa causa, assina. Okê, okê, korê (JORGE, 2007, pp. 202/203).

O autor tece uma colcha de retalhos, utiliza a junção de inúmeros pedaços, ele confecciona uma obra artística, um belo artefato. É visível a preocupação com o futuro e o combate aos elementos tradicionais, há um rompimento com o velho e a apresentação do novo, pois são as rupturas que “garantem a percepção de uma afirmação que se manifesta juntamente em seu contrário” (LABOISSIÈRE, 1989, p. 57).

A aproximação de várias seitas e credos religiosos rompe com as tradições do passado, eles foram inseridos com o escopo de fazer com que o réu ‘Altino da Cruz’ se sensibilizasse e assumisse a culpa que na verdade, não era dele.

O autor foi dinâmico, autêntico, não se preocupou com o sentimentalismo humano e sim com a exaltação do homem de ação. O dinamismo é uma das características do movimento vanguardista, futurismo, utilizado por Miguel Jorge, outro recurso que merece destaque é o uso e abuso das figuras de linguagem, com realce para a onomatopeia. Em muitos momentos este recurso é utilizado para que as vozes e sons específicos valorizem os movimentos e barulhos no decorrer da narrativa. Como pode ser observado em, Miguel Jorge.

Na cozinha, a mãe briquitava com o fósforo úmido. Riiiiiiiiiiiiissss.
Riiiiiiiiisssssssssssss. Riss (p. 39)
He, ha, he, he, zzzzzzzzzzzt, e o som foi crescendo. He he he he he he,
zunzunzunzunzun (p. 107)
Mas, ela achava mais graça, quando eu aparecia com os sapatões do pai,
ploft, ploft, ploft [...] Valmira tocava uma corneta velha, num flu, flu, flu [...] Rataplã, plã, plã(109-110)
Homem, pá, pá, pá no papai. Pá, pá, pá, na mamãe (131)
O ranc, ranc, ranc, da barba sendo arrancada, irradiava profundos sons pela casa (JORGE, 2007, p. 149).

O emprego da figura de linguagem torna o texto mais atraente e garante um alto grau de expressividade e movimento. Sua utilização traz facilidade e praticidade ao leitor para compreender o enredo, porque ela é dotada de expressividade e origina amplos efeitos visuais, ou seja, prende a atenção do leitor e o coloca curioso diante do que está por vir. O leitor pode questionar, e com certeza irá, pois é necessário compreender qual a função da onomatopeia no texto narrativo, já que, de acordo com as gramáticas de Língua Portuguesa ela tem a função de imitar as palavras por meio de seus sons. Vale ressaltar ainda que a busca de significados para essa terminologia pode variar de um dicionário para o outro.

Câmara (1970) define onomatopeia como “vocábulo que procura reproduzir determinado ruído, constituindo-se com os fenômenos da língua, que pelo efeito acústico dão melhor impressão deste ruído. Não se trata, portanto, de imitação fiel e direta do ruído” (CÂMARA, 1970, p. 254). O autor esclarece, que esse processo não é uma mera imitação e sim a forma de interpretação da imagem, são pequenas expressões monossílabas, acompanhadas ou não de sua réplica.

A ousadia de trazer o novo, o belo, coloca o leitor diante de uma linguagem rica em todos os sentidos. Miguel Jorge além de figuras de linguagem, dispõe ao leitor trechos escritos em latim, referentes a um hino religioso que era cantado em ocasiões da benção.

Tantun Ergo saramentum
Venerémur cernui;
Et antiquum documéntum
Novo cedat ritui (JORGE, 2007, p. 149)¹⁴

A música acalma e tranquiliza dos males causados por problemas sociais, pessoais e coletivos, é um mecanismo de fuga da tristeza, do cansaço e das dúvidas. É calmante natural para o ser humano. No entanto, esse fragmento se apresenta em outro idioma e acarreta enormes expectativas ao leitor. Ele foge a todo o contexto e adentra à narrativa ironicamente, rompendo com tudo o que está antes e tudo o que está depois. Ele não está representado como se imagina, de forma religiosa, muito menos bem-comportada, pois é antiarte.

As personagens emitem várias vozes no decorrer da narrativa, fato esse que figura o novo, o contemporâneo e foge aos padrões tradicionais, apenas uma voz surge no meio narrativo, as personagens não eram valorizadas e sim o narrador onisciente. No capítulo doze, Miguel Jorge conduz o leitor à descoberta, pois ao mesmo tempo que surge o monólogo de Ana, também aparece a voz de um dos assassinos, “Demais eu disse: sou Ana, que querem de mim? [...] e por isso, um deles persistia nas palavras: “Você vai deixar esta escapar? Por quê? Deu cagaço?” (JORGE, 2007, p. 91).

¹⁴ Apenas mistério/ com as cabeças inclinadas/ e documentos antigos/ rito novo e antigo.

A narrativa de Miguel Jorge é carregada de surpresas e a cada momento consegue prender a atenção do leitor, porque não é uma literatura que entrega tudo mastigada e muito menos tem uma sequência cronológica, ela conduz o leitor à interpretação não só textual, mas também visual. A narrativa se apresenta como uma tela, e a cada instante o leitor consegue visualizar cada minuto e ação reproduzidos no enredo. Sendo assim, a escrita funciona como um jogo, ela “é vista como jogo, e responde pela historicidade dos sentidos na constituição do romance, que por sua vez – e em consequência disso – se apresenta como estrutura de transformação” (COSTA, 2003, p. 17).

As formas se dão a partir da interioridade do artista, a partir da sua alma, por isso, o romance de Miguel Jorge apresenta uma dissolução da pessoa, uma vez que, a mente é muito dissoluta, muito móvel e muito multifacetada, é uma metamorfose ambulante. O autor deixa grande margem de expectativa para que o leitor complete e participe dos vários sentidos que a obra apresenta, ela é uma obra aberta, como diria Eco (1968). Logo, o leitor ou intérprete contemporâneo trabalha a criatividade e descobre as múltiplas possibilidades apresentadas pelo objeto de arte. Portanto,

as obras de arte devem se tornar, pelo trabalho de interpretação, cada vez mais reais para nós. Não se deve mais interessar à crítica o que uma obra de arte significa, mas sim o que ela é e como ela é. Sendo uma experiência, a obra de arte não “diz” sobre alguma coisa: ela é alguma coisa (COSTA, 2003, p. 76).

Costa (2003) elucida que o novo é mais importante, o modo de análise ganhou novas formas procedimentais e o foco é direcionado ao campo leitor. Deste modo, o leitor tem papel fundamental no ato de interpretar, mas não com o mote apenas de decodificação e sim de compreensão em sua polifonia, ler e buscar os traços deixados pelos enigmas no tecido textual. Portanto, a visão de leitura e de leitor se metamorfoseou, o leitor não é mais aquele que somente compreende e sim aquele que reinventa junto com o autor.

Micheli (1991) corrobora as teses mencionadas anteriormente, para ele, o movimento futurista foi polêmico, sintomático e buscava atender às exigências da época. E Miguel Jorge apresentou em sua obra elementos não tanto convencionais,

ele amalgamou tendências metamorfoseando a literatura com o mote de atingir um público leitor mais exigente e crítico.

3.3 Uma (*des*)ordem constitutiva de uma nova ordem

Além de elementos futuristas e surrealistas, a obra *Veias e Vinhos* sugere a presença do movimento Dadaísta. O movimento nasceu com o intuito de comprovar a insatisfação à guerra, aos valores morais, sociais e estéticos estabelecidos. Ele assombrou o mundo com os novos princípios radicais e incompreensíveis pela sociedade que era habituada com o tradicionalismo.

Miguel Jorge herdou do movimento dadaísta uma desorganização, porém uma desorganização organizada, uma “ordem = desordem; eu = não-eu; afirmação = negação: máxima irradiação da arte absoluta, absoluta em pureza, caos ordenado – rolar eternamente em segundos sem fronteiras, sem respiração, sem luz, sem controle” (RICHTER, 1993, p. 39). O autor adorna a literatura com uma nova exterioridade, ele pressupõe um desarranjo, além de se caracterizar também pela agressividade, pela rejeição a qualquer tipo de racionalização e equilíbrio, pela acessível reunião das palavras e pelo invento de outras embasadas exclusivamente no significado.

Escuridão. A escuridão. Pantera escuridão. Gato escuridão. Morcego escuridão. Olhos dos infernos, escuridão. Emborcada sombra, escuridão. Não lhe importava o que e onde fitar, nem o suspiro vindo de dentro do escuro de suas entranhas, de sua boca tremula, dos lábios franzidos, do grito-medo que se perdera entre pântanos e trevas e terremotos internos. [...] Escuridão. Escuridão. Pantera escuridão. Gato malhado, escuridão. Morcegos voando e revoando, escuridão. Olhos dentro do cobertor, escuridão (JORGE, 2007, p. 205).

Nesse fragmento percebe-se uma vicissitude de palavras, um estágio normal da linguagem e ao mesmo tempo a exploração do azar, que são típicos de composições dadaístas. O texto de Miguel Jorge impacta e enseja estranhamento, provocando assim, a ruptura com as formas tradicionais da arte, como afirma ADES (1976, p. 32) ao mencionar que a “desorientação do espetacular constitui um passo em direção à destruição das maneiras convencionais de apreender o mundo e de manipular as próprias experiências, de acordo com padrões preconcebidos”.

A fragmentação da fala faz compreender que o texto é arrojado, bem arquitetado e, por isso, capaz de estimular a inteligência do leitor. Logo, a obra se apresenta coerente, fragmentária e metamorfoseante e, pode-se mensurar que a trama em *Veias e Vinhos* foi tecida por um entrelaçamento de narrativas díspares intercaladas no todo, proporcionando ao leitor visão de um novo contexto com predominância de uma multiplicidade representativa de situações.

Nessa Perspectiva comenta Langer (2011) que essa confusão unânime dos nossos recursos intelectuais no campo da estética agrava-se também pelo fato de existir uma duplicidade de perspectivas contrárias a partir das quais a obra de arte deve ser vista, a do autor e também dos leitores.

Tringali (1990) elucida que o dadaísmo foi o movimento mais radical, ele foi contra tudo e contra todos, inclusive contra si mesmo. O movimento não levava nada a sério, porém vivia em função da arte. Aconteceu em um breve período, e negava a existência de qualquer tipo de estética e de poética, mas não se distanciou de nenhuma e ainda, influenciou vários artistas. Para Tringali a arte não tem nada a ver com o belo e sim com a originalidade, ela não pode ser uma mera imitação. Esclarece ainda que a liberdade absoluta dos artistas é livre de modelos e convenções.

Esse modelo criativo e exuberante em *Veias e Vinhos* insinua um novo tipo de recepção, ele nos alude a múltiplas significações, seu sentido se dispersa, dissemina-se. Suas efígies produzem, sempre, suplementos de acepções, que precisam ser captados na apreensão da obra, pois “é preciso romper a cortina de palavras e conceitos e ver o mundo como se este aparecesse pela primeira vez diante de nós” (COSTA, 2003, p. 20).

Para Ades (1976, p. 4) os adeptos ao movimento dadaísta acreditavam que “o artista era o produto e o balangandã tradicional da sociedade moderna”, para o teórico o termo ‘dadá’ representava expressionalmente a ira e a decepção. Ele foi o resultado de algo transformado pela guerra de insatisfação em ânsia.

Miguel Jorge por meio de sua obra demonstra a insatisfação de um povo sofrido e desamparado tanto pelo poder público quanto pela justiça. A obra vocifera, provoca. *Veias e Vinhos* protesta diante de todas as desigualdades sociais e lança estilhaços de luz para purificar os olhos da sociedade diante da situação vivenciada.

A avó renascia, deusa da escuridão. Sem brilhos e sem louros, mas, mesmo assim, deusa, sobrevoando os móveis velhos daquele quarto. Mário, José, Valmira e Vilda suspiravam seus suspiros de sono, sonho e paz. A avó andava no espaço sem limites, atravessando paredes, vasos, tetos, retornando, deusa embrutecida, de uma viagem no espaço, sem peso e sem volumes e sem bagagem. Agora se colocava dentro dos antigos quadros de família e ocupava o seu lugar, à esquerda do avô (JORGE, 2007, p. 206).

O fragmento sugere ausência de sentido, o que não significa de modo algum que o texto não faça sentido, haja vista que, o autor empregou artimanhas para perturbar e gerar total estranhamento ao leitor. As paisagens sentidas e vividas pelo leitor parecem ser mostradas do exterior, contudo, é preciso embrenhar-se nelas, averiguar suas interioridades, de modo a relacionar as partes explícitas com as implícitas.

O leitor, ao analisar as ações da personagem, 'mãe de Matheus', em primeira instância, diria que há um processo diferenciado, a avó é vista como louca, tanto pelos netos, como pelos demais membros da família. No entanto, a loucura é "o ponto mais alto do pensamento quando está em ruptura total com o meio. A loucura exprime a mais extrema revolta, por optar por um mundo diferente, sem qualquer arranjo com o mundo real. (LABOISSIÈRE, 1989, p. 29). Fato este que pode ser verificado no fragmento a seguir.

Lá dentro de sua memória via uma carreta abrindo caminho na estrada, dezenas de homens com enxadas às costas rasgando a terra, erguendo uma bela plantação de café e cana. Coisa bonita de se ver. Retirou a mão do queixo como se não quisesse mais pensar. [...] A avó olhou por cima da cabeça de José e viu, logo mais adiante, Vilda e Valmira escondidas atrás da cortina. Vá lá e traga suas irmãs. Estão pensando que sou bicho? Não sou não. (JORGE, 2007, p. 59)

Assim, em *Veias e Vinhos*, o autor utiliza do poder e da força da palavra para impressionar o leitor e provocar inquietação nos momentos de leitura. A linguagem dadaísta é significativa e tem como pretensão anular qualquer barreira quanto a significações. Richter (1993, p. 200) assevera que "o significado somente é inequívoco quando, por exemplo, o objeto significado está presente. Caso contrário, ele depende da imaginação do observador". Logo, o importante nas palavras não é o seu significado e sim sua sonoridade.

As apresentações no Cabaré Voltaire eram realizadas com alternância de apresentações diversificadas, com o intuito de atrair a atenção do público para as inovações e rupturas ao tradicional. Tzara¹⁵ “declamava, cantava e falava em francês... e interrompia as suas apresentações com gritos, soluços e assobios” (RICHTER, 1993, p. 17). Seguindo essa mesma linha de pensamento, Miguel Jorge inovou a linguagem literária, recheou a narrativa com uma miscelânea de gêneros literários.

Na obra pode-se constatar a presença marcante da poesia em meio a narrativa. Geralmente o leitor é acostumado ler apenas um tipo literário de cada vez. Nesse caso, a obra nos coloca diante de uma diversidade textual. No entanto, alguns versos, principalmente os religiosos, demonstram não uma vocação religiosa e muito menos a representação da fé. É uma forma de denunciar e gritar contra todas as mazelas que no mundo há, conforme o fragmento.

Bendizei ao bendito
 bendizei ao amigo
 maldizei ao maldito
 que tem as mãos vermelhas
 a alma vermelha
 o coração negro
 pelo sangue derramado
 Bendizei aos benditos
 bendizei aos que sofrem
 e padecem da sede e fome
 de justiça. Amém (JORGE, 2007, pp. 143/144).

Aparentemente o fragmento sugere um ato religioso, uma vez, que Júlia e sua família se mostravam muito devotos e dedicados à igreja, no entanto, é uma antiarte, representando neste espaço o grito de socorro, de justiça, de auxílio diante da barbárie sucedida. É um modo de acarretar estranhamento e confusão à mente do leitor, tornando-o estremecido diante do novo estilo de narrar e, segundo a teoria do efeito estético, a obra apresenta uma nova forma de ser degustada. Este novo estilo de narrar é uma “oportunidade de criticar e, realmente, sentir a época, coisas que, afinal, são pressupostos de um estilo típico” (RICHTER, 1993, p. 60).

¹⁵ Poeta romeno Tristan Tzara, um dos iniciantes do dadaísmo.

Partindo desse pressuposto percebe-se que a antiarte provoca a participação direta do leitor para com a obra, portanto, “o escritor não dá respostas. Apenas instiga tanto leitores quantos, à maneira do Leitor ou da Leitora-personagem, se propõem à aventura e à busca de algo que lhes acena no romance” (COSTA, 2003, p. 57).

Miguel Jorge construiu estradas e consentiu que o leitor adentrasse nos caminhos da linguagem com o mote de decodificá-la, isto porque o escritor tem como tarefa exclusiva “desautomatizar os sintagmas narrativos e frasais” (LABOISSIÈRE, 1989, p. 136).

A música se faz presente e por meio dela Mário demonstra atitudes nada convencionais no despertar da sexualidade. Langer (2011, p. 139) menciona que a música é uma obra viva, nela “todo tipo de questões interessantes surge, uma vez dada ao mundo uma composição, lá onde ela tem um estatuto e uma carreira como obra de arte viva”. A música por ele cantada parafraseou o poema “meus oito anos” de Cassimiro de Abreu.

Oh! doce manga
oh! doce mangueira
oh! meu mundo entre nuvens e pássaros
oh! sonhos de primavera (JORGE, 2007, p. 165).

O fragmento da obra sugere um amor incondicional entre uma criança e uma árvore frutífera (mangueira), momentos anormais para o meio infantil e juvenil. Brincar em seus galhos, subir, pular, contemplar e saborear as frutas são ações genuinamente naturais, no entanto, Mário demonstra um afeto erótico em relação à mangueira, como se ela correspondesse a esse ato. Vê-se a provocação em relação ao tabu da sexualidade, as crianças não recebiam educação sexual em seus lares, haja vista, que esse, era um assunto proibido. A obra é um colírio para os olhos do ser humano, no tocante às transformações do corpo e da alma.

A obra *Veias e Vinhos* inicia com uma fuga ao tradicional, não é o que o leitor está habituado a presenciar, não proporciona de imediato a ideia central, o início, o meio e o fim. No primeiro capítulo há a presença de um monólogo o qual faz a abertura da narrativa, representa uma tragédia que aconteceu no interior de uma residência. Já no segundo capítulo, o leitor consegue detectar a rotina vivenciada por uma família em meio à sociedade e ao comércio local. Portanto, a obra

apresenta uma multiplicidade de assuntos, em determinados momentos detecta-se monólogos de Ana ou de outros personagens, em outros momentos, relatos sobre o assassinato da família e uma diversidade de assuntos que estão interligados a estes, sem uma sequência direta, ou seja, é o ir e vir na narrativa.

No último capítulo de *Veias e Vinhos* a narrativa apresenta um esfacelamento com o tradicional, com o convencional. Surge uma vicissitude de pensamentos e desordem tanto linguística quanto gramatical. Miguel Jorge com esse novo modo de narrar, demonstrou por meio de seus personagens conflitos tanto pessoais quanto sociais. Altino da Cruz foi condenado por um crime que não cometeu, mesmo assim, jurou provar sua inocência e durante esse período, a personagem entrou em conflito consigo mesmo. Veja,

[...] eu estou só pensando pensar não é proibido e ninguém pode impedir nem sonhar pois vou viver sonhando com a liberdade mais tarde quem sabe escrevo um livro e conto todas as verdades boa ideia essa escrever tudo um diário quem sabe menor um diário porque assim conto tudo tintim por tintim e começar pelo dia de hoje dessa manha desse guarda que me vivia do almoço do primeiro telefonema das visitas [...] (JORGE, 2007, p. 262).

O monólogo compõe a narrativa contemporânea, Altino fala consigo mesmo, no entanto, para a sociedade, o indivíduo que utiliza a linguagem verbal, desse modo era considerado louco. O fragmento ora citado, demonstra a liberdade de expressão e de ação. Altino queria de todas as formas provar sua inocência e arquitetava meios para a concretização do objetivo, porém, o fazia de forma diferenciada. As palavras estão acopladas uma a uma, sem pontuação, desordenadas e originam desconforto ao leitor, modificando o modo de recepção da obra, porque ainda que o receptor “compreenda plenamente o exato significado de todos os termos empregados, isso não quer dizer que o conjunto de informações recebidas por ele seja igual àquele fruível por qualquer outro que esteja a par dos mesmos termos” (ECO, 1968, p.75). Logo, a narrativa exige um leitor mais crítico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo demonstrará o grande impacto recepcional do projeto de Miguel Jorge frente às propostas contemporâneas de recepção textual. Para isso, foi necessário compreender um pouco da trajetória romanesca ao longo dos tempos. Durante a análise, percebemos que um dos grandes desafios foi destacar a figura do leitor, o que nos mostra que a proposta de *Veias e Vinhos* é inovadora

A obra, *Veias e Vinhos*, apresenta uma riqueza exuberante na concepção inovadora da forma e tem o poder de conduzir o leitor a um mundo repleto de estranhamento. Os estudos até agora apresentados sobre as obras de arte dessa natureza contribuíram para a averiguação dos aspectos renovadores da obra literária. Igualmente, é plausível proferir que obstáculos existem entre o leitor e a obra. No entanto, o processo de recepção se transforma e compete tanto ao leitor quanto ao crítico atualizarem-se continuamente para arquitetar o objeto estético, com o mote de romper as barreiras do esquematizar e pré-estruturar a potencialidade do texto.

Este estudo permitiu entender a estrutura apresentada por Miguel Jorge, na obra analisada. A obra é aberta e perante ela o leitor observa um mundo que se (re)faz e que se (des)faz, possibilitando várias alternativas de leitura. Assim, permite-nos acessar um universo completo de desestabilizações. Esta obra de Miguel Jorge é, conforme orienta Eco (1968, p. 150), um “campo de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de leituras”. Portanto, pode-se dizer que a leitura desta obra enriquece a percepção do leitor, mesmo diante dos tropeços encontrados com a sua sólida inovação da linguagem. É notório que, no primeiro momento, o leitor desavisado luta contra todas as inovações apresentadas em *Veias e Vinhos*, haja vista que tudo foi transformado: não há aquela sequência básica em que o leitor era habituado a presenciar em obras literárias, ou seja, a visão de leitura também se metamorfoseou.

Revisitar o passado é um modo de compreender o presente e a união destas épocas se faz imprescindível, pois não há inovação sem ter o que e de onde partir para se inovar. A ação reflexiva se torna indispensável e por meio desse ato reflexivo o leitor compreenderá que o romance passou por um processo evolutivo. O

romance contemporâneo não nasceu com o mote de destruir a riqueza do romance tradicional. Pelo contrário, o tradicional foi o “carro-chefe” para a evolução e transformação do modo de narrar.

O mundo evoluiu e a arte não ficou paralisada no tempo e no espaço, portanto, o próprio leitor percebeu que o texto literário necessitava de elementos diferenciados, nova linguagem e nova roupagem. Logo, *Veias e Vinhos* atende aos clamores da classe leitora. Aqui, o narrador desceu do pedestal e cedeu lugar aos personagens que, a partir de então, ganharam voz e vez dentro da narrativa. Com isso “o autor conta, mais do que com a credibilidade do leitor, com a sua confiança” (TACCA, 1983, p. 48). Acredita-se que esse processo merece uma discussão mais acirrada e deve ser retomado em posteriores análises críticas literárias.

Diante de todo esse processo modificador, tanto da produção escrita quanto do modo frutivo do leitor, acredita-se ser de suma importância a reflexão realizada no tocante ao romance de ficção e o de não ficção. *Veias e Vinhos* é uma transfiguração, uma desnaturalização, pois faz parte de um conjunto de obras que processa a transfiguração da realidade. Ao longo da leitura, foi possível perceber que a obra *Veias e Vinhos* é uma obra fundamentada em episódios reais, no entanto, o autor utilizou-se de elementos literários para produzir sua narrativa, demonstrou os fatos não totalmente da forma que aconteceram, até porque a única sobrevivente e que conta a história era uma criança de dois anos de idade. Outro fator interessante, é que os nomes dos personagens não eram os nomes reais da família do massacre. Miguel Jorge utilizou-se de outros elementos para a construção de seu romance.

Já a literatura de não ficção foi exemplificada por *A Sangue Frio*, texto produzido pelo jornalista Capote, que consiste em narrar realmente os fatos como aconteceram, utilizando-se de entrevistas, documentos, dentre outros registros para contar também o massacre ocorrido com uma família, em que não sobrou nenhum sobrevivente. É evidente que o autor não deixou de recorrer a elementos típicos da ficção, no entanto, não aplicou a imaginação para criar personagens e nem lugares, ele fez a narração dos fatos verídicos.

Diante das meditações acerca das obras mencionadas, percebe-se que, mesmo na contemporaneidade, as análises literárias são realizadas erroneamente. Leituras são efetuadas sem a mínima preocupação com os elementos estruturantes presentes na obra e geralmente nas práxis são solicitadas com o mote de trabalhar

elementos ligados à morfologia, à sintaxe, ou seja, para encontrar elementos gramaticais. Está no momento de metamorfosear também o modo de ler e compreender o que se lê, chega de leituras obrigatórias.

O leitor inexperiente pode não perceber a riqueza camuflada por trás da narrativa de Miguel Jorge, mas o crítico literário com seu olhar acurado, analisa a obra com visões diferenciadas, pois ela contém elementos significativos que colaboram para que a narrativa seja espetacular, híbrida e ainda causadora de embriaguez e estranhamento ao leitor.

Esse olhar clínico conduz o leitor à averiguação de multiplicidade de elementos simbólicos e metafóricos. A abordagem referenciada no capítulo dois é fundamental para a compreensão da obra *Veias e Vinhos*, uma vez que o autor conduz a narrativa de modo a induzir o leitor a múltiplas reflexões e pesquisas. Miguel Jorge foi sábio ao utilizar determinados vocabulários com o intuito de demonstrar outros, uma vez que, “o trabalho do artista é a feitura do símbolo emotivo; essa feitura envolve graus variados de habilidades de ofício, ou técnica” (LANGER, 2011, p. 401). O papel de decodificação compete ao leitor no momento de sua leitura. Logo, a reflexão aqui assinalada é apenas o começo de uma longa investigação, pois em sua linguagem o leitor poderá ainda encontrar uma vasta riqueza e para isso, o estudo não deve findar nesta análise, ela deve ser retomada.

A obra de Miguel Jorge em questão pode ser considerada um texto que contém, segundo metaforiza o professor Aguinaldo José Gonçalves (aula do mestrado), a “corda esticada”, não entrega tudo mastigado ao leitor, ela conduz o expectador de sua narrativa a pensar, vivenciar e a sentir. Dessa forma, constata-se que as obras com corda frouxa são leves, não deixam o leitor vivenciar nenhum episódio, por explicar cada detalhe em sua narrativa.

Veias e Vinhos é uma narrativa digna de leitores exigentes e críticos, pois além de ser repleta de símbolos, também demonstra que, mesmo sendo uma obra contemporânea, apresenta em sua narrativa elementos referentes a outras épocas.

O capítulo três suscita no leitor a clara sensação de que a obra contemporânea valoriza elementos utilizados na literatura tradicional, posto que este leitor crítico pode encontrar presente na narrativa desta obra elementos vanguardistas do século XX, elementos esses que causaram grande ruptura tanto no modo de narrar quanto no modo de ler.

A leitura deste romance nos fez perceber o quão é importante conhecer os elementos inovadores que constituem sua narrativa. E essa recepção é fundamental, caso contrário, continuaríamos a realizar a leitura de vários textos sem finalidade alguma. *Veias e Vinhos* ajuda o leitor a compreender que a obra dialoga com o leitor e que “os momentos de leitura começam a se distinguir uns dos outros pelo fato de o ponto de vista em movimento saltar de uma perspectiva para outra” (ISER, 1999, p. 20).

A leitura do texto de Miguel Jorge, *Veias e Vinhos*, abre novos horizontes ao leitor contemporâneo, e por meio dela é possível descrever um pouco de nossas experiências. Não que o ensino de literatura esteja errado, porém, precisa de muitos ajustes para chegar ao que realmente deve ser. Primeiro, o leitor necessita de uma qualificação adequada e que faça jus aos objetivos propostos pelo meio literário. Em segundo lugar, a visão no tocante à literatura tem que ser revista, principalmente pelos docentes que ministram aulas no Ensino Fundamental e Médio.

O leitor tem fundamental importância no processo de decodificação da narrativa, ele como crítico e atuante não vive a época da imposição e sim da reflexão. Esse texto faz o leitor despertar daquele sono profundo e acomodado, porque ele, na contemporaneidade é mais ativo e não espera os resultados surgirem, nesse processo de decodificação, há no leitor um momento de total estranhamento, que é “uma certeza agradável de ser solicitado a participar no processo de interpretação da transfiguração do real” (LABOISSIÈRE, 1989, 142). Logo, pode-se detectar inúmeras aberturas cedidas pela obra, ao mesmo tempo que, por meio dela, surgem novas e novas leituras: é um texto que busca por outro e assim sucessivamente.

A obra, corpus desta pesquisa, representa sentimentos constantes e remete o leitor a análises de fatos os quais ocorreram e ainda estão ocorrendo pelo Brasil e pelo mundo. A mídia divulga diariamente notícias de chacinas por todos os lados, sem distinção de credo ou poder social. Em 2012, no município de Doverlândia, sul de Goiás, sete pessoas foram assassinadas, dentre elas, o fazendeiro, seu filho, um vaqueiro da fazenda, um amigo com a esposa, filho e nora. E apenas um jovem mencionou ter ouvido os tiros, no entanto, não presenciou a tragédia. Em 2017, um segurança ateou fogo em uma creche da cidade de Janaúba (Minas Gerais), o que resultou na morte de oito crianças, da professora e também do próprio segurança. Como visto, na primeira chacina o autor do crime é desconhecido enquanto que na

segunda, todos sabem quem é o culpado e também que ele não sobreviveu para justificar pelos seus atos.

Episódios como estes remetem o leitor à análise da obra *Veias e Vinhos*, obra contemporânea que conduz o leitor a vivenciar bem de perto, mesmo que não tenha presenciado tais ações. O autor foca na presença do leitor e dá a ele grande importância.

A literatura conduz o leitor ao caminho das novas informações, novas descobertas, por um mundo de linguagens fantásticas, dionisíacas e angelicais. Logo, Miguel Jorge mostra ao leitor o quão grande e encantadora é a obra *Veias e Vinhos*, tanto do ponto de vista de seu conteúdo quanto do plano de elaboração. Seu efeito prende a atenção do leitor, que se sente conduzido a um enorme labirinto, do qual trilhará por vias escuras e também cristalinas, até compreender o real significado textual.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADES, Dawn. *O dadá e o surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- ARAÚJO, Evandro Rosa de. *Linearidade e fragmentação no romance*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2011.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1994.
- BAKTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade / Roland Barthes; [tradução Leyla Perrone Moisés]*, — São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____, *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____, *O rumor da língua*. Lisboa: Brasiliense, 1988.
- _____, *Análise estrutural da narrativa / Roland Barthes [et. Al.]* . Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BENJAMIM, Valter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Rogério. *Jornalismo Literário - análise do discurso*. Florianópolis: Insular, 2013.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio/ relato verdadeiro de um homicídio múltiplo e suas consequências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CÂMARA, JR. Joaquim Mattoso. *Dicionário de Filosofia e Gramática*. 4. Ed. Rio de Janeiro: J. Orzon Editor, 1970.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada* / Tania Franco Carvalhal. - 4.ed. rev. E ampliada. - Sao Paulo: Ática, 2006.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*. 29 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1992.

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

_____, *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Neuza Teixeira. *A elaboração do artístico na estrutura dos elementos constituintes do romance Veias e Vinhos*, de Miguel Jorge/ Neuza Teixeira Costa. Dissertação de Mestrado, UCG, Goiânia, 2010.

COSTA, Rita de Cassia M. Silva. *O desejo da escrita em Italo Calvino: para uma teoria da leitura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

DE MICHELI, Mário. *As Vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzevetan. *Dictionnaire encyclopedique des sciences language*. Paris: Seuil, 1972.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

EZRA, Pound. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

FERNANDES, José. *O interior da letra*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Elementos da análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2014.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1975.

<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/> 09 de abril de 2017, 18: 467

<http://www.riachaonet.com.br/policia-encontra-7-pessoas-degoladas-emgoias-goias.28/11/2017,21:41>

<https://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/guarda-de-creche-em-janauba-ateia-fogo-em-criancas-deixando-mortos-e-feridos.ghtml>. 28/11/2017, 22:03

- HELENA, Lúcia. *Movimentos de Vanguarda europeia*. Editora Scipione, 1996.
- HUMPHREY, Robert. *Fluxo da Consciência*. São Paulo: McGraw-Hill – do Brasil, 1976.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999
- JAUSS, Hans Robert. *A Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1980.
- JORGE, Miguel. *Veias e Vinhos*. Goiânia: UCG, 2007.
- LABOISSIÈRE, Maria Luiza Ferreira. *A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge*. Goiânia: Secretaria da Cultura de Goiás, 1989.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.
- LOPES, Edward. *Metáfora da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1987.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo, Perspectiva, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- _____. *Dicionário de termos literários*. 12^a ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- OLIVEIRA, Éris Antônio de. *Lírica Brasileira Contemporânea*. Goiânia: Kelps, 2009.
- _____, *Os múltiplos narradores em Veias e Vinhos*. Revista Estudos, Goiânia, v. 24, n. 3 / 4, pp. 285/292. jul./dez. 1997.
- _____, *Realidade e criação artística em Grande Sertão: Veredas*. Goiânia: Ed. Da UCG, 2007.
- _____, *O romance em Goiás, traços estéticos*. Goiânia: Kelps, 2012.
- _____, *Realidade e criação artística em Grande Sertão Veredas*. Curitiba: Appris, 2014.
- PAGANINI, Vera Lúcia Alves Mendes. *Literatura e História: Gênero, discurso e intertextualidade*. Miguel Jorge. Goiânia, 2008 - UFG.
- PÊCHEUX, Michel. *Análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014.

PENHA, Gisele Paiva Nunes. *Uma nova composição estrutural e estética em Veias e Vinhos, de Miguel Jorge*. Dissertação Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2012.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993

RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

ROSENFELD, Anatol. A. *Literatura e Personagem*. In: Cândido, Décio de A. Prado. *A personagem de ficção*. Paulo Emílio S. Gomes. 1968.

_____, *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROSENTHAL, I. Theodor. *O universo fragmentário*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Nacional, 1975.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 2010.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013.

TRINGALI, Dante. *Dadaísmo e Surrealismo*. In: *Revista de Literatura Itinerários*. N.1, 1990, p. 27 a 59.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.