

GISELE PAIVA NUNES PENHA

**UMA NOVA COMPOSIÇÃO ESTRUTURAL E ESTÉTICA EM *VEIAS E  
VINHOS*, DE MIGUEL JORGE**

GOIÂNIA

2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

GISELE PAIVA NUNES PENHA

**UMA NOVA COMPOSIÇÃO ESTRUTURAL E ESTÉTICA EM *VEIAS E  
VINHOS*, DE MIGUEL JORGE**

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

GOIÂNIA  
DEZEMBRO DE 2012

Penha, Gisele Paiva Nunes.  
P399n Uma nova composição estrutural e estética em Veias e  
Vinhos, de Miguel Jorge [manuscrito] / Gisele Paiva Nunes  
Penha. – 2012.  
82 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de  
Goiás, Departamento de Letras, 2012.  
“Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira”.

1. Modernismo (Literatura). 2. Jorge, Miguel. I. Título.

CDU: 82.02(043)

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

GISELE PAIVA NUNES PENHA

### **UMA NOVA COMPOSIÇÃO ESTRUTURAL E ESTÉTICA EM *VEIAS E VINHOS*, DE MIGUEL JORGE**

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

Goiânia, 18/12/2012

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira/ PUC-GO (Orientador/Presidente)

---

Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes/ UNESP

---

Prof. Dr. Divino José Pinto/ PUC-GO

---

Profa. Dra. Lacy Guaraciba Machado/ PUC-GO

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, de quem estou sempre perto e por ter-me dado força suficiente para enfrentar todos os obstáculos trilhados em meu caminho.

Em segundo lugar, agradeço ao meu esposo, Nilton Penha, pelo apoio, pela ajuda e por estar sempre a meu lado.

A toda minha família, a compreensão pelas minhas faltas de convívio familiar, mas necessárias, para que eu pudesse desenvolver meus estudos. Em especial, à minha enteada Mariana Penha. Aos meus amigos, Camila, Marina e Leonardo, que me proporcionaram abrigo, força e esperança.

Aos meus professores do mestrado, que se dispuseram a ensinar com todo carinho, paciência e dedicação.

Ao professor Dr. Éris Antônio Oliveira, meu mestre e orientador, os meus mais reluzentes agradecimentos pela grande ajuda e extremo apoio ao analisar romance, *Veias e Vinhos*, de Miguel Jorge. Sinceramente, vejo-me satisfeita em ser orientada por uma pessoa com tamanha sabedoria, paciência e humildade.

A arte constitui um excelente meio para transmitir-nos os valores, os sentimentos e as intuições mais representativas do imaginário de uma sociedade, pois no poder de sua manifestação expressiva, o homem pode ascender-se à consciência de si. O artista carrega para a criação mimética o ideal de uma coletividade e nos torna conscientes dele, persuadindo-nos de que a experiência humana constitui o ponto central e o conteúdo da transfiguração criadora.

ÉRIS ANTÔNIO OLIVEIRA

## RESUMO

PENHA, Gisele Paiva Nunes. *Uma nova composição estrutural e estética em veias e vinhos, de Miguel Jorge*. (Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2012.

O estudo aqui desenvolvido tem por fim examinar aspectos integrantes da composição do romance *Veias e Vinhos*, de Miguel Jorge. Inicialmente, foram analisadas algumas alterações ocorridas no modo de narrar dessa obra, que rompe com o modelo tradicional e usa técnicas narrativas inovadoras, como: múltiplas vozes, tempos e espaços variados que se interpenetram, focalização predominantemente interior e o predomínio da narrativa intercalada. Essas novas técnicas narrativas refletem, de maneira convincente, a realidade flutuante e fragmentária que passou a figurar na narrativa atual. No desenvolvimento desta análise, procuramos mostrar que o romance modernista ganhou novo perfil, e que faz parte deste novo modelo o ofuscamento da narração onisciente e da sequência linear dos fatos. Sua tessitura faz-se por meio de diversos narradores, especialmente daqueles ligados ao modo dramático, à análise mental e ao monólogo. O uso do fluxo da consciência (que coloca em cena a corrente da consciência), procedimento, também, aqui, evidenciado, serve-se de um tempo emanado da vivência interior da personagem e é, portanto, diferente do tempo cronológico, linear, que comanda o desenvolvimento das ações no romance tradicional. No universo ficcional de *Veias e Vinhos*, a focalização passa do mundo exterior para o interior, fazendo com que a leitura nos coloque em contato direto com a consciência das personagens, que aparecem ficcionalmente representadas na obra. E o que experimentamos, artisticamente, são as livres associações de ideias, estados caóticos de personagens com perturbações psíquicas, fatores que nos conduzem a uma permanente fluidez temporal e espacial. Evidencia-se, neste caso, que o romance em análise supera os parâmetros de uma perspectiva determinada, inequívoca e pouco dinâmica da vida contemporânea, ao ficcionalizar a metamorfose, o dinamismo, a multifacetação e a fragmentariedade, fatores que permeiam a sua composição, dando a essa obra uma configuração representativa da literatura brasileira atual.

**Palavras-chave:** Romance Modernista. Inovação Narrativa. Ruptura.

## ABSTRACT

The study developed here aims to examine integral aspects of the composition of the novel *Veias e Vinhos* (Veins and Wines), from Miguel Jorge. Initially, we analyzed some changes in the way of narrating this work, which breaks with the traditional model and uses innovative narrative techniques, such as multiple voices, different times and spaces that intertwine, focus predominantly inner and the predominance of interspersed narrative. These new narrative techniques reflect, convincingly, floating and fragmented reality that has been on the current narrative. While developing this analysis, we tried to show that the modernist novel has won a new profile, and that the glare of omniscient narration and the linear sequence of events are part of this new model. Its tessitura is made by different narrators, especially those linked to dramatic way, the mental analysis and the monologue. The use of awareness flow (that puts into play the stream of consciousness) procedure also shown here, serves to time an emanating from the interior living of the character and therefore is different from chronological, linear time, that drives the development of actions in the traditional novel. In the fictional universe of *Veins and Wines*, the focus moves from the outside to the inside world, causing the reading to put us in direct contact with the consciousness of the characters that appear fictionally represented in the work. And what we experience, artistically, are the free associations of ideas, chaotic states of characters with mental disorders, factors that lead to a permanent temporal and spatial fluidity. It is evident in this case that the novel in question exceeds the parameters of a particular perspective, unambiguous and a little dynamic of contemporary life, to fictionalize the metamorphosis, dynamism, the multifaceted and fragmentariness, factors involved in its composition, giving to this work a representative configuration of the current Brazilian literature.

**Keywords:** Modern Novel. Narrative Innovation. Rupture.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	09
CAPÍTULO 1 - A CONFIGURAÇÃO DE UMA NOVA REALIDADE EM VEIAS E VINHOS.....	13
1.1 Uma Expressão Fragmentária do Mundo.....	14
1.2 A Ficcionalização de Fatos Cotidianos no Romance Atual .....	20
1.3 Uma Nova Concepção da Realidade em Veias e Vinhos .....	23
1.4 Uma Tragédia Vulgar Move a Trama .....	25
CAPÍTULO 2 - UMA MULTIPLICIDADE DE NARRADORES E VOZES .....	29
2.1 O Narrador e a Instância do Discurso .....	31
2.2 O Narrador em Primeira Pessoa: Proximidade e Vivacidade do Relato.....	38
2.3 Importância da Intercalação na Narrativa.....	41
CAPÍTULO 3 - FLUXO DA CONSCIÊNCIA: UM MERGULHO NA MENTE DAS PERSONAGENS.....	47
3.1 Níveis de Emissão: A Fala e a Pré-Fala.....	54
3.2 O Monólogo Interior e a Expressão da Fantasia e da Imaginação.....	57
3.3 O Deslocamento do Tempo e do Espaço no Fluxo da Consciência.....	60
3.3.1 Uma autêntica introspecção .....	62
3.3.2 Reconstruindo o espaço e o tempo .....	64
CAPÍTULO 4 - A LINGUAGEM: UNIVERSO MÓVEL E METAMORFOSEANTE .....	68
CAPÍTULO 5 - UMA TENDÊNCIA À MULTISSIGNIFICAÇÃO .....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	77
REFERÊNCIAS.....	80

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo estudar o romance *Veias e Vinhos*, de Miguel Jorge, obra que rompe os parâmetros comumente utilizados pelo romance tradicional. Faz parte de seu processo composicional renovador aspectos como a polifonia, a narrativa fragmentária, o uso programado de vários narradores como onisciente, testemunha, análise mental, monólogo direto e indireto e fluxo da consciência, sendo os três últimos modos narrativos bastante usados na elaboração do romance atual. O novo fluxo temporal da narrativa nos insere no problema fundamental da vida, que é a natureza do eu, que estando sujeito a constantes mudanças no tempo, e em fluxo experiencial contínuo, torna-se mais fácil de ser apreendido por via da manifestação de seus estados mentais e de uma profunda introspecção.

O autor fez uso desse percurso criativo porque a arte se identifica com os problemas da vida atual, a obra passa a ser a expressão mais autêntica das contradições e desarticulações de um período, por isso, tende a exprimir os conflitos mais pertinentes da realidade presente, na qual o ser humano está, impiedosamente, lançado e, além disso, precisa avaliá-la, de algum modo, com o propósito de nela continuar sobrevivendo. Estando alienado e sentindo-se premido pela sociedade, o homem procura refúgio no tempo, seja no passado, seja na visualização do futuro, percebendo que o mundo e o outro o afastara de sua própria origem. O modo mais adequado para expressar esse momento ímpar são as novas formas da composição romanesca.

A opressão vivida pelo personagem é consequente da degradação experimentada pelo homem, que se acha inserido numa estrutura social em estado de decomposição. Nesse cenário combalido e complexo, o sujeito se sente isolado e massificado, vivenciando uma despersonalização própria da modernidade, nesse ambiente, em que há mais desencontros do que encontros, o ser humano está sujeito mais ao monólogo do que ao diálogo, daí a presença desse modo narrativo na estrutura desta obra.

Nesse âmbito, a narrativa pós-modernista procura relatar inúmeras realidades, por meio de variadas técnicas, múltiplos narradores e diversificados tempos e espaços que se intercalam dentro do texto. Para Rosenthal (1975, p.

16), “a realidade complexa já não pode ser representada adequadamente, por meio de descrições concretas; ela dilui-se”, ao longo do processo narratológico. Assim, o que o escritor atual pretende é reinventar a realidade, por meio da reconstrução de formas e forças que espelhem uma maneira nova de ver e de sentir a realidade.

O estudo dessa obra nos mostra que Miguel Jorge elabora com esmero a estrutura de seu romance. Suprime o enredo linear de progressão das ações, em favor de andamentos mentais múltiplos, de uma dispersão semântica, de uma narrativa intercalada, por um conjunto variado de vozes, fazendo prevalecer um processo criativo, que leva em conta os avanços mais significativos da narrativa atual, que apresenta um caráter de explosão, em que as significações se dispersam ao longo de uma corrente significativa e não podem ser facilmente fixadas, pois não dependem de sentidos estáveis, contidos nos signos, e projetam uma constante oscilação entre presença e ausência de significados, os quais se afastam dos sentidos estabelecidos no contexto comum.

Em seguida, especialmente no segundo capítulo, encontra-se a descrição de variadas técnicas narrativas, com o intuito de apresentar os princípios transmitidos e os resultados proporcionados por esse tipo de texto narrativo. A obra literária contemporânea adquiriu um novo estilo, totalmente diferenciado do tradicional, pois agora a narração sequencial, contínua e linear desaparece. A técnica presente se assemelha a um verdadeiro mosaico de escrita.

Esse autor insere em sua obra um trabalho de significância que procura extrair os sentidos da sombra. Isso torna a linguagem profundamente significativa, ela agora passa a ser vista por traços, “a partir dos quais é possível reconstituir algo. Assim, o sentido da experiência da escrita é reconstituído pela leitura, cuja construção de *per si* já modifica, deforma e desloca o sentido dessa experiência” (COSTA, 2003, p. 55). Isto 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.

*Veias e Vinhos* ficcionaliza a complexidade do ser humano, ser “flutuante” e inconstante em face do caos enfrentado cotidianamente, mas que quer engendrar um pensamento novo, inesperado, que possa traduzir a face revolta e degradante da vida atual. Isso exige uma linguagem semanticamente rica e estruturalmente aberta para acolher um conjunto de novas significações que, agora, se inserem em nossa experiência diária, de tal maneira que o leitor possa reconhecer em seus signos o sinal de sua força.

A fundamentação teórica para realizar essa dissertação vem de Robert Humphrey, de sua obra *O Fluxo da Consciência*, de Theodor Rosenthal, *O Universo Fragmentário*, de Ismail Xavier, *O Discurso Cinematográfico*, de Maria Aparecida Rodrigues, *Angústia Selvagem*, e de outros complementares, cujos nomes não necessitam ser arrolados, agora, pois irão aparecendo ao longo da abordagem.

Importa observar que *Veias e Vinhos* é um romance renovador, que apresenta uma possibilidade variada de sentido, que emerge na esteira de sua multiplicidade compositiva e que se realiza por meio de uma complexa polifonia. Trata-se de uma obra que leva em conta a interioridade das personagens, seus movimentos mentais, sua visualização interna dos fatos, sua multiplicidade perceptiva do mundo, suas oscilações constantes na avaliação do real, seu modo fragmentário de conceber o cenário em torno, estabelecendo caminhos que se bifurcam e desejos que nunca se concretizam.

Devido à utilização intensa do fluxo da consciência, o tempo levado a efeito é o da vivência da personagem, distinto do cronológico, usado pelo romance tradicional. O espaço também segue a mesma multifacetação estabelecida pelo tempo, para nos oferecer uma metáfora da desordenação do mundo, que é refeito para renascer em forma de sentido.

Miguel Jorge demonstra atualidade nesta narrativa, que apresenta uma variedade de temas ligados uns aos outros, de maneira a intercalar múltiplos centros. Esta é uma narrativa que se fragmenta, na tentativa de definir-se entre

passado, presente e futuro que, muitas vezes, fundem-se ou intercalam-se ao longo do desenvolvimento do enredo.

Os elementos constitutivos do romance foram se alterando a partir do modernismo, as novas formulações epistemológica empurraram os escritores para uma nova abordagem da realidade, na qual a perspectiva narrativa unificada e o narrador todo-poderoso desapareceram, e surgiram agora os mais diversos ângulos narrativos, que não são simplesmente adaptados à obra literária mas, pelo contrário, inseridos em seu contexto e trabalhados como partes integrantes do seu conjunto (ROSENTHAL, 1975, p. 140).

Nesse atual momento, a descontinuidade e o esfacelamento invadem, lenta, mas poderosamente, as criações artísticas, tonalizando-as de um novo e audaz modo de ser, e o romance, ao colocar o homem no centro dessa imagem dinâmica dos acontecimentos vividos, em um novo ambiente perceptivo da experiência, do conhecimento e da produção inventiva, tornou-se o protagonista dessa nova etapa histórica.

*Veias e Vinhos* é um romance elaborado segundo essa nova perspectiva composicional, que traz, além disso, diversos questionamentos sobre o ser humano e suas habituais ligações com os temas ligados à vida social, religiosa, política e sentimental. Sobretudo, analisa as injustiças e opressões, a que estamos sujeitos no cotidiano, trata ainda do egoísmo, do ódio e da ganância que movem a sociedade.

Além da esmerada elaboração compositiva, esse é um romance de enorme riqueza estrutural e humana, fatores que vêm espelhados por imagens do mundo, muito bem instauradas, ficcionalmente, e que mostram o sofrimento das pessoas que não possuem poder e dinheiro e, que, por isso, são vulneráveis às mazelas do cotidiano, como a família Matheus, que sofreu todas as brutalidades da vida.

## **CAPÍTULO 1 - A CONFIGURAÇÃO DE UMA NOVA REALIDADE EM VEIAS E VINHOS**

Os grandes escritores da atualidade são ficcionistas-filósofos: não narram histórias imaginárias, simplesmente, mas interrogam o universo e, nele, a condição humana possível/impossível em um mundo fragmentado em que a vida, em humanidade, a cada dia mais, é apartada de seu sentido primordial.

JOSÉ FERNANDES

Será verificado, ao longo deste estudo, que este romance nos traz, de maneira bem elaborada, a imagem do mundo atual, por isso, misturam-se nele aspectos ligados ao real cotidiano e à consciência das personagens, modo compositivo que supera aquele da narrativa onisciente e linear dos fatos que nos são apresentados. O autor procura inserir-se na mente das personagens, na tentativa de desvendar aspectos de seu complexo mundo interior.

Essa obra requer uma avaliação mais aprofundada, que nos dê uma percepção mais abrangente da realidade, nela expressa, que está voltada para a descoberta da essência da condição humana. É difícil encontrar respostas para a nossa experiência vivencial, mas este romance traz indagações fundamentais sobre essa questão, de modo a despertar o leitor para a focalização dos aspectos mais relevantes que se inserem na trajetória contextual do homem contemporâneo.

A modificação social do tempo, na sociedade industrial e tecnológica, causou ao homem uma visível crise de individualidade, que se exprime na forma composicional do novo romance que, no cenário contemporâneo, passou a ficcionalizar o processo, o beco sem saída, o corredor de espelhos, os caminhos que se bifurcam, a descontinuidade espacial e temporal e outros processos próprios do atual período, propiciando-nos um novo olhar sobre o mundo e uma nova sensibilidade na assimilação da obra artística.

Esse processo alternativo de ligação com a vida atinge o nosso século no limiar do suportável. Um novo modo de conceber a realidade vai se impondo, por meio de novas imagens, instauradas como singulares, que alteram a

percepção do sujeito diante da realidade e que reordenam a posição do leitor, agora eixo narrativo que impulsiona novas possibilidades de leitura.

Este romance nos propicia uma nova experiência com a realidade, de tal forma que nossas crenças, desejos e angústias passam a constituir uma rede significativa reconstruída diante da vida cotidiana, pois o artista, por meio de sua habilidosa imaginação, ironiza e desarticula a visão de mundo corrente em sua época. Isso decorre do fato de o eu não se reconhecer nos dados evidenciados no quadro referencial estabelecido, em seu tempo. Assim, para exprimir essa nova realidade, as obras literárias precisam seguir um novo modelo, capaz de elucidar o que ocorre na interioridade do sujeito, e que atinge de maneira profunda sua estrutura psíquica. Esses fatores dão origem a novos enfoques da existência que passam a exigir, do romance, alterações surpreendentes em sua estrutura.

O novo contexto histórico desenvolve outras possibilidades de configuração do romance, que procura, agora, adaptar-se a essa imagem atual do mundo, que se apresenta cada vez mais incompreensível, ambíguo e inconstante. Isto possibilitou aos autores realizarem obras que espelhassem novos planos reveladores das incertezas e das degradações humanas. Essa é a realidade constitutiva do romance modernista que quer representar a realidade flutuante de um mundo que continuamente se esboroa diante de nós.

É nessa busca de mostrar ao leitor a face degradante e esfacelada do contexto humano que esse autor nos brinda com uma obra fragmentária, multifacial e instigante, cuja recepção constitui um momento singular, porque a comunicação entre texto e leitor não se regula mais de acordo com os códigos dominantes, mas por meio de imagens textuais que trazem à luz o que não é idêntico a um objeto empírico e que, por isso, conduz o leitor a um contato com a malha textual, resultante de uma nova rede de relações semânticas.

### **1.1 Uma Expressão Fragmentária do Mundo**

O mundo configurado nesta obra não tem mais a aparência de realidade, pois a trama é tecida por meio do entrelaçamento de histórias díspares que se

intercalam no todo, dando ao leitor a impressão de estarem compondo um novo contexto no qual predomina a multiplicidade representativa das situações.

A forma intercalar e multidirecional, com que é contada e desenvolvida a história, caracteriza *Veias e Vinhos* como uma narrativa atual. A fragmentação do discurso faz perceber que o texto é ousado, bem construído e, por isso, capaz de instigar a percepção do leitor, como no trecho seguinte, em que ele se apresenta de forma ilógica, fragmentária e metamorfoseante:

Escuridão. A escuridão. Pantera escuridão. Gato escuridão. Morcego escuridão. Olhos dos infernos, escuridão. Emborcada sombra, escuridão. No escuro de seus olhos o rendilhado bordado de negro, a mantilha, o capeta dançando na curva das sombras, enfeitiçando uns, atemorizando outros (JORGE, 2007, p. 205).

Em períodos antecedentes, o romance visava à produção de aventuras e histórias para o entretenimento do leitor, e sua forma era precária. O romance cavalheiresco, posteriormente, transformado em história de amor, constituía leitura para horas de lazer, e era deliberadamente ignorado pela “classe ilustrada”. Narrativas de viagens, conflitos matrimoniais, batalhas e descrições de mundos fantásticos eram temas adequados a essa espécie literária, que ainda não havia experimentado expressar a realidade de seu tempo, de avaliar aspectos existenciais ou de atingir o mundo psíquico de uma nova geração, por meio de representações genuinamente metafísicas e artísticas, que levassem em conta o mundo interior das personagens. Para Rosenthal (1975, p. 153), hoje, “o que conta para o desenvolvimento do romance é uma realidade flutuante em que processos psíquicos dos personagens se misturam à realidade”.

Dessa forma, o romance expressa algo referente à realidade que o cerca, da qual o leitor faz parte, por isso ele deixa de lado a narrativa simples e de técnica pouco aprimorada para estabelecer um novo olhar, instigante e revelador. Nesse sentido, Rosenthal (1975, p. 155) postula que:

O romance deve ser o reflexo de todas as outras imagens do mundo, mas essas não passam de vocábulos da realidade,

significando tanto quanto qualquer outro vocábulo do mundo exterior. E com ele procederá como com qualquer outro vocábulo da realidade, recebido do mundo exterior: deverá enquadrá-lo na sua sintaxe poética peculiar. Sem dúvida, o romance transformar-se-á em função avaliadora de múltiplos processos da sociedade atual. Vários afazeres humanos são tratados por ele. Simplificando: a literatura, ou melhor, a obra literária, deve ser o reflexo de imagens complexas do mundo que, não passam de meios fundamentais para exprimir o cenário atual.

O romance em estudo promove uma narrativa que se configura em partes isoladas, que se instauram de forma complexa, porque torna o tempo inconstante, os fatos intercalados, amalgamando presente, passado e futuro, fazendo emergir, daí, uma imagem multifacetada do mundo ficcionalizado.

No primeiro capítulo, essa realidade flutuante é verificada quando a personagem Ana revive o momento do assassinato de sua família, emitindo os fatos, por meio do fluxo da consciência:

Sou Ana, e dentro dos meus olhos as coisas se passam e repassam voltando o tempo vazio, desatando gritos. E eu que nem sei fazer o pelo sinal, não sei como me livrar dos gritos penetrando meus ouvidos e meu corpo, terminando nos fios dos cabelos.

[...]

- Por que você não acabou com ela?
- Faltou coragem. Sei lá, ela disse, papai.
- Essa é muito boa. Para quem matou tantos.
- Merda. Não me amola.

A chupeta me transmite um gosto de sal e sangue. Sei que é muito tarde, e se eles ainda? E se eles? Não. Parece que se alimentam de ódio.

- Essa escapou.
- Ela não vai dizer nada.
- Claro que não. É muito pequena para se lembrar de nossas caras. (JORGE, 2007, p. 22).

Por se tratar de uma narrativa não linear, no segundo capítulo, aparece um assunto diferenciado, que contribui para a intercalação e multifacetação dos acontecimentos. O modo narrativo, também, varia e surge aqui o onisciente. Tudo começa com a transcrição de uma simples noite de abril que, na realidade, passa à representação do medo, da insegurança e da ansiedade:

Uma noite de abril abrindo-se em meio a um calor novo e fácil de se aguentar. A Lua continuava andando, rápida e limpa. Pessoas apressadas andavam levando seu pequeno tesouro no bolso, na bolsa, ou amarrados em pontas de lenços brancos, rumo ao Armazém São Judas Thadeu para comprar coisas de urgência, atendendo as terríveis dificuldades pela falta repentina da luz, pelas inesperadas surpresas que a noite poderia trazer. Compravam velas, fósforos, querosene, açúcar, sal, salame, linguiça, pão. As pessoas daquele bairro estavam sempre com medo de alguma coisa. Mal? Medo? Não costumavam deixar a porta da frente escancarada nem as janelas destarameladas (JORGE, 2007, p. 27).

Na composição deste romance, é importante ressaltar o monólogo em que o personagem Mário fala sobre o seu amor pela mangueira. Na descrição do fragmento, nota-se uma obsessão erótica dele que se manifesta pelo contato com o fruto da árvore.

É de fato, esta mangueira deve ter coração, e gosta tanto de mim. [...] e dá aquela gana de pegar, apalpar, chupar, até os fiapos perderem a cor amarela e se tornarem brancos e duros e esticados. [...] No alto, entre folhas verdes, era um periquito ou uma manga, qualquer coisa daquele seu mundo. E, sem prestar atenção em mais nada, cantava bem alto:

Oh! doce manga.

oh! doce mangueira.

oh! meu mundo entre nuvens e pássaros.

oh! sonhos de primavera (JORGE, 2007, p. 165).

Observa-se, nesse trecho, a paixão de Mário pela mangueira. Na realidade, ela torna-se sua confidente e compartilha com o personagem seus verdadeiros anseios e medos. O texto, nesse fragmento, faz-se por meio de uma profunda descontinuidade do processo narrativo, evidenciando, mais uma vez, a sua contínua fragmentação.

Simbolicamente, o apego de Mário pela mangueira refere-se à descoberta da puberdade, refletindo seu desejo pelo sexo oposto. Daí, mais uma vez é mostrado que o romance modernista não está ligado apenas a ações e a variáveis contextuais, mas ao próprio indivíduo e às suas permanentes fragilidades e angústias.

No decorrer da obra, surgem, em função do processo fragmentário, outros tipos de narrativas que perpassam a voz do narrador e redefinem outros tipos de temas a serem explorados. Por exemplo, além da puberdade de Mário, é apresentada também a velhice da avó, cuja situação se complica quando é questionado se devem ou não levá-la para um internato. Pelo estado em que ela se encontra, percebe-se que nem sempre o ser humano tem pleno domínio sobre seus atos. “Não. O Aduato Botelho não seria um bom lugar para ela. Quem era? Para onde iriam levá-la?” (JORGE, 2007, p. 59).

Outra situação que representa a mudança da temática da história é aquela que traça o perfil da sala de aula de Mário, mostrando o mundo vivido pelas personagens, individualmente, e suas próprias descobertas. Desta forma, o avanço dos acontecimentos sugere o questionamento sobre a posição do ser humano diante da cumplicidade e das realizações, que fogem aos padrões sociais comuns, que estão ligados à ética e à moral. Assim, tudo se funde, especialmente quando se indaga sobre quem escreveu no banheiro palavras relacionados à irmã da diretora e a professora diz: “– Ninguém sai desta sala, enquanto o engraçadinho, autor daquela imoralidade, não se apresentar. Ninguém sai. E de pé” (JORGE, 2007, p. 121).

O silêncio fez-se sombrio. Em pé, com os braços cruzados, os alunos limitavam-se a olhar para o chão, ou trocar de posição, sem muito ruído. O senhor Alexandre passou pelo corredor levando um balde d’água, escova e sabão. Certamente iria apagar as palavras obscenas, lavar o nome de Isabel, apagá-lo da parede e retirar a imoralidade para que os alunos não a vissem:

– Vocês me pagam. Vão apodrecer em pé, nesta sala. Bulir logo com o nome da irmã da diretora. Você aí, de pé, não mandei ninguém assentar.

– Estou cansada, professora.

Os justos pagam pelos pecadores.

Depois de se resolver o problema estabelecido em sala de aula, o autor procura redimensionar o enredo. Tem-se, no seguinte capítulo, o início de uma nova história, que revela a todo instante a contínua descontinuidade do processo narrativo:

Ninguém queria levantar os olhos, naquele dia. Não para Altino da Cruz, confessor de um crime horrendo. Ninguém queria acreditar nele, nos seus protestos. As autoridades fechavam os olhos e os livros (JORGE, 2007, p. 231).

Além dos enfoques até agora apresentados, há ainda outro de grande importância no desenvolvimento do enredo, especialmente por estar ligado aos aspectos misteriosos da experiência, que são as premunições da personagem Antônia, que antevê mentalmente o trágico fim de sua família. Assim:

Por que o sono não vinha? Matheus estava indo ver os meninos no outro quarto. Certamente está abençoando Ana adormecida no berço. Enquanto isso, os fantasmas deslizavam do teto para a cama, das paredes para a cama, das sombras para a cama. 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. Antônia não sabia explicar quanto tempo durou aquele suplício. Uma eternidade? Acordou sufocada em gritos e em lágrimas (JORGE, 2007, p. 34).

Entende-se que o autor conciliou as ações de sua narrativa com a concepção do romance moderno: as personagens são reflexo de uma realidade interior complexa e, ao mesmo tempo, instigadora dos permanentes questionamentos humanos. A intriga relacionada à maneira pela qual é vista a injustiça ocorrida com Altino da Cruz, e a diversidade de variados temas dentro de uma só história ensejam um processo estrutural renovador que atenta para a visão crítica do leitor. Para Rosenthal (1975, p. 161), o leitor do “romance moderno precisa desistir de entregar a história, mas precisa participar e compreender a ação narrada; não através do entusiasmo emocional e, sim, por meio da curiosidade crítica”.

O romance modernista procurando superar a tradição, opta por uma estrutura multidirecional e fragmentária, reconhecendo que a realidade é totalmente “flutuante”, e que ela enseja a mescla e o tecido de várias histórias dentro de uma só, dando curso ao surgimento de um processo perceptivo indeterminado. Para Rosenthal (1975, p. 159) há:

O conflito entre a história e as intenções do escritor, entre o desenrolar da narrativa, que já não se processa de forma linear, e a visão moderna na qual se integram os acontecimentos apresentados, parecem constituir um aspecto típico do romance

moderno. Essa literatura moderna baseia-se na tentativa de encontrar a verdade, e a exposição (frequentemente assumida por um eu-narrador) afigura-se difusa e indeterminada, pois a origem da experiência é indefinível, ou então trata-se de uma representação subjetiva e informal da busca da realidade (ROSENTHAL, 1975, p.159).

## 1.2 A Ficcionalização de Fatos Cotidianos no Romance Atual

Um dos fatores contemporâneos de *Veias e Vinhos* está no fato de ele narrar eventos de ordem inteiramente cotidiana. Observa-se, na descrição das cenas, relatos comuns que se referem à vida rotineira dos personagens:

As comadres diziam que tinham horror à poeira, aos ladrões e aos bêbados. A noite continuava andando. De vez em quando o vento batia trazendo consigo um fedor, um cheiro de couro curtido, um odor pegajoso de restos de animais em decomposição. Quatro pessoas entraram apressadas no armazém e pediram escovas de dente, sabonete, para Kolynos. Quanta gente estranha aparecia naquela hora da noite, chamando a atenção pela maneira de olhar, pelos gestos grosseiros, pela voz fastigiosa que lhe pertencia por herança e que jamais os abandonaria mesmo que fossem viver no Rio de Janeiro ou São Paulo. Oh! Pensou Antônia, dando uma rápida olhadela pelo salão, será que vem mais alguém? Dominou-se a tempo, descobrindo que falara sem pensar, pois naquele momento chegavam, em bandos, os bebedores de cerveja e cachaça, os comedores de linguiça, presunto, mortadela e queijo [...]. Daqui a alguns minutos pediriam uma rodada. E mais outra. E mais outras. Naquele espaço reservado às mesas, a vida lhes corria livre, sem grandes marcas (JORGE, 2007, p. 34).

A ficcionalização da vida comum representa um dos fatores contemporâneos da obra. O ambiente descrito situa as condições em que vivia a família Matheus, um lugar simples, representado por uma casa comercial, frequentada por diferentes pessoas, especialmente por aquelas que ali se encontravam para fazer compras diárias e até mesmo os bêbados, que por ali passavam para “afogar suas mágoas e problemas na bebida.”

Outra situação importante, na descrição de fatos do cotidiano, refere-se à forma pela qual a escola é mostrada na história. Emerge. Aqui, o contexto artístico de situações comuns da vida e não dos grandes temas universais. Por um lado, a instituição escolar educa e edifica o ser humano, mas, por outro, tem um poder opressor que inibe as crianças. Em outras diversas situações, tem-se também a inibidora igreja Católica, que referencia a religião da família.

– Padre Bonifácio, com sua licença e o respeito que temos pelo senhor, eu queria fazer-lhe uma consulta. Já nos disseram para levá-la no Centro Espírita Amor e Caridade...

– Não e não. Eu não permito essas bobagens. Essa derivação da fé. Onde já se viu tamanha tolice e ignorância? A única e verdadeira religião é a Igreja Católica. Fora dela não há salvação. E não quero ouvir mais falar nisso.

A voz do Padre Bonifácio soava como trombetas anunciando tempestades, estremecendo a casa. Espumava pelos cantos da boca e apontava o dedo na direção do nariz da mãe, como o pai faz com a gente quando está zangado. A mãe, numa obediência de menina de catecismo, abaixou a cabeça, ficando vermelha e apavorada. A avó, com o queixo mais comprido que de costume, falava baixinho: xô! xô! xô! (JORGE, 2007, p. 65).

Verifica-se, em *Veias e Vinhos*, uma certa ironia autoral no que se refere ao respeito e à adoração dedicados à igreja Católica, que é o patamar de apoio aos problemas e angústias da família Matheus, muito devota e compromissada com os preceitos religiosos. Mais uma vez, observa-se o relato da vida cotidiana das personagens. O autor extrai, desse modo, efeitos irônicos a respeito dos valores cultivados pelas personagens, naquele momento.

Originalmente, esse romance reintegra, ao artístico, o mundo comum, em sua estrutura, trazendo reflexões sobre o universo psíquico das personagens, mas, ao mesmo tempo, traça o panorama relacionado à simplicidade por elas vivida. Para Rosenthal (1975, p. 62) “a arte não reproduz as coisas visíveis, sua tarefa reside em tornar visível, as coisas, mesmo as mais comuns”. Todas são igualmente válidas para compor a obra literária, pois a arte poética deve ser percepção, inserção na realidade, fator que jamais poderá ser reproduzido totalmente, pois ninguém é capaz de abarcá-lo em toda a sua plenitude.

Entende-se que o fazer artístico, numa obra de arte, tem a função de encantar o leitor, provocar reflexões e traçar uma linha de recriação dos fatos, na internalização da narrativa, não como reprodução da realidade, mas como forma de recriação, isto é, uma reordenação capaz de instigar o nosso senso crítico ao longo da leitura. Nessa obra, o autor concilia muito bem os questionamentos sobre o ser humano, a vida e a existência.

O romance em exame não busca em sua narrativa o perfil de algum feito heróico, mas restringe os acontecimentos relacionados ao cotidiano de uma família brutalmente assassinada. Entretanto, ao aludir a uma realidade trivial, a fatos naturais, isso não impede que a obra nos propicie um teor profundo de revelação e de reflexão sobre nossa experiência existencial. O enredo focaliza diálogos comuns entre as personagens e faz alusão à luta diária que nos envolve, mas ao mesmo tempo nos propicia possibilidades enormes de reflexão, como neste trecho:

- Mamãe, por que a gente não vai ao cinema também?
- Ora, porque cinema não enche barriga de menino pequeno.
- Não, mãe, fala a verdade, por quê?
- Ora por quê. Não podemos. Não vê que seu pai trabalha no armazém até tarde? E está sempre cansado?
- Eu estou doído para ver o filme de cauboi.
- Vocês não têm idade para ver esse tipo de filme.
- Eu já estou grande. Eu posso. Eu sei tudo sobre o Buck Jones.
- Pra cama todos. Já está ficando tarde (JORGE, 2007, p. 30).

O universo das ações diárias surge por meio de um relato que instaura múltiplos enfoques, pelos quais variadas histórias vão se derivando umas das outras. Desta forma, o leitor começa a perceber que, na realidade, não se tratam de fatos meramente banais, mas de acontecimentos alusivos à existência do ser humano, que promovem a reflexão sobre variados temas como: carência, injustiça, impunidade, covardia, poder e vários outros.

Neste romance, não há um herói, como mencionado anteriormente, que se revela por meio de feitos extraordinários mas, sim, a representação do herói pelo próprio ser humano. Todos os personagens, em *Veias e Vinhos*, são heróis; talvez todos nós o sejamos. O grande e verdadeiro herói é aquele que enfrenta e luta pela sobrevivência, cotidianamente, mesmo passando por

incertezas e medos que parecem desanimá-lo. Não há como fugir às agruras do real. Nosso relacionamento com a realidade está permeado por incertezas e receios diversos. Neste sentido, Foucault (apud CARVALHO, 2000, p. 58) “considera a modernidade também uma atitude, uma forma de nos relacionarmos com a realidade”.

Para Rosenthal (1975, p. 151), “o romance, quando apresenta carregada emotividade e fascinação, sugere sentimentos e percepções caóticas, para o intercâmbio de todos os encontros humanos, para o caráter maquinal da existência e de seus rebocos inúteis”. Entende-se, assim, que em *Veias e Vinhos* tem-se algo representativo do romance contemporâneo, pela mimetização de vários pontos do cotidiano das personagens que nos ensejam diversas reflexões sobre nossa experiência histórica, transmutada em arte.

### **1.3 Uma Nova Concepção da Realidade em *Veias e Vinhos***

A ficção passa por diferentes modificações no romance modernista, ele não quer mais apenas contar uma história, mas organizar seus constituintes de modo que eles se apresentem de forma inovadora, dando ao leitor uma maneira diferente de conceber a realidade; hoje, quando se analisa o romance, vê-se que ele abandonou uma perspectiva segura e exata do mundo, isto é, ele não quer mais analisar e reproduzir a realidade, mas transformá-la, modificá-la, dando-lhe um tom de atualidade.

Em *Veias e Vinhos*, que segue as determinações deste novo momento, está presente uma multiplicidade de assuntos, ora encontra-se o relato de um assassinato da família de Matheus, ora nos deparamos com os pensamentos de Ana, a única sobrevivente, e muitos outros assuntos que com esses se ligam parcialmente. O autor não reproduz a realidade natural dos fatos, mas traz aos leitores a oportunidade de desvendá-la por meio de várias técnicas por ele usadas.

Segundo Oliveira (2007, p. 93), “algumas obras de arte permitem ao leitor uma mirada, que adentra o limiar do passível; assim o sonhador (artista ou leitor) abre uma janela mágica a partir da qual se descortinam o que se pode ver e o que se pode tocar, fazendo instaurar-se aí a força potencializadora da arte”, assim é esse romance de Miguel Jorge, dotado de singular riqueza social, histórica e estrutural.

Nessa ótica, esse romance é uma obra, que tece um emaranhado de ideias flutuantes, por meio das quais a realidade é apresentada de forma conturbadora e indefinida, aspectos próprios da modernidade. Para Rosenthal (1975, p. 70), “a condição humana tornou-se tão incerta quanto o próprio meio ambiente, e já se defronta com sérias dúvidas com as quais o escritor contemporâneo convive, isto o conduz à possibilidade de expressar, numa narrativa, as mais variadas experiências”.

Esse romance mostra mais que o relato da tragédia que aconteceu com a família Matheus, um conjunto de opressões que permeiam o mundo atual, e que tem seu lugar na elaboração artística. Seu processo renovador deixa configurar o entrelaçamento descontínuo da história, representando diferentes formas de reproduzir o real. O autor se serve, também, do desvendamento da mente das personagens e da interrupção do processo linear de tempo e espaço, conferindo ao texto uma singular interioridade, permitindo-nos sair do nível histórico para o historial das ações. Comentando esse procedimento atual de narrar, Oliveira nos diz que (2007, p. 25):

O nível histórico é externo, independente do desejo do sujeito, emerge na instauração da factualidade, que se orienta sempre para o pretérito; o historial vem de dentro, figurativizando nossos desejos mais secretos, decorre de um procedimento criativo de interpretação, que nos salva do vazio da história e que se faz por uma distensão temporal, por um fluxo que se reordena permanentemente.

Entende-se, assim, que o autor desvincula totalmente a narrativa do processo documental, pois as personagens nos são reveladas por meio de um elaborado processo polifônico, em que várias delas se configuram como emissoras, garantindo um teor elevado de atualidade ao texto.

Portanto, para a criação de sua estrutura romanesca o autor em estudo utiliza, constantemente, da pulverização do tempo e do espaço, de várias vozes narrativas e de imersão na psique dos personagens, fatores que sustentam a renovação de sua narrativa.

#### **1.4 Uma Tragédia Vulgar Move a Trama de *Veias e Vinhos***

Neste ponto, é importante que se destaque que o romance atual não é composto de temas ligados ao heroísmo, como em outras épocas. Nele são tratados temas cotidianos inteiramente ligados à realidade. Encontramos, aqui, por exemplo, marcas de ansiedade, angústia, medo, solidão, entre outras situações que permeiam a realidade humana, na contemporaneidade. Esses elementos foram assim analisados por Rosenthal:

A solidão, o medo, o sofrimento, a angústia são temas que reaparecem constantemente no romance moderno, não apenas como expressão dos problemas existenciais contemporâneos, da perplexidade perante a insegurança e fragilidade de todos os valores, mas também como meio de intensificação do conteúdo (ROSENTHAL, 1975, p. 102).

Nessa perspectiva, são relatados diversos momentos em que as personagens demonstram angústia, solidão e, principalmente, medo. Em várias passagens da personagem Antônia, por exemplo, há inúmeras cenas em que ela se sente aflita, em relação aos seus sonhos e começa a fazer premunições horríveis, em relação à sua família.

- Matheus, sonhei que estavam matando você e que eu não podia fazer nada para impedir. Eu queria gritar, e as palavras não saíam, estavam presas na garganta. Foi horrível.
- Esquece.
- Não consigo.
- Faz um pouco de força, vá.

A mãe se ameigava por dentro e por fora. A conversa ia e vinha num diz-que-diz, sem sentido. E ficava um pouco de silêncio,

puxado pelo suspiro da mãe, pela respiração do pai. Medo? A mãe ainda estava com medo? Mais nada foi dito, e eu podia adivinhar que o corpo dela se tornava mais íntimo do corpo dele, aconchegante, para verificar do sangue que corria em suas veias, do cheiro que ia por sua pele. O pai, na verdade, a puxava para o seu lado, cheio de vida e de palavras (JORGE, 2007, p. 37).

Todas essas sensações, próprias do ser humano, como a dúvida, o pavor e a ansiedade, fazem parte da realidade do cotidiano das pessoas e, conseqüentemente, estão presentes no romance *Veias e Vinhos*. Antônia vive essas situações. No entanto, esses sentimentos e premonições, que muitas vezes parecem exagerados, no decorrer da narrativa, acabam acontecendo e estão ligados ao mundo interior das pessoas. Não temos como fugir da interferência desse processo. Para Rosenthal (1975, p. 122), o romance de hoje é realidade, sendo o leitor, consciente da realidade “flutuante” de seu mundo, obrigado a adaptar-se e a passar pela experiência dessa “realidade”.

A exemplo do que faz o romance modernista, o autor traz as situações caóticas para a sua representação. A personagem Ana, por exemplo, em vários momentos, vê-se diante de um abismo sem voltas. Primeiro, ocorre a morte dos pais e dos irmãos, de forma brutal, tal como foi apresentada, e depois, a tragédia de estar sozinha e órfã, diante de uma sociedade extremamente injusta com as pessoas inocentes.

Por isso, o autor apresenta o processo de relações sociais como uma forma de revelar a verdadeira crueldade a que o ser humano pode chegar. Diante de dois assassinos cruéis e sem piedade, e após a realização do crime, as personagens ainda têm a frieza de se relaxarem e até de tomar cerveja perante os mortos.

Vê-se, ao longo do enredo que, apesar disso tudo, os assassinos ainda demonstram certo grau de sensibilidade, comum às pessoas normais, pois eles poupam a criança de dois anos, de tamanha crueldade. Observa-se, no trecho seguinte que a falas dos personagens acentua o discurso direto, com o objetivo de dar maior verossimilhança ao trecho descritivo:

- Quando ela disse, papai, papai, eu não tive coragem. Merda, não tive coragem, e pronto. Puta que pariu!
- Quer parar com isso?
- Acho bom você não me dar ordens.
- Deu para ficar nervoso agora?
- Puta que pariu! Que trabalho duro. O pior da minha vida (JORGE, 2007, p. 22).

Assim, apesar de toda crueldade manifestada pelos assassinos, em cada instante, na realização do crime, percebe-se certo sentimento de piedade, por parte deles, em relação à Ana. Por isso, pode-se encontrar, no decorrer da narrativa, um grande destaque para a linguagem, que se torna, a um só tempo, espelho da realidade e material de criação literária.

Diante de tamanha complexidade do agir humano, a linguagem sempre é ponto fundamental para Miguel Jorge, que faz uma retomada labiríntica para mostrar o perfil de cada personagem, alguns deles, por meio de seus erros e acertos, de suas buscas e dúvidas, e, outros, procurando um sentido real para a existência.

Esta obra traz uma elaboração aprimorada sobre as angústias vividas pelo ser humano, mostrando, de maneira adequada, o cotidiano enfrentado por uma família de classe baixa que sofre com os desajustes do dia a dia; é reprimida pela injustiça e parece esquecida pela própria sociedade, valendo-se da utilização das máscaras convencionais e, ainda assim, não consegue nem morrer com dignidade. Sobre o esfacelamento do homem e sobre a degradação de sua dignidade, assim nos diz Rosenthal (1975, p. 161):

A narrativa multiforme, de nossa época, faz o entrelaçamento de diversos fios narrativos, traz figuras enigmáticas, alteração de perspectivas e da pessoa do narrador, resumindo a perplexidade do homem moderno perante o caos do mundo contemporâneo, que é complexo e descomunal.

O autor de *Veias e Vinhos* reproduziu os complexos estados sentimentais do homem: por um lado, o medo de pessoas inocentes, e a opressão sofrida por elas, condenadas a um crime que não cometeram, e, por

outro, repressores e cruéis assassinos que se aproveitaram da fragilidade e da falta de recursos de seres inofensivos para causar-lhes os mais horríveis danos.

## CAPÍTULO 2 - UMA MULTIPLICIDADE DE NARRADORES E VOZES

Neste capítulo, serão estudados alguns aspectos a que a crítica atual atribui enorme importância. Um desses fatores é a voz, que se refere à emissão do discurso, ao longo do texto. No romance em estudo, a emissão é complexa, pois há vários narradores e cada um se realiza por meio de um processo que envolve circunstâncias de ordem temporal, social e psicológica.

Outro fator, igualmente importante, é a narração intercalada, que se desenvolve de forma fragmentária, ou seja, os diversos momentos temporais constitutivos do enredo, se acham nessa narração, apresentados por meio de microrrelatos que se correlacionam mais por uma ordem psicológica do que lógica. Nela, projeta-se a ordem, possível, resultante da correlação de momentos díspares vivenciados pelas personagens. Nesse tipo de relato o tempo e o espaço apresentam-se fragmentados, compondo um mosaico de ‘assuntos’ que quebram, continuamente, a sequência do enredo.

Além da boa qualidade técnica, *Veias e Vinhos* se faz, também, por meio de uma profunda dimensão temática. Vê-se que essa obra se liga aos estudos desenvolvidos, naquele período, a respeito da essência opressora que pesava sobre o ser humano, conduzindo-o a círculos solitários e pouco realizadores. Nesse sentido, comenta Rodrigues (1999, p. 17-18) que “o romance revela a mutilação do mundo na esfera do “eu” do homem contemporâneo, que se acha inserido num mundo feito de “círculos fechados e isolados uns dos outros”.

A complexidade do mundo moderno encontra-se retratada na maneira de narrar, especialmente nos romances mais bem elaborados, tecnicamente, no século XX. Assim, é essa narrativa que abre caminho para um estilo diferente de se trabalhar o enredo, pois usando a técnica em que tempo e espaço se tornaram “flutuantes”, o texto ganha uma dimensão de pluralidade significativa.

A instauração desse “caos” e as incertezas vividas pelo homem contemporâneo fizeram com que surgisse uma forma nova de se narrar os acontecimentos. Daí o aparecimento das novas técnicas para a reprodução artística do novo romance, que é diferenciado do tradicional, em vários pontos, como passaremos a ver.

Hodiernamente, a lógica gramatical e discursiva foi deixada de lado e a narrativa se desenvolve buscando expressar aspectos multiformes que povoam o mundo mental da personagem. Os fatos agora emergem da mente do indivíduo, e nesse processo a multiformidade imaginativa é mais importante do que os acontecimentos presentes na realidade. A mente pode captar os fatos de maneira incoerente e dissonante. Nesse sentido, Rosenthal (1975, p. 38) argumenta:

Atualmente o romance constitui uma soma de concepções momentâneas, e os esforços convergem na tentativa de captar linguisticamente o momento, a menor unidade da experiência; a tal ponto vai esse empenho, que a expressão se afigura por vezes como um “termo” objetivado por instrumentos de precisão. Eis a razão pela qual as composições linguísticas modernas tão frequentemente causam estranheza ao leitor habituado à técnica do romance tradicional; acresce que “inexiste obra de arte moderna de algum valor, que não se deleite com dissonâncias e desarticulações.

O romance *Veias e Vinhos* mostra-nos uma arte voltada para a expressão da livre interioridade das personagens, que têm voz e vez e que, por isso, apresentam um psiquismo elaborado e profundo, que nos permite fazer sobre elas indagações diversas. Sobre esse modo de elaborar a arte, Oliveira (2007, p. 70) nos diz que “entre o leitor e o texto há um enlace de natureza complexa, que resulta da vivência ligada ao êxtase estético e que, quando isso ocorre é porque a forma abriu-se à percepção, num fenômeno identificado como *sui generis*”.

Miguel Jorge consegue conciliar bem as técnicas utilizadas no romance moderno, pois a narrativa proposta apresenta intercalação entre 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, como neste caso em que o enunciado “O pai precisava de muito dinheiro” (JORGE, 2007, p. 37) está no pretérito; “A mãe parece que está ausente desse mundo” (JORGE, 2007, p. 38) está no presente e “Você vai ser médico?” (JORGE, 2007, p. 40) está no futuro.

A composição surge, aqui, como uma exigência fundamental, como uma prioridade na elaboração da narrativa. Sem ela não há obra-prima perfeita, como dizia Bourneuf (1976, p. 63). Compôr pressupõe adequar o andamento do enredo à marcha da vida. Por meio dela cada elemento é colocado no seu lugar e subordinado ao conjunto. Desse modo, são estruturados os constituintes internos, do romance em exame, em que a polifonia, as manifestações interiores das personagens, a intercalação da narrativa, juntamente com outros elementos, conferem uma enorme força expressiva a esse texto.

Regularmente, o romancista compõe em cada etapa da criação, quer escreva uma frase muito equilibrada e muito ritmada, conforme ao andamento da página, ao seu espírito, às suas intenções, quer estabeleça um plano que requer articulação das partes, de correlações e de correspondências entre os episódios, de modo a obter a variedade ou a unidade. Tudo isso constitui objeto de consideração para o artista.

## **2.1 O Narrador e a Instância do Discurso**

As vozes narrativas são resultado da composição da linguagem. Em *Veias e Vinhos*, elas se constituem na voz do autor, na voz do narrador e nas vozes das demais personagens. Para Tacca (1983), a riqueza do mundo, no romance, baseia-se na polifonia, num coro de vozes independentes que se harmonizam, mas que tem identidade; muitas vezes, essa forma de narrar cria problemas para o leitor, que não consegue identificar com clareza esse constituinte, e pergunta: “Quem fala?”.

No romance, o autor passa a palavra ao narrador, e, este, às suas personagens, instaurando um coro complexo de emissões e vários olhares sobre o mundo. Todo romance, em suma, não é mais do que um jogo de informações. Neste sentido, é importante observar que:

Por muito que se diferencie as vozes, o narrador permanecerá sempre no primeiro plano da audição e da consciência.

O dramaturgo diz-nos: Isto sucedeu assim, dois pontos, e levanta-se o pano. O romancista, pelo contrário, diz-nos: penso que isto sucedeu assim... No drama, o diálogo é a realidade primária, enquanto que, no romance, é uma realidade secundária (ou terciária): ele contém em si esse complicado jogo de espelhos que constitui a sua própria natureza. Falando em termos de física: o teatro é reflexão, o romance refração (TACCA, 1983, p. 24).

Desse modo, percebe-se que o romance é um tipo de linguagem, no qual se manifestam vozes distintas. Assim, a voz constitui uma presença observável ao nível do enunciado narrativo, estabelecendo, nos romances mais bem construídos, uma elaborada polifonia, fator muito presente nesta narrativa de Miguel Jorge.

Por meio da polifonia, muitas questões de ordem temporal, material e psicológica vão se projetando, com enorme importância estilística, sobre o discurso, de modo a afetar a recepção do leitor. Esse constituinte permite ao romancista, que procura trabalhar de maneira mais aprimorada, elaborar o relato das ações de forma multifacial, além de se servir melhor do processo focalizador dos personagens, que pode desencadear vários olhares sobre os fatos. Noutras ocasiões, o narrador pode desaparecer, e a história se desenvolver por meio de cenas e de diálogos.

*Veias e Vinhos* é uma narrativa que se faz por meio da voz e da focalização de diversas personagens. Por exemplo, a voz de Ana, narradora e testemunha, é um dos eixos estilísticos do enredo. O relato de Ana em primeira pessoa permite que o leitor entre em contato com o fluir espontâneo de reflexões e divagações situados no cenário da interioridade dessa personagem, o que dá ao romance um teor mais acentuado de verossimilhança. Nessa técnica narrativa, própria do romance modernista, o narrador, em lugar de conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado, transfere-o para as personagens, renunciando à visão onisciente e passando a focalização para as personagens, o que reduz a distância entre leitor e texto.

Um dos aspectos importantes da polifonia, nesta obra, é o uso do modo dramático de narrar. Nesse modo, a onisciência autoral se afasta e cede lugar à fala das personagens, por meio das quais tomamos conhecimento de seus

desejos, receios e preocupações. Por ser o ângulo frontal, a distância entre a história e o leitor se torna pequena e o texto se faz por uma continuidade de cenas, como no trecho que segue:

- Precisamos esconder isso.
- Está com medo?
- Medo?
- Sua cara está com um jeito esquisito.
- É bom ter os olhos bem abertos e bico calado (JORGE, 2007, p. 22).

Esse tipo de texto deixa muitos subentendidos, o que solicita do leitor uma razoável competência para preencher lacunas. Como o significado não se torna claro, emergem no texto certos traços, a partir dos quais se pode construir algo. Assim, o sentido da experiência da escrita é reconstituído pela leitura, cujo modelo de elaboração modifica, deforma e desloca os sentidos, facultando ao leitor uma nova experiência em face da recepção.

Na realidade, o diversificado número de narradores faz parte da construção da linguagem, nesta obra, e disfarça juízos e opiniões do autor, que, no momento em que os cria, já define suas próprias intenções. Refletindo sobre esse aspecto, a pesquisadora Maria Aparecida Rodrigues (1999, p. 194) faz importantes considerações sobre os planos de progressão que envolvem a polifonia:

A montagem polifônica é como uma partitura musical que comporta um elemento horizontal e outro vertical - o contraponto - em planos ligados entre si pela progressão simultânea de uma série de múltiplas linhas temáticas em cada plano desempenha um duplo papel: participar no desenho da linha em conjunto e contribuir para o movimento interno de cada fato (presente, passado e futuro).

Por meio desse processo, a significação se dispersa e se dissemina, transmitindo-nos variados sentimentos, idéias, perspectivas e comportamentos, ampliando o sentido por meio desse expediente narrativo. Esse jogo pressupõe uma nova condição de leitura e de escrita por meio das quais reconhecemos a renovação narracional desse autor.

Outra voz igualmente importante na estrutura desse romance é a de Mário, porque por meio dele se projeta o tema da puberdade e, sobretudo, a situação levantada sobre questões direcionadas à religião, como se pode verificar no trecho abaixo:

Suavemente aconchegou seu corpo ao da mangueira e, com o coração aos solavancos, sentiu sua emoção concentrar-se em seu sexo. A coisa foi crescendo, latejando, tocando com força a calça, querendo arrebentar a braguilha. Olhou intensamente para aquele pedaço de seu corpo que pulsava cheio de vida. Lentamente a visão do pecado e do inferno chegava por trás do seu desejo.

– Padre Bonifácio, fazer isso é pecado?

– É pecado sim, meu filho.

– A gente vai para o inferno?

– Vai. E de cabeça para baixo dentro de um tacho com azeite fervendo.

Mário via a forma horrível do inferno, e o cheiro de enxofre e arsênico entrava por suas narinas. Quem poderia saber do inferno? Por que o Padre Bonifácio botava tanto medo no coração dos meninos, nas aulas de catecismo? (JORGE, 2007, p 167).

Essa multiplicidade de vozes instaura uma narrativa que aborda, não apenas um determinado tema, mas que enfatiza várias possibilidades temáticas, de modo a conferir à narrativa uma nova sensibilidade, que conduz o leitor a um contato amplo com a variedade dos fatos contidos na realidade. Nesse estágio de criação, o escritor intercala outras vozes, numa monofonia que afasta a relatividade e afirma a transcendentalidade do tema proposto.

Pois que “o narrador do romance – como diz Wolfgang Kayser – não é o autor, mas também não é a figura imaginada que, com frequência, nos aparece à frente, tão familiarmente. Por detrás deste disfarce está o romance, que se narra a si mesmo, está o espírito deste romance, o onisciente e omnipresente espírito deste mundo artístico. É preciso aceitar o paradoxo: o autor cria o mundo do seu romance; mas também este mundo se cria a si próprio através dele, transforma-o em si mesmo, obriga-o a entrar no jogo das transformações, para se manifestar mediante ele”. Essas palavras se assemelham àquelas [já citadas neste trabalho] de Michel Butor (TACCA, 1983, p. 33).

Assim, segundo Tacca (1983, p. 63) “a realidade do romance reflete um mundo repleto de vozes, e seus entes são puramente a existência da voz do narrador, e o ponto de vista é quem decide qual é a voz”. Por isso, esse ângulo de enfoque pressupõe dois modos essenciais: o narrador encontra-se fora dos acontecimentos narrados, e nesse caso é denominado de observador, ou ele participa dos fatos narrados – quando é denominado narrador personagem. Portanto, a personagem pode adquirir o papel de protagonista, secundário ou de testemunha. Independente de qual seja o narrador, o importante é que ele nos coloque em contato com a imanência e com a transcendência dos fatos relatados.

Uma das emissoras principais nesta narrativa é a personagem Ana, que tem a missão de contar o que realmente aconteceu, no dia trágico do assassinato de sua família, de maneira minuciosa e verossímil, para que haja efeito revelador, no desvendamento dos fatos. Sua voz desperta o sentimento do leitor, pois a graça e expressividade, com que faz o relato, levam o intérprete a reconhecer na espessura das coisas o sinal de sua força.

Com a utilização da primeira pessoa, a personagem Ana nos revela uma narrativa mais viva, próxima e instigante. Nesse ângulo, o narrador transfere sua focalização para a personagem, renuncia à visão onisciente e passa a ver pelos olhos de Ana, permitindo-nos entrar em contato com a realidade multifacetada que a envolve. Ele, o autor, nos permite, assim, verificar, por esse expediente literário, que a realidade é multifacetada e complexa, e que o objeto literário é dotado de rara dificuldade de interpretação.

Em alguns momentos da narrativa, ainda, percebe-se a fusão entre o discurso direto e o indireto. Por exemplo, no momento em que Ana, a personagem testemunha do relato, narra fatos com sua própria voz e, às vezes, aludindo à voz dos assassinos. Observa-se, ainda, o uso da metalinguagem, quando a voz não é de Ana e nem de seus familiares, mas reflete seus anseios:

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.  
– Então tome cerveja.

- Vou beber até refrescar esse fogo que está dentro de mim.
- Quem fez o que fez come até um boi vivo.
- Então me dá essa lata aqui, vou comer e beber feito um doido (JORGE, 2007, p. 22-23).

Por intermédio da fala de Ana, o leitor percebe que consegue saber mais do que está escrito, pois ao mergulhar em sua consciência, ele constata não apenas o que ela diz, mas também aquilo que é suposto, o que o leva a uma comunicação do que está fora do romance. O leitor pode captar assim vários níveis de consciência de uma personagem. Essa melhor possibilidade de se aprofundar nos estados mentais do ser humano é uma das características da narrativa do século XX.

Desse modo, o autor vale-se de seus personagens para mostrar o mundo sob múltiplos enfoques, pois o universo configura-se, na atualidade, dividido, variado e caótico. Nem a ciência nem a religião conseguem mais diminuir a nossa insegurança e a nossa desconfiança diante dessa nova realidade, que tão bem se exprime nessa obra.

Além desses fatores, as análises de Genette (1972, p. 212) sobre a voz do narrador, informam-nos que essa categoria que, integra um aspecto da ação verbal, é considerada, em suas relações com o sujeito, com o seu psiquismo, “não o sujeito que realiza ou sofre a ação verbal, ma aquele que participa, de uma forma ou de outra, da atividade narrativa”.

*Veias e Vinhos*, diferentemente do romance tradicional, é um texto pleno de recursos, pois este romance se faz por meio de uma pluralidade de narradores, entre eles a onisciência seletiva múltipla. Neste modo, o leitor toma conhecimento dos fatos pelos pensamentos, sentimentos e percepções dos personagens, que emitem seus pontos de vista subjetivos, amalgamando as vozes do narrador-autor e das personagens, como no trecho abaixo:

E agora, o que o rei sem dinheiro iria dizer? O outro ato teria que ter início. Uma atriz velha, dura, espigada, aproximava-se das pessoas que jantavam, vestida de preto, com os cabelos em desalinho, olhos opacos. Parados. Senta-se na cadeira vazia que está na outra extremidade da mesa, sem dizer palavra. A fada madrinha põe comida em seu prato, e os outros olham-na cúmplices. Come, ordena a fada madrinha. A atriz que tem

fundas rugas no rosto, enfia os dedos no prato e leva um bocadinho de comida à boca. Os meninos riem. O rei, que não é mais rei, olha-os enraivecido. Tio Pedro toma de uma colher e a coloca na mão da atriz entristecida. Ela permanece com a colher na mão, fitando um ponto branco na parede (JORGE, 2007, p. 56).

O autor se serve, aqui, de uma multiplicidade de olhares, especialmente, ao fazer alusão à plateia, recusando a técnica da narrativa tradicional, ele reordena vários instantes vividos pelas personagens. Em um momento da vida cotidiana da família Matheus, o leitor depara-se com a representação de uma peça teatral. Antônia, a atriz principal, cuidava sempre de seus deveres como mãe e esposa, sem reclamar. Matheus e Pedro, sendo os atores secundários, comiam rapidamente, e Matheus, para os meninos, talvez fosse um rei, pobre e simples, que comia arroz com feijão.

Em outro instante, os fatos são transmitidos por meio das percepções e reflexões de Mário, e o cenário da narrativa é composto pelo olhar interior e exterior dessa personagem, conforme se observa no seguinte trecho:

Aí então ele perdeu o controle sobre seu próprio mundo e, por conta do intruso assobio, prestou atenção num avião levantando vôo, avançando em frente, com toda a força que lhe permitia rasgar o tempo, o espaço e o vento. O avião sobrevoava a mangueira em curvas airovas. Se cair?, Mário se perguntou. Meu Deus, e se esse avião cair? Arrancou de si esse pensamento da mesma maneira rápida como entrou. Tinha medo de andar de avião? Claro que tinha. Não revelaria isso a ninguém. Tinha receio de que ele caísse sobre a cidade, sobre as casas e os moradores (JORGE, 2007, p. 166).

Um fato pode mudar de sentido se for emitido por um ou por outro narrador, isto sugere a pluralidade silenciosa dos sentidos que há nos pequenos acontecimentos. Na verdade, não existe um pensamento ou um fenômeno cujo sentido não seja múltiplo, mas o autor, nesta obra, opera de modo a colocar em evidência essa possibilidade.

Por isso, A narrativa de *Veias e Vinhos* é inovadora, pois mistura diferentes formas de narradores num labirinto sem fim. Dessa maneira, várias vozes, focalizações e distanciamentos se inter cruzam neste texto.

Além dos modos variados de narrar, os temas, também, se pulverizam. Um deles é o poder castrador da igreja Católica, representado pela figura do padre Bonifácio, que por um lado passava aos fiéis preceitos religiosos a serem seguidos, mas ao mesmo tempo se abstinha de segui-los.

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).

Entende-se que em um texto literário, são muitos os obstáculos enfrentados pelo leitor, para que se possa identificar a voz emissora, e isso ocorre porque no romance encontra-se um mundo artificial, extraordinário, que foge à regra do comum e convida o leitor a conhecer várias perspectivas e visões que surgem das possibilidades experimentais da criação literária.

## **2.2 O Narrador em Primeira Pessoa: Proximidade e Vivacidade do Relato**

Uma das formas narrativas importantes nesta obra é a primeira pessoa. Ana, a personagem principal, relata os acontecimentos segundo seu ponto de vista, suas experiências e sua visão pessoal. Nesse modo, a narrativa se torna mais viva e convincente, ao contrário do que ocorre, quando a narração é feita pelo narrador onisciente, conforme se vê 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. Lua, minha Lua, olhe todos estes corpos apagados para sempre. Lua, minha Lua, faça com que alguém se levante. Agora, tudo voltou às escuras novamente. A Lua se foi. As

moscas voejam aqui e acolá. Eu me arrasto para uma 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. Posso vê-la, muito embora esteja escondida sob o corpo do pai, com a camisola azul de rendas desabotoada, as pernas abertas. Não se podia ver mais. Chamo por ela novamente, num tom de desespero e ela nem se comove. Do mesmo modo chamo pelo pai. Sim, o pai, por que não? Ele não me entendia sempre nos meus chamados? Frente a frente com ele, e só eu respiro. Mas eu fecho os olhos, e, nesse meio-tempo, estendo as mãos e posso alcançar o pai, tocá-lo de leve (JORGE, 2007, p. 24).

Nesse caso, os fatos são transmitidos ao leitor conforme a personagem narradora os vê. O narrador está próximo, participando dos acontecimentos, por isso o leitor do romance modernista precisa estar atento à fala das personagens, pois ela se une à perspectiva para nos dar o ângulo de observação, por meio do qual nos aproximamos ou nos distanciamos do objeto.

Entende-se que a narração adquire mais vibração humana se o narrador, em lugar de proporcionar a si um ponto de vista privilegiado para a sua informação, fizer um relato que insere o leitor no centro dos acontecimentos, tornando o romance uma imagem adequada de um recorte do mundo.

O objetivo dessa técnica narrativa, que começou a ser utilizada, em maior escala, no começo do século XX, é apresentar as personagens que podem ver a si mesmas. Assim, o narrador renuncia a uma visão totalmente privilegiada, para saber menos do que sabem seus personagens. Para Rosenthal (1975, p. 84), “o ponto de vista adotado pelo narrador é alternadamente o de cada uma de suas personagens que falam. O relato feito por uma personagem define um ângulo de visão, representa uma perspectiva constante e uma informação limitada”.

No entanto, para TACCA (1983),

“[...] uma coisa é o autor contar tudo adotando, sucessivamente, o ponto de vista de cada personagem, quer dizer, mudando de posição, pondo-se ‘no lugar de’(mas quem se põe ‘no lugar de’ é sempre o autor-narrador) emitindo, por vez, inclusivamente, os juízos que ache convenientes (ingerência do autor), ainda que

permaneça sendo senhor do discurso narrativo e não como se cada personagem fosse, por sua vez, 'emissor' do relato".

A aplicação dessa técnica é observada quando Matheus cogita a possibilidade de se mudar para Brasília, uma cidade próspera, segundo a visão da personagem, que oferece várias possibilidades de mudança, em relação à vida da família. Na capital federal ele abriria um armazém e novos planos de vida se iniciariam; ao contrário, Antônia não via crescimento algum, se eles deixassem Goiânia. Quanto a Mário, para esse seria o pior, pois isso destruiria todos os seus projetos, sonhos e perspectivas. Esse escalonamento perceptivo é próprio do romance. Neste caso, as personagens passam a reproduzir uma percepção múltipla da realidade, de forma imprecisa, pois o que predomina é o ponto de vista próprio de cada uma. Avaliando esse aspecto da narrativa atual, Rosenthal (1975, p. 140) nos diz que:

A narrativa em primeira pessoa constitui a forma do romance moderno, esta forma corresponde às tendências de abstração observadas em nossos dias, que possibilitam um ponto de vista uniforme, ainda que apenas de um parágrafo para outro, o que permite a fixação rígida da perspectiva", cumpre observar que as contaminações épico-dramáticas e os lirismos reflexivos constituem, de fato, parte integrante dos romances modernos, mas na realidade contribuem apenas para a formação de determinada estrutura, a ser analisada aqui do ponto de vista das percepções.

É importante observar que, ao longo do enredo, o texto pode apresentar-se em forma onisciente, em primeira pessoa, monólogo ou modo dramático. Essas variações contribuem para a riqueza estrutural do romance, conferindo-lhe um excelente teor de atualidade.

Esse romance nos apresenta, portanto, variadas focalizações, diferentes pontos de vista e uma variedade de emissões, de tal maneira que tudo isso contribua para o seu modelo compositivo. A composição no romance é uma maneira singular de fazer, de apresentar para o leitor um modo de andamento que a vida pode ter, pois o texto faz representar algumas unidades da existência humana, que é contada e que a obra apresenta como um centro. Mas tudo na experiência humana é variável, a impressão de tempo, o ritmo da vida social, o

modo de facilitar os acontecimentos, o sentido que os fatos têm para cada um de nós, e assim por diante.

Assim, as situações flutuantes são captadas multiplamente pelo narrador, que as desenvolve com esmero, enriquece os fatos, liga-os de forma a obter uma trama cerrada de acontecimentos, aprofunda os personagens, desenha o cenário, aproxima ou distancia a focalização, de tal forma que todos os constituintes, no seu relacionamento conjunto, dê ao leitor uma dimensão renovada da estruturação dessa narrativa.

Esse autor cuida de distribuir os relatos, de modo que eles se mostrem intercalados, fazendo a ruptura da linearidade. Também, como vimos, ele distribui as falas para que elas apareçam pulverizadas, dando a entender que este romance tem uma forma específica, inconfundível, que foi objeto de uma rigorosa composição, assemelhando-se a uma rede que pode ser avaliada em múltiplos percursos. O labirinto do conhecimento, aqui expresso, revela o gosto do autor pela multifacetação das formas e pelo talento para reconstruir um novo modelo de mundo por meio da imponderável recriação do discurso.

Essa obra, por estar ligada ao novo romance, quer estabelecer uma relação mais fluida entre os episódios, de modo a instigar o desejo do leitor, que se dirige a um objeto reconstruído, refeito artificialmente, que nos sugere várias possibilidades de apreensão. Nesse campo de força destaca-se essa narrativa, que foi articulada como as malhas de uma rede de correlações improváveis, detentora de uma ampla riqueza de sentidos.

### **2.3 Importância da Intercalação da Narrativa**

Outro procedimento narrativo importante, nessa obra, é a narrativa intercalada, isto é, aquele ato que, não guardando a conclusão da história, estabelece uma profunda fragmentação do texto, que interpõe várias etapas ao longo de sua configuração. O enredo é composto, aqui, de forma que seus momentos intercalares de enunciação nos levem a microrrelatos, de cuja

ordenação se depreende a narrativa na sua totalidade orgânica. *Veia e Vinhos*, como romance modernista que é, faz a intercalação de várias histórias, que podem adquirir diferentes modos de serem percebidas. Num lugar fala do assassinato de uma família, noutra da prisão de um inocente ou da manipulação e da opressão exercida pela igreja católica, além de muitos outros subtemas que concorrem para a percepção completa do enredo. Os narradores falam da alternância de suas vivências, relatando episódios, quase sempre, curtos e seguidos por outros, que pressupõem a alternância dos fatos. A fragmentação nos sugere, nesse caso, uma estratégia com motivações variadas, tanto de caráter estrutural, quanto psicocultural, ou seja, o homem não pensa linearmente nem compõe completamente um fato em sua comunicação rotineira, nosso pensamento constitui uma malha de infinitas janelas.

Ao longo de *Veias e Vinhos* vão aparecendo diversos relatos que pressupõem cortes no texto e a inserção de novos subtemas, cujo sentido divergem do sentido daqueles dos relatos antecedentes, instaurando uma certa desarmonia semântica entre eles. Considerando o modo alternado de narrar Bourneuf & Quellet (1976, p. 95-96), nos informam que:

No uso do encadeamento, as personagens-narradoras assumem a palavra quando é chegada a sua vez. Na alternância, contam-se duas histórias ao mesmo tempo, interrompendo ora uma ora outra. A alternância é uma das formas mais usuais e mais sistemáticas. Terceiro processo que Todorov distingue: o encaixe (que também se chama narrativa enquadrada) inclusão de uma história no interior da outra.

Observa-se, ao longo do enredo de *Veias e Vinhos*, que vários fatos são narrados: o assassinato da família Matheus, o afeto de Ana por sua mãe, o problema vivido por Mário, relacionado à sua puberdade, e até mesmo a velhice enfrentada por sua avó.

Esse romance, por apresentar uma estrutura vanguardista, assemelha-se à montagem cubista, que prima pela multifacetação. Aqui temos a fragmentação dos assuntos, dos narradores, dos tempos, dos espaços, e dos pensamentos das personagens.

Está presente, nesta obra, a realidade flutuante própria da contemporaneidade, reveladora da situação fragmentária enfrentada pelo ser humano e, atualmente, muito estudada pela nova psicologia, o que levou Rosenthal (1975, p. 83) a formular que:

A representação da realidade exterior, no sentido tradicional, foi substituída por uma busca da verdade; é a realidade “flutuante” do mundo moderno que o romancista de nossos dias fixa no papel, usando o método que pode ainda ser chamado de “não-realista” (pois trata-se de uma análise exata de experiências e estados de consciência, relacionados com a realidade vivida e cujos resultados são anotados), depende exclusivamente da transformação a que esse conceito é submetido.

É por isso que o romance atual optou por outro modelo compositivo, no qual se faz presente, a imprecisão dos fatos, a descontinuidade de tempos, espaços e assuntos, o monólogo, o fluxo da consciência, entre outros fatores, constitutivos da renovação do modo de narrar.

Como a narrativa de primeira ou terceira pessoa pode-se diluir de um capítulo para outro, numa obra, ou até mesmo de um parágrafo para outro, ensejando a intercalação dos modos de narrar, o autor pode amalgamar os modos dramático e lírico, no contexto épico. A partir daí, muitos procedimentos vão surgindo, como parte presente do romance modernista, como se pode ver:

Um dos homens me fez um gesto com a mão e eu me encolhi. Agora pareciam estranhos bichos, daqueles que me vinham em sonho e que me causavam pavor. Os olhos do pai cresciam e saíam do rosto e andavam vagando pelo quarto, sem poder sair, sem poder me ver, me acudir. Aqui, pai, aqui, eu estou aqui. E eles se voltam para mim, duas flores brancas, despetaladas e sem cor. Não importo que eles me fitam. Fitam-me e dizem alguma coisa. O quê? Me pergunto à toa. O quê? O quê? Seu corpo, no entanto, permanece no mesmo lugar, jogado por cima do corpo da mãe.

[...]

Mário? Mário? e Mário vinha logo, e era a própria lua surgida por detrás dos montes, e me beijava e me aflagava os cabelos e brincava comigo e sorria e me tirava do berço e me conduzia, ovelha tenra e desconfiada, pelos caminhos da casa. Que expressão engraçada havia no rosto dele, vendo sua calça ser molhada pelo meu xixi (JORGE, 2007, p. 91-92).

No primeiro trecho, tem-se o monólogo simulado que trata do momento em que Ana se encontrava sob poder dos assassinos, após a morte de seus familiares. No segundo trecho, temos a intercalação de fatos narrados por Ana, que retoma lembranças do período em que vivia com sua família.

Os trechos citados mostram uma narrativa fragmentada, com frequentes alterações no ordenamento dos fatos. Segundo Carvalho (2001, p. 21), ao realizar essa façanha Miguel Jorge “rompe com o mundo tradicional e começa, num processo de estranhamento, a interrogar esse mundo numa suspeita e quase certeza de que a ficção de hoje já não conta mais com a certeza de ontem”.

*Veias e Vinhos* prima pela apresentação de técnicas novas, em que o narrador onisciente perde a função, o monólogo e o fluxo da consciência ganham espaço, a narrativa intercalar permite um novo modo de acompanhar a estrutura do enredo e a focalização traz o leitor para dentro do texto. A meta é a reinvenção da linguagem, uma reordenação das formas e forças instauradoras de uma nova maneira de sentir. A pulverização dos assuntos, o abandono de sua sequência lógica, a expressão do mundo interior das personagens nos levam à revelação da expressividade de uma época caótica, que exige novas formas para ser relatada. Nessa obra, a qualidade indefinível, variável e a multiplicidade dos fenômenos parecem triunfar sobre o mundo visto sob o enfoque de um conhecimento exato e de categoria irrevogáveis. Segundo Rosenthal (1975, p. 148) “o mundo fragmentou-se em uma série de pequenos estratos, mas todos enfocam uma determinada faceta do indivíduo”, o que leva o leitor a um modo diferenciado de realizar a leitura, que passa a ser dinâmica, indeterminada, exigindo o preenchimento constante de lacunas várias.

Desde o começo do século passado, o romance procurou novos caminhos, com o intuito de exprimir a nova realidade, inicialmente, nas obras experimentais e, depois, em maior escala. Essa nova experiência criativa está ligada a um renovado sentimento discursivo que, liberado das amarras do pensamento lógico, científico e da análise dos fatos puramente históricos, projeta-se no mundo literário como possibilidade de uma renovada e pertinente expressividade.

O autor cria personagens e situações de acordo com sua concepção individual da realidade, age como o pintor ou escultor, estabelecendo contextos inteiramente inéditos. O enfoque das ações e buscas, da personagem Mário, está nesta direção, pois o narrador se distancia da cena, e a intercalação de falas desse personagem e de seu amigo Roberto nos dá uma nova percepção da realidade. Seus questionamentos, levam-no a desmistificar a figura do padre Bonifácio, que parece tão santo, mas cujos preceitos não condizem com a realidade.

- Como é que nascem os filhos?
- Você não sabe?
- Acho que sei, mas não acredito.
- Pois é desse jeito mesmo. O homem dorme com a mulher, faz bobagem com ela, ela engorda e pronto. É desse jeito mesmo.
- Todo mundo é assim?
- Todo mundo. Só a Virgem Maria que não. Foi por obra do Espírito Santo. Dela a gente não pensa essas coisas.
- Quer dizer que minha mãe e meu pai...
- Claro, seu bobo. Ou você pensa que veio na enxurrada, ou que nasceu no meio do repolho?
- E essa história da cegonha?
- É pura tapeação para embromar menino tonto como você.
- Então fazer isso não é pecado?
- Não.
- O Padre Bonifácio falou que é.
- O Padre Bonifácio mente muito,
- Puxa, estou mais aliviado.
- Acho que você está pensando em casar só para fazer bobagem (JORGE, 2007, p. 167-168).

Esse diálogo faz com que a personagem se veja em situação de incerteza diante dos fatos, estabelecendo uma profunda ironia do texto em relação ao contexto moral e social daquele período. A fala do sacerdote tem aparência enganosa, parece afastar-se do contexto e sugerir uma nova avaliação, o que dá ao romance um dinamismo interpretativo que nos leva a novas possibilidades de leitura.

A personagem Mário rememora uma situação, simbolicamente rica, quando visualiza uma linda princesa sendo levada por um príncipe num cavalo branco. É mister que se leve em conta que a personagem apresenta dificuldades em entender questões relacionadas à sua sexualidade, pois não estabelece diálogo aberto com os pais sobre esse assunto.

- Mário?
- O quê, pai?
- É que eu... Bem, eu queria falar com você.
- Agora?
- Pode ser outra hora.
- O que é, pai?
- Nada, não. Coisa à- toa. Vai dormir, vai.
- A bênção (JORGE, 2007, p. 180).

Naquele tempo os garotos tinham que encontrar, sozinhos, respostas para seus questionamentos, pois a maioria dos assuntos constituíam tabus para as famílias. Não havia muita conciliação entre as necessidades pensantes dos jovens e as respostas dos adultos. Esses são fatores sociais importantes, relacionados ao tema do romance em estudo, que trazem em sua interioridade um mundo rico de sugestões representativas das ações sociais, o que torna *Veias e Vinhos* uma narrativa envolvente, que consegue conciliar uma concepção artística nova com uma rica avaliação do contexto nele expresso. Mostra o ser humano vivenciando variados problemas contextuais, experimentando os mais diferentes conflitos e angústias.

### **CAPÍTULO 3 - FLUXO DA CONSCIÊNCIA: UM MERGULHO NA MENTE DAS PERSONAGENS**

Neste capítulo, será estudado o fluxo da consciência e algumas relações suas com o monólogo. O fluxo é uma forma transformadora de realizar uma narrativa, na qual o mundo se modifica, permanentemente, pelos conteúdos provenientes dos pensamentos subliminares das personagens. Ele é um processo adequado para evidenciar os grandes dramas do homem do nosso tempo que, esvaziado de sentido e experimentando relações degradantes, move-se, angustiado, num mundo destituído de esperança para o ser humano. Esse modo narrativo é bastante adequado para tratar dessas importantes questões que se relacionam com o que há de mais íntimo nas personagens.

Inicialmente, falaremos do monólogo, que é uma categoria de suma importância para a análise do processo narrativo de *Veias e Vinhos*. Pois a consciência é o lugar onde melhor percebemos a experiência humana. É por meio desse processo que tomamos conhecimento de fatores fundamentais na elucidação das personagens como sentimentos, intuições e recordações. O autor utiliza-se da narrativa para fazer associações de ideias de maneira imprevista, levando em conta as reminiscências e as fantasias das personagens. O fragmento narrado pela mãe de Matheus é característico dessa modalidade narrativa:

Você trabalha para dentro essas rapaduras cuida das bicheiras do gado cuidado com os ovos das galinhas xô xô leva essa porca para o chiqueiro o meu Pedro falava de espera esperança chuva primavera ele falou em casamento a primeira vez que me viu ficou sendo o meu dono e dono de minhas vontades dos meus gostos tinha pulso forte músculos de touro a palavra dele era lei e todo mundo tinha que andar nas leis dele fora delas o mundo não existia xô xô e eu me agarrei a ele e um dia sei que ele foi pequeno tinha medo como vocês têm e chorava como vocês choram mas eu me acostumei com o jeitão dele... (JORGE, 2007, p. 60).

Observa-se que a personagem relembra fatos de sua vida no período em que ainda era jovem, época em que conheceu seu marido, Pedro. Assim, a

temporalidade e a espacialidade acham-se alteradas, amalgamam, ao mesmo tempo, dois aspectos diversos: passado e presente.

Nota-se que os acontecimentos são mostrados de maneira aleatória e sem fundamentação lógica, fato que leva o leitor a perceber que o narrador se desgarrou do tempo cronometrado, regularmente medido pelo relógio. O relato é feito por meio de fragmentos curtos, pois as lembranças, atuais ou antigas, estão ligadas no mesmo nível de presença, ou seja, é como se os fatos ocorressem aqui e agora.

Nesse modo de narrar, o fluxo temporal atenta para o problema fundamental da vida, a natureza do eu, que estando sujeito a contínuas mudanças no tempo e estando em mutação permanente, é mais fácil compreendê-lo por via da introspecção. As personagens e a ação passam a diferir muito do modelo usado pela ficção tradicional. Elas não são mais delineadas com muita clareza; são, na maioria das vezes, figuras sem qualidades grandiosas, porque provenientes de uma imensa massa humana. São sombras misturadas a uma imensa coletividade sem rosto. Os fatos são como poeira movida pelo vento, uns sobrepostos aos outros, sem uma ordem lógica, surgem em blocos contínuos, ensejando uma percepção variável, como aquela procedente dos estados mentais de personagens como Antônia e Alatino da Cruz.

A consciência é a base de tudo, e é por meio dela que a narrativa se desenvolve de forma espontânea e, ao mesmo tempo, enriquecedora. Para Humphrey (1976, p. 6), a consciência passou a ser objeto composicional porque ela “é o lugar onde melhor tomamos conhecimento da experiência humana, especialmente, pelo modo com que esta se configura em intenções, visões, e introspecções”.

Os autores, especialmente os experimentalistas, buscaram, no monólogo e no fluxo da consciência, expedientes para mostrar o desenvolvimento emocional, mental e, ao mesmo tempo, psíquico das personagens, procurando, com isso, valorizar a essência de seus “seres”: a consciência é fundamental, pois é nela que se dá a interioridade que se espelha na essência do homem, é ali que estão os fatos mais substanciais reveladores de seu psiquismo.

O episódio que registra a sentença condenatória de Altino da Cruz é muito elucidativo do fluxo da consciência, pois aqui está presente não mais o que a personagem faz, mas o que ela pensa. Está presente, neste caso, a avaliação mais exata sobre seus pensamentos e sentimentos, sobre suas esperanças e descrenças. Esse trecho nos remete claramente à visualização psíquica da mente dessa personagem, fazendo alusão a seus profundos e significativos dramas interiores:

Não vou fugir vou ficar e lutar diminuir a pena por bom comportamento alguém já me disse isso a pena seria diminuída por bom comportamento e outras considerações e eu vou ser muito simples muito bonzinho mesmo vou morrer em vida aqui dentro nada mais que isso e desde o início foi assim e que sentido tem viver entre quatro paredes vigiado por mil olhos... (JORGE, 2007, p. 263).

A personagem expõe, de forma espontânea e quase irracional, seus pensamentos mais íntimos, reconstituídos por meio de lembranças, desejos e introspecções, na esperança de um dia sair da prisão, por isso sua mente oprimida manifesta sua profunda angústia, em face dessa desejada aspiração. O fragmento prima pela ausência de pontuação, de conexão lógica e de racionalidade, expondo de maneira fiel os movimentos espontâneos que têm lugar nos processos psíquicos que se desenvolvem na mente dessa personagem.

Esse modo narrativo veio expressar uma percepção particular da realidade, de especial importância na busca de significado por parte do indivíduo. Esse processo tornou-se muito importante para a renovação do romance, no século XX. Ele procurava elucidar a auréola luminosa, o invólucro semitransparente que nos rodeia e que com dificuldade compreendemos, mas que o romance, agora, tanto aprecia mimetizar. Comentando essa nova possibilidade comunicativa, que tanto influenciou o romance, no século XX, Humphrey afirma que:

A experimentação técnica teve um desempenho ativo no romance do fluxo de consciência. A descrição satisfatória da consciência exigiu a invenção de novas técnicas na ficção ou

então um reajuste das antigas. É sem dúvida por esta razão que a técnica do fluxo de consciência é discutida na literatura crítica. Como não podia deixar de ser, isto conduziu à confusão, de vez que as técnicas na apresentação no fluxo de consciência variam muito de um romance para outro. Conduziu ao dilema com que nos defrontamos ao perceber que um certo trecho de literatura apresenta uma técnica do fluxo de consciência e depois, voltando nos para um tipo de técnica totalmente diferente e que geralmente também é considerado fluxo de consciência, verificamos que não existe quase semelhança entre os dois (HUMPHREY, 1946, p. 21).

Nesse modo narrativo, há um discurso pouco coerente, pouco lógico, que permite ao leitor identificá-lo pela falta da pontuação, de parágrafos e pela flutuação do pensamento da personagem, fatores que geram uma sequência fragmentária de ideias, com nexos lógico e gramatical fora da língua padrão.

As personagens são tratadas, aqui, como figuras sem relevo, estão justapostas como coisas, também a sociedade e o mundo se apresentam como imagens diluídas, no espaço e no tempo, compondo um cenário propício à análise da opressão e da injustiça social. Tudo compõe um mundo de sombras, no qual o significado da pessoa humana e a experiência dos valores ficam sempre prejudicados. Nesse ambiente degradado, o escritor volta-se para o interior das personagens, para sondar aí as carências mais substanciais vividas por elas e pela sociedade.

A leitura deste romance tem um efeito determinado, que é fazer com que o leitor se sinta em contato direto com a vida representada no livro, que lhe oferece um jogo ficcional aberto, que traz ao plano da narrativa um novo campo da vida, centralizado na experiência humana, que se situa na fronteira do consciente com o inconsciente, por isso sua expressão se faz por meio de frases produzidas por uma sintaxe truncada e de enunciados que não se ligam diretamente.

Esse processo faculta a revelação de conteúdos inesperados que ocorrem na mente das personagens, pois aqui se entra em contato com o que de mais íntimo se passa em seus seres; os fatos acontecem de maneira imprevista e descontínua, denunciando um universo pleno de descobertas, de novidades e de sentimentos repentinos.

Esse texto se constroi por meio da multiformidade, desencadeando novos sentidos, fazendo com que as palavras adquiram valor e importância semântica à medida que o leitor reconheça, nele, o poder do jogo das associações íntimas, das introspecções e da elaboração espontâneo do sentido.

No início, demorou-se a descobrir a importância do fluxo da consciência, mas depois ele se tornou um processo muito interessante, apto a revelar aspectos fundamentais da vida interior da personagem, cuja maleabilidade concorreu profundamente para a renovação do romance, embora já viesse sendo utilizada anteriormente. A esse propósito diz Humphrey:

As técnicas básicas para apresentar a consciência na literatura não são invenções do século XX. Tanto o monólogo interior direto como indireto pode ser encontrado em obras dos séculos anteriores, e a descrição onisciente e o solilóquio foram características primárias da ficção mesmo em seus estágios embrionários. O emprego singular destes [autores] que produziram o fluxo da consciência vieram com o conhecimento que os romancistas do século XX tomaram do significado do drama que se desenrola nos confins da consciência do indivíduo (HUMPHREY, 1976, p. 109).

No fluxo da consciência, conforme observa Humphrey, os constituintes romanescos se alteram, especialmente as noções de tempo e espaço, a sequencialidade do discurso, a disjunção dos enunciados e a focalização de aspectos ligados à mais íntima interioridade das personagens. Na obra *Veias e Vinhos* encontra-se essa forma compositiva, reveladora da efervescência dos pensamentos, das lembranças e reminiscências das personagens, fatores que repercutem em suas projeções futuras, como no fragmento:

Os fregueses vão chegando, tomando conta da mesa, e bebem apressados, num gluglu sem fôlego. Eu aperto o nariz sufocando um soluço, pensando ter uma lâmina de ferro atravessada na boca. Por quanto tempo? Por quanto tempo eu permanecerei assim? Os dois homens ou dois fantasmas estalam a língua chupando o fundo do copo, abrindo outras garrafas de Faixa Azul (JORGE, 2007, p. 21).

As lembranças de Altino, recuperadas logo após a sua condenação, leva o leitor perceber a utilização do fluxo da consciência e a adequação desse modo narrativo para informar sobre o que se passa no interior dessa personagem.

Como se vê, essa técnica é importante para o desvendamento do processo psíquico das personagens, daí seu largo uso no século XX.

Porém, não bastava somente o uso do fluxo da consciência como forma de descrição dos processos psíquicos da mente humana. Então os escritores descobriram outras formas de controlar, tanto o movimento quanto a intimidade da consciência, introduzindo, na narrativa, os princípios da livre associação mental. Estes ofereciam uma base utilizável para impor uma lógica especial aos devaneios irregulares da consciência, cujo objetivo era que o escritor acompanhasse os movimentos mentais das personagens em seus meandros imprevisíveis.

Os escritores passaram a usar também a técnica cinematográfica do *flashback*, do *fade out* e do *slowup*, fatores que contribuíram para o aprofundamento da técnica narrativa, permitindo aos escritores realizar quadros impressionantes, reveladores do psiquismo das personagens e da representação de seus estados interiores. Nessa ótica, Humphrey afirma que:

A consciência, nos níveis que antecedem a fala, não tem um padrão definido; uma consciência, por sua própria natureza, existe independente de ação. Em suma, o enredo devia ficar em segundo plano. E ainda assim, era preciso sobrepor um certo padrão aos materiais caóticos da consciência. Em lugar de um enredo bem acabado, os escritores inventaram toda a sorte de unidades. Eles conseguiram a maior aderência possível às unidades clássicas que o romance jamais produzira; moldaram suas obras por modelos literários, ciclos históricos e estrutura musical; usaram uma complexa estrutura simbólica e finalmente conseguiram até fundir o enredo externo com o fluxo da consciência! (HUMPHREY, 1976, p. 110).

Os romances que utilizam do fluxo da consciência aprofundam suas análises da mente, definindo um novo valor artístico para essas obras e valorizando a personagem como um dos constituintes fundamentais do processo narratológico. É ela o centro energético de todo o processo criativo do romance, sua dimensão interior é que se coloca elemento principal do enredo, seus interesses, angústias e movimentos mentais é que dão ao leitor o prazer da leitura.

Por meio da descrição dos estados psicológicos, o leitor conhece mais sobre as personagens, especialmente seus desejos, frustrações e esperanças. Portanto, esse modelo de apreensão é de fundamental importância para que se possa descobrir algo ligado aos enigmas da interioridade humana, fator que agora ocupa o lugar central da leitura. Esse elemento está presente, também, nas reminiscências de Ana:

Eu antecipo minha alegria achando que ela despertara de seu duro sono, e que vinha logo me dizer: Filhinha, foi um sonho mau. Dorme tranquila. E cantava baixinho para eu adormecer. Mas, nada disso acontece e tenho medo, a mãe fica deitada, sem se mover, como agasalhada por um vestido de pedra. Foram-se as lágrimas. Foram-se os nomes. As horas estão indo (JORGE, 2007, p. 25).

As recordações de Ana estão ligadas a um dos marcos principais da obra. A análise de seu processo psíquico poderia ajudar a desvendar os verdadeiros assassinos de sua família. No entanto, essas lembranças, presentes em sua mente, demonstram uma situação caótica, turva, que não guarda, em si, uma fundamentação objetiva adequada, que possa servir como alicerce jurídico.

No romance *Veias e Vinhos* aparece mimetiza a vida projetada pela imaginação, proporcionando ao leitor uma aproximação direta com a vida psíquica das personagens, com o propósito de mostrar a riqueza reinante nesse setor da constituição humana, que agora se tornara objeto apreciado pela criação literária.

Mesmo lidando num terreno amorfo, o autor dá à sua narrativa um padrão ideal de verossimilhança. Suas personagens são bem elaboradas, envolventes e o leitor acaba se inserindo, de forma participante, no conflito, por elas vivido. Observa-se, neste caso, a vivência do ser humano, representada pela revelação da complexidade da mente, processo que leva o leitor a rememorar seus medos, angústias e sonhos, sentimentos que fazem parte da rememoração de Antônia, conforme se vê no fragmento abaixo:

É verdade que ela estava com medo? Medo de quê, de quem? Mas ele, o medo, estava em suas mãos, caindo sobre os telhados da casa, penetrando pelas janelas e portas. Desnudava-

se diante dela a palavra M-E-D-O. Temia o movimento noturno no armazém, o andar das pessoas na rua, dos fantasmas que rondavam por ali. Não, não podia ficar pensando tanta bobagem. Tinha que ser forte, trabalhar no armazém, educar os filhos numa boa escola, mudar para uma casa melhor, num bairro melhor (JORGE, 2007, p. 31).

Esse mergulho na mente humana, definido pelo fluxo da consciência, presente na nova e aprimorada estruturação do romance, remete o leitor a dois níveis muito importantes, que passaremos a estudar. O nível da fala, que tem por fim estabelecer a comunicação entre as personagens, e o nível da pré-fala, que não busca a comunicação de uma personagem com outras, mas se dá no âmbito do monólogo ou do solilóquio, processos em que um 'ator' permanece restrito a seus próprios pensamentos.

### **3.1 Níveis de Emissão: A Fala e a Pré-Fala**

O nível da pré-fala envolve um ponto de incomunicabilidade de uma personagem com outras. Nesse caso ela se envolve com seus próprios pensamentos, sentimentos e possíveis reflexões. Às vezes, a fala e a pré-fala se entrecruzam, mas há uma distinção entre elas. A fala tem por objetivo estabelecer a comunicação entre personagens. Ela cumpre uma função principal da linguagem, que é estabelecer a comunicação. Ambas são muito importantes para o estudo das obras de arte ficcional, na atualidade. Esses dois fatores ajudam a compreender a obra de arte como um campo de saber que gera outras significações que dispersam e disseminam significados, exigindo do leitor uma contínua atenção para acompanhar a força explosiva do texto.

Além do estudo da fala e pré-fala presentes, *Veias e Vinhos* se serve largamente do monólogo interior direto, pois faz referência à forma de se comunicarem aspectos da vida das personagens, pois a fala tem natureza individual e social e está indissolivelmente ligada à condição humana, por isso pode revelar os mais sutis desejos e pressentimentos de uma personagem, como no trecho a seguir:

Antônia rodou a aliança no dedo firmando um bom pensamento para São Judas Thadeu. Mas, será que Matheus não falara aquilo só para acalmá-la? Como de costume tinha maus pressentimentos. Via-se velha, cheia de rugas e os filhos moços abraçando-a, dizendo por que eles não mudaram dali. Bobagem. Melhor dormir. Por que o sono não vinha? Matheus estava indo ver os meninos no outro quarto. Certamente está abençoando Ana adormecida no berço. Enquanto isso, os fantasmas deslizavam do teto para a cama, das paredes para a cama, das sobras para a cama. 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. Antônia não sabia explicar quanto tempo durou aquele suplício. Uma eternidade? Acordou sufocada em gritos e em lágrimas (JORGE, 2007, p. 34).

Certas partes do trecho acima estão ligadas à pré-fala, pois elas não se dirigem a nenhum interlocutor específico, são apenas movimentos mentais de Antônia, referentes às suas preocupações cotidianas, como: *Por que o sono não vinha? Matheus estava indo ver os meninos no outro quarto. Certamente estava abençoando Ana que estava adormecida no berço. Enquanto isso os fantasmas deslizavam do teto para a cama, das paredes para a cama, das sombras para a cama.*

Os sonhos e as premonições de Antônia mostram o quanto o ser humano experimenta, de forma atormentada, as faces ambíguas do cotidiano. A falta de domínio sobre as situações da vida real define a discrepância entre essas concepções e a realidade. Portanto, está expressa nessa forma a falta de objetividade dos fatos. Como a caracterização do ser está relacionada com a sua fala e pré-fala, esses aspectos se manifestam aí. É a personagem, no fragmento, quem pensa e fala. Em termos metafísicos, o homem consciente de si e do outro devaneia e fala, fragmentariamente, devaneia e fala para manifestar a incompreensão e a contradição que o atingem.

Se o homem percebe o seu ser pelo que está na mente e, especialmente, pelo que escapa dos lábios, fica claro que sua identificação, enquanto ser de si e do outro, relaciona-se com seu pensamento e com sua

expressão. Essa obra revela, ainda, a permanente busca do homem contemporâneo, que quer superar seus anseios, realizar suas vontades e abandonar suas angústias.

A fala tem o poder de revelar a outrem aspectos fundamentais do sujeito e a capacidade de fazer com que este apreenda a verdade do ser falante, isso leva essa obra a se configura entre as que apresentam um excelente valor artístico. É pela fala que fazemos uma radiografia sobre nós mesmos, pois questionar é fazer as coisas viverem, daí a importância do fluxo da consciência, do monólogo direto e indireto, formas que envolvem especificamente os processos de fala. Nesse sentido veja a reflexão de Ana sobre sua mãe:

Muito esperta, se movimentava de um canto para outro, limpando a casa, botando em ordem os lençóis das camas, batendo com carinho nas bundinhas dos meus irmãos: depressa, meninos, está quase na hora da aula. Meu Deus, como fui perder a hora de levantar? Mário achou que era urgente, pulou da cama resmungando alguma coisa como tarefa, merenda, professora. José caminhava meio tonto rumo ao banheiro, enquanto a mãe ajeitava os uniformes sobre as camas: vistam-se, meninos, que está quase na hora. Depois, como se lembrasse do seu sonho, sentava-se pensativa com a mão no queixo. Sim, sim, é verdade. Foi aquele sonho. Vamos, meninos, que está na hora. Ana? Ana está acordada? Eu, com os dois olhos pretos bem abertos, ouvia o rumorejar da água correndo da torneira (JORGE, 2007, p. 39).

Na citação acima, observa-se que as reflexões de Ana retomam as lembranças de quando sua mãe, como grande figura materna, colocava sua casa em ordem, levantava seus irmãos para a escola e despertava o marido para o trabalho. Nesta sequência, observa-se, mais uma vez, a utilização da pré-fala, nessa análise mental, procedimento importante para a exposição dos estados interiores da personagem.

Observa-se que o sujeito pensante, falante, na ficção, é a personagem consciente de si mesma, de suas limitações e contradições. Às vezes, ela se manifesta como um ser angustiado, em contínua busca e fuga, sempre em direção à transcendência do cenário cotidiano. Assim, “O sujeito falante faz do seu discurso um desafio ininterrupto, ou seja, expressa sua capacidade de luta, de busca de projeção e, em particular, de vir-a-ser na linguagem autêntica”

(RODRIGUES, 1999, p. 53). É na interioridade que a essência humana se manifesta e que o homem se redimensiona psiquicamente. Desta forma, observa-se que:

De maneira ampla, a contribuição destes escritores para a ficção foi uma só: eles abriram suas portas para um novo campo da vida. Acrescentaram o funcionamento mental e a existência psíquica ao domínio já estabelecido do motivo e da ação. Criaram uma ficção centralizada no núcleo da experiência humana que, se não fazia parte do domínio comum da ficção, também não era, como eles provaram, algo inadequado. Talvez o fator mais significativo que os escritores do fluxo da consciência demonstraram com respeito à mente, eles o fizeram de maneira oblíqua: provaram por meio de suas contribuições, que a mente humana, sobretudo a do artista, é demasiado complexa e indócil para jamais ser canalizada através dos padrões convencionais (HUMPHREY, 1976, p. 20).

Entende-se que com a transposição da mente humana para o processo narrativo pôde-se analisar melhor o interior das personagens e entender, de forma mais clara, a posição delas como seres no mundo, ou seja, primeiro investiga-se a periferia do ente e depois penetra-se em sua interioridade, nos meandros onde a verdade se torna descobrimento.

### **3.2 O Monólogo Interior e a Expressão da Fantasia e da Imaginação**

O monólogo interior está presente na narrativa para representar a consciência, e essa representação é feita sem a interferência do autor. Ele é importante porque a realidade, no romance, surge, amalgamada às lembranças, às imagens lúgubres e, às vezes, incontroláveis na mente das personagens. A vida, nesta esfera, passa a ocorrer nos planos da fantasia e da imaginação, que são irrealidades que caracterizam o desnorteamto do homem perdido no seu espaço-tempo. Segundo Humphrey:

Convém salientar que o artista poderá lidar com o consciente, no entanto, em qualquer nível (não é obrigatoriamente, aliás,

raramente é “uma expressão do pensamento mais íntimo situado mais próximo ao inconsciente”); e que se preocupa com o conteúdo além dos processos da consciência e não apenas com um deles. Convém observar, ainda, que a fala é parcial, ou inteiramente inarticulada, pois representa o conteúdo da consciência em sua fase incompleta, antes de ser articulado em palavras deliberadas. Esta é a diferença que distingue completamente o monólogo interior do monólogo dramático e do solilóquio usado no palco (HUMPHREY, 1976, p. 22).

No monólogo interior, encontra-se o pensamento representado o mais próximo possível do inconsciente. Todavia, ele, o pensamento, é realizado de maneira totalmente desarticulada, e a sua representação pode fazer-se por meio de um estado ilógico e, às vezes, agramatical, no qual as palavras vagam espontaneamente, estabelecendo significados imprevistos.

Destaca-se, ainda, que é importante a distinção entre os dois tipos básicos de monólogos: o direto e o indireto. Para Humphrey (1976, p. 22-23), “o monólogo interior direto é o tipo de monólogo apresentado, praticamente, sem a interferência do autor e sem se presumir uma plateia. Há, nesse caso, um tempo impreciso, e a reprodução do pensamento na narrativa se dá pelos fatos espontâneos que afloram da mente da personagem”, como neste fragmento:

Eu nunca soube o que era um tempo doce mesmo quando estava tudo calma as vacas bem ordenhadas os cafezais floridos o milho crescendo em boniteza xô xô ele me ensinava a agir com os conhecidos e os desconhecidos a ocultar o medo a manobrar bem um revólver ou uma carabina enfrentar a vida de frente e minha vida foi passando assim sem que eu desse por fé nisso e os dias eram sempre iguais e os meninos comiam muito e cresciam e montavam a cavalo e às vezes caíam e eu ouvia a voz dele dizendo moleza molença pereba monta de novo gritava com os meninos como se gritasse com os gados ou os outros animais mas era só por fora que coração bom ele tinha e agora mesmo ele estava em pé junto de mim gritando e gesticulando mas somente eu o via e o entendia e ouvia a voz dele entrando e saindo por aqui ele estava diferente com duas enormes asas pregadas nas costas ele que sempre fora contra os anjos e os santos e estava pairando no ar num equilíbrio perfeito lembrando uma grande ave agourenta xô eu disse xô vai- se embora que seu lugar não é mais aqui vai-se embora que seu lugar é no outro lado da vida mas ele continua parado me fitando com seus olhos de ave um pouco avermelhados xô xô vai-se embora para cima dos telhados lá eu não posso ver você eu já estou velha e cansada já não valho nada nem para coar seu café nem para seguir suas pegadas nem para a cama que vivo pregada nesta

cadeira nem força de vontade tenho para gritar xô xôxô vai-se embora (JORGE, 2007, p. 61).

Por meio do monólogo, observa-se a movimentação mental direta da avó, que se pauta pela ausência de pontuação e de coordenação lógica das ideias. Nesse relato, a personagem revive momentos que passara com seu marido, no meio rural. Essa recuperação do tempo projeta uma profunda ambiguidade na narrativa, a personagem está aqui, vivendo o agora, mas é como se estivesse lá, vivendo noutra tempo.

O fluxo da consciência é uma técnica criada para melhor compreender o homem, que é o ser da palavra, nesse sentido, compreender o emissor é, ao mesmo tempo, compreender o receptor. A criação literária, por meio dessas novas técnicas, passa a constituir-se de linguagem, uma linguagem do mundo, do homem e do fazer artístico. É ela que provoca a aproximação ou o distanciamento do homem com a realidade.

Outro modo narrativo importante é a análise mental, por meio dela o narrador fala interpretando os pensamentos da personagem, nesse processo, quem vê e age é a personagem e quem fala é o narrador-autor, conforme se vê no trecho abaixo:

Com uma espécie de tato apalpou, de modo invisível, suas compridas pernas e braços, e as rugas formadas nos cantos da boca. Sentia as pálpebras abrirem-se no formato de pétalas de rosas, secando-se ao sol do meio-dia. Por isso temia - as - doze - badaladas - tapando - os - ouvidos - quando - o - relógio - de - teimoso - começava - no - seu - blem - blem - blam. Ou, então, aguçava os outros sentidos: o cheiro, o gosto, a percepção de passos e pessoas que se aproximam (JORGE, 2007, p. 59).

No fragmento supra, há a apresentação das ações e dos pensamentos da personagem, realizados por meio da emissão do narrador autor. Desta forma, o narrador traduz os pensamentos, angústias e surpresas que assolam a personagem, informando que a avó vai compreendendo, aos poucos, pelos sentidos, que realmente está decrépita, que sua vida não é mais a mesma, e que agora seu rosto está envelhecido. Por isso ela teme pelo que poderá lhe

acontecer no futuro, já que não possui mais domínio sobre seus atos e que seu destino se encontra na mão dos filhos.

O autor em estudo se serve de variadas técnicas para realizar o texto, embora, ressalte-se, que o processo de reconhecimento dessas técnicas ajuda a compreender a insegurança e o pasmo do homem contemporâneo. O processo de verossimilhança nem sempre é plenamente encontrado para exprimir o psiquismo das personagens, que falam em situações de pasmo e de espanto diante da vida, mas esse escritor caminha pelos labirintos da linguagem, com o propósito de encontrar a expressão mais adequada para traduzir a essência constitutiva da interioridade humana.

O reconhecimento da voz interior é essencial para revelar a mutilação do mundo na esfera do eu do homem contemporâneo. Às vezes, a fala atenta para a desessencialização do ser humano, como em algumas passagens relacionadas às lembranças de Ana, da avó, de Antônia, de Mário e de Altino da Cruz, o que leva o leitor a refletir sobre esses fatos, que empurram o homem para um estado de alienação que o distancia das grandes metas estabelecidas ao longo da vida.

A flutuação da linguagem, emitida por esses personagens, por meio de um complexo fluxo temporal, sugere o problema básico da vida e da natureza do eu, que é a dificuldade que cada um tem de compreender-se, ao longo da existência e que, não atingindo o fio condutor da experiência vivencial, corre o risco de elaborar a linguagem de forma a descaracterizar a sua identidade.

### **3.3 O Deslocamento do Tempo e do Espaço no Fluxo de Consciência**

O fluxo de consciência, como vimos, acarreta a descontinuidade do tempo e do espaço, e isto está ligado às contradições do ser no mundo. A linguagem é que permite à personagem compreender e interpretar o seu ser, que deve ter ou deveria ter nela a morada, mas a reificação do homem na vida

contemporânea afasta o ser de seu projeto realizador, mutilando-o e essa mutilação atinge a linguagem, que redimensiona seus modos de expressão.

No romance em análise, a linguagem está especialmente trabalhada, nela o tempo e o espaço oscilam de acordo com a necessidade do desenvolvimento subjetivo da emissão das personagens, e isto ocorre devido à emanção espontânea dos eventos que procedem de suas mentes, o que conduz o emissor a amalgamar passado, presente e futuro, que vão se instaurando simultaneamente. A consciência opera com segmentos descontínuos, pois os pensamentos podem fazer alusão a qualquer instante e a qualquer lugar. Nesse sentido, pondera Rodrigues (1999) que:

O romance pode ser formado por pequenos fragmentos de vidas, que são sugeridos segundo uma ordem aparentemente incoerente e sem terem, pelo menos, à primeira vista, nenhuma relação entre si, mas que estão justapostos e formam um conjunto em espiral (RODRIGUES, 1999, p. 194-195)

Assim é o romance moderno, por meio de seus jogos, passa a exprimir melhor a imagem da condição humana, que se acha esfacelada, pois há uma distância considerável entre o homem e o mundo, entre o homem e próprio homem. Estando solitário este ser se angustia e angustiado e desorientado ele usa uma linguagem problemática, daí a dificuldade para elaborar e compreender essa nova dimensão das obras atuais. Nesse aspecto, é ilustrativa a emissão de Altino da Cruz:

Nunca julguei acabar num tribunal com retrato mal-falado nas rádios e jornais sentenciado meu Deus sentenciado e quantos anos viverei o suficiente para livrar-me desse sofrimento por que não lhes ensinaram o caminho da razão esperança caridade sim eu posso ter esperanças tenho esperanças alguém fora dessas grades lutará por mim já recebi visitas de jornalistas advogados escritores todos prometeram ajuda todos mas vai ficar só na promessa se ao menos eu pudesse sair ir em algum lugar conversar com amigos telefonar eu sei uma porção de coisas ouvi muito observei muito posso dizer tudo aos jornais ao meu advogado não vou acordar desse sonho não vou ser um simples desconhecido prisioneiro de uma casa de detenção não vou despertar para essa realidade vou pedir ao diretor para sair tenho direito ou não tenho faço valer os meus direitos de cidadão mas o que me espanta são esses olhos sempre me vigiando

aquele guarda ronda minha cela como um cão danado chega quase a roçar em minhas palavras mas eu estou só pensando pensar não é proibido e ninguém pode impedir nem sonhar pois vou viver sonhando com a liberdade (JORGE, 2007, p. 261-262).

Seus pensamentos revelam uma profunda indignação contra a injustiça que lhe fora imputada. Ele é comparado a um criminoso de grande periculosidade social, é vigiado o tempo todo pelos guardas, mas mesmo assim não perde a esperança de um dia sair, dali, limpo e de ter sua dignidade reconhecida. Neste ponto da narrativa, não existe referência ao tempo e ao espaço, pois a reflexão dos fatos se passa puramente na consciência do emissor.

### 3.3.1 Uma autêntica introspecção

Além das técnicas anteriormente mencionadas, Miguel Jorge utiliza um interessante artifício proveniente do cinema: a montagem, pois, na obra, o uso do fluxo leva o leitor à junção inesperada de imagens curiosas. Para Rodrigues (1999, p. 195)

Trata-se de um autêntico método de introspecção, traduzido de uma forma que se familiariza com as técnicas do cinema e da música. Essas técnicas facilitam acompanhar a mudança de um lugar para outro, o que permite entrelaçar, inesperadamente, fatos e tempos distintos, criando, na sequência da narrativa, uma misteriosa unidade, [...] na qual as partes se conectam harmoniosamente.

Ressalta-se que na narrativa atual essa é a maneira de se estabelecer a diversidade de pontos de vista, como ocorre no romance *Veias e Vinhos* que rompe barreiras tradicionais, no que se refere à emissão de estados mentais complexos, de reminiscências e fantasias discursivas inesperadas, conforme se verifica no fragmento abaixo:

Com um suspiro longo e fundo e dolorido, dizendo para si mesmo que chegaria até o fim com altivez resignada, benzeu-se,

colocando- se em posição de quem começou a subir o calvário. Que dirá o tempo de tudo isso? As aranhas negras moviam- se lentamente dentro de suas vísceras, nas feridas vivas de seu corpo. Se indagava, subindo mais um degrau do seu calvário. As minhas palavras de confissão foram proferidas num momento de desespero. Confessei para salvar a minha pele e meus ossos. A dor me deprime e me faz um fraco. Nem daqui a vinte anos estarei curado de minhas dores, temores. Rápido, um homem baixo, um tanto gordo, entrou na cela (JORGE, 2007, p. 200).

Aqui, o fluxo intemporal das ideias desliga as ações do plano comum, dando ensejo a uma oscilação constante entre passado, presente e futuro, à maneira cinematográfica, pois a função dos artifícios cinematográficos, especialmente os da montagem, consiste em manifestar a descontinuidade do movimento da existência. Desta forma, com este processo, criado para representar o não-estático e o não-focalizado diretamente, os escritores que utilizam o fluxo da consciência passam a ficcionalizar aquilo que, em última instância, contribui para a renovação de suas obras, que é a apresentação do aspecto dual da vida humana, em sua simultaneidade exterior e interior.

Procurando refletir sobre os grandes problemas que afetam a nossa vida, a linguagem, nesta obra, distende-se, reconfigura-se, promovendo a acentuação de sua inventividade. A surpresa daí decorrente nos leva a pressupor que a arte é uma reduplicação de vida, uma expansão permanente das nossas surpresas que nos chegam à voz por meio de nossos movimentos interiores.

A interferência do método cinematográfico faz com que a narrativa ganhe movimentação, dinamismo, pois quando Ana rememora os momentos em que os assassinos se encontram em sua casa, após o acontecimento do crime, o *flashback* recupera, com perfeição, a cena fatídica, como o desenrolar de um ato fílmico:

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. Eu aperto o nariz sufocando um soluço, pensando ter uma lâmina de ferro atravessada na boca. Por quanto tempo? Por quanto tempo eu permanecerei assim? Os dois homens ou dois fantasmas estalam a língua

chupando o fundo do copo, abrindo outras garrafas de Faixa Azul (JORGE, 2007, p. 21).

Esse trecho permite ao leitor visualizar pelo *fade-out* (expansão do momento), a reminiscência semiconsciente da personagem, na formulação do momento em que ocorreu o crime. Ana relembra, pelo fluxo de consciência, de um diversificado número de imagens, que pela precisão dos detalhes nos sugerem a técnica e o método cinematográfico.

Há, nesta narrativa, um interessante amálgama entre o tempo e o espaço. Ana, no presente, relembra o momento do crime, quando os assassinos tomam cerveja Faixa Azul, mas, ao mesmo tempo, não se privam da crueldade cometida. Ela reflete sobre os fatos presentes, mas mergulha no passado, para restabelecer os momentos revividos com os pais. Neste caso, o autor se serve de um artifício similar ao cinematográfico, ao captar dois campos diferentes de visão, um presente e um passado. O vínculo entre ambos provém do lugar de onde eles emanam: a mente da personagem.

### 3.3.2 Reconstruindo o espaço e o tempo

A ruptura do espaço comum e a criação de uma espacialidade verdadeiramente subjetiva (cinemática) ocorre pela instauração de um procedimento criativo mais flexível. O evento foge, neste caso, da ordem natural e adquire contornos psicológicos, que conduzem a uma espacialidade aberta, resultante da natureza dos elementos focalizados, aptos a produzirem a expansão do espaço para além dos limites do quadro natural.

Tanto o movimento da câmera, no cinema, quanto o da mente no romance constituem dispositivos importantes para a expansão do espaço. Concretamente, esses dispositivos realizam essa expansão, transformam o espaço fora da tela, ou fora da sequência da narrativa, em espaço diretamente visado pela construção artística. As metáforas que propõem a câmera e o texto constituem uma espécie de olho de um observador astuto que apóia os movimentos para legitimar a validade do cenário criado, pois são as mudanças

de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações instauradas por um olhar intencionado. Além disso, os movimentos da câmera e do texto reforçam a impressão de que há um outro mundo, complementar ao real, à espera de ser recriado pela habilidade artística de um cineasta ou escritor.

Tal impressão permitiu a muitos estudiosos fazer uma pertinente associação do cinema com a pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que se descortina para um mundo que existe, em si mesmo, embora separado do nosso mundo por uma superfície da tela. Impressão igual decorre dos movimentos mentais livres das personagens, na literatura, especialmente, neste romance de Miguel Jorge. O que demonstra que o mundo da representação artística transcende o real, tornando-se profundamente metafórico e simbólico.

É preciso lembrar que a obra artística apresenta-se como um microcosmo, evidenciando o princípio conhecido de que há uma separação entre este e o mundo real, pois a obra é uma composição referenciada em si mesma e detentora de leis próprias. Tal microcosmo representa uma realidade, mas não tem nenhuma relação direta ou contato com ela. A arte, na verdade, subverte as convenções rotineiras, e por meio de seus poderosos recursos traz o espectador para dentro da tela ou do texto.

Por se tratarem de criações que lidam com um trabalho que pressupõe o ilusionismo, tanto a literatura quanto o cinema propiciam uma garantia para que o conjunto, por eles formado, seja percebido como um universo contínuo e em movimento, instaurador de momentos ficcionais decisivos para a nossa avaliação. Algumas relações, pressupostamente lógicas, decorrentes do desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade mais psicológica do que lógica conferem coesão ao conjunto, constituindo a possível unidade desejada.

Importa ainda observar que as produções ficcionais, elaboradas pelos artistas, de épocas variadas, estão presentes em cada ser humano, como cada ser se sente presente nelas. Os problemas humanos que integram um romance como este e algumas produções cinematográficas, têm suas raízes tanto num passado próximo quanto num passado mais distante. Conservamos, no momento presente, vários elementos do passado, mas o que estamos

verificando, no presente caso, são as rupturas que esta obra nos propõe em relação ao passado. Daí sua relação com certos aspectos do cinema que lhe conferem uma audaz possibilidade inventiva, como a montagem, o *fade-outs* (embaçamento da visão) e o *slow-ups* (andamento lento).

A arte cinematográfica ou literária cria um mundo imaginário, que se transforma imediatamente no lugar de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças às técnicas salutares do cinema e da literatura, que redimensionam as estruturas mentais de base, organizadoras de uma cultura. A montagem no cinema e o fluxo da consciência na literatura nos permitem uma multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos. Essa flexibilidade põe em xeque a semelhança da representação, frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, este é o momento de desmonte da objetividade que se manifesta na indexabilidade da imagem e na pulverização do texto. Cada imagem impressa na tela, ou no texto, é fruto de uma intervenção humana, caracterizadora de um ato de manipulação, de um fazer, que se alicerça na arte. A descontinuidade decorrente desse processo pode ser entendida como um afastamento frente a uma possível continuidade de nossa percepção do espaço e do tempo, na vida real.

A descontinuidade do discurso, tanto no cinema, quanto na literatura, justifica-se pela contínua mudança de cena operada por esses discursos, e a imediata sucessão de ações, com pouca perda de ritmo, resulta da ocorrência dos cortes. Os espectadores e os leitores aceitam essa sucessão não-natural de imagens porque esta caminha em direção contrária à representação dramática, que é perfeitamente assimilada, própria da arte tradicional. Essa convergência redime os saltos, que permanecem aceitáveis e quase naturais porque a descontinuidade natural dilui-se numa nova continuidade lógica, com a qual o espectador e o leitor já estão se acostumando.

Neste romance e no cinema, como já vimos, estão presentes técnicas por meio das quais está projetada a dualidade do fluxo da vida mental. A montagem, com sua função de apresentar simultaneamente mais de um objeto ou mais de um tempo, aparece igualmente nesta obra, que se serve ainda de outros artifícios resultantes do *flashback*, *fade-out* e *slow-up* (câmera lenta),

fatores que lhe conferem um elevado índice de criatividade, colocando-a no rol das obras bem trabalhadas, aqui no Brasil, no século XX.

Mesmo diante de um conjunto desordenado de fenômenos acidentais, a nossa consciência procura incessantemente um significado. O que as criações literária e cinematográfica devem fazer é dar uma direção artificial a esta procura, pois elas têm um enorme poder de manipulação. Entre o evento natural e sua configuração, na arte, existe uma diferença, é isto o que a obra de arte procura camuflar, para dar ao leitor uma aparência de realidade, mas a visibilidade desse processo carrega em si revelações que influem no desenvolvimento histórico da sensibilidade humana.

## **CAPÍTULO 4 - A LINGUAGEM: UM UNIVERSO MÓVEL E METAMORFOSEANTE**

A linguagem, na literatura, constitui um campo de luta ideológica, para onde confluem diferentes interesses sociais, intenções, valores, que compõem a intrincada e difícil rede de significações. Ao ser renovadamente estruturada, a linguagem traz as marcas dos processos históricos e sociais que a engendram e a estruturam linguisticamente. Assim, o signo e o contexto social, que o cria, estão inteiramente ligados. A significação é compreendida como um processo interminável de relações significantes, e não um conceito ligado a um determinado significante. A significação decorre de um conjunto de operações realizada sobre a linguagem que se instaura de forma contextualizada. Portanto ela se modifica sempre que essas operações mudam ou o contexto se altera. Essa reflexão é importante para se avaliar a nova construção da linguagem em *Veias e Vinhos*. Ali, a movimentação mental dos personagens, a livre associação de ideias e a polifonia promovem evidentes modificações de sentido no texto, conduzindo o leitor a um universo móvel, dinâmico e metamorfoseante.

A linguagem torna-se a manifestação do ser da personagem e de seu mundo indefinido, pois está dispersa ao longo da esteira de significantes e seu sentido não pode ser facilmente fixado, pois ela não se alicerça na estabilidade do signo, mas constitui uma espécie de presença e ausência. Ademais, a linguagem e o homem se correlacionam em bases sólidas, porque se o homem é o ser da palavra, e a literatura é feita de palavra, então compreender um é, também, compreender o outro. Nesse sentido nos diz Rodrigues:

A literatura, pode-se dizer, denuncia a atual degradação da linguagem como decorrência da degradação do homem na sociedade moderna. Assim, demonstrar-se-á, por meio de uma análise fenomenológica, que a linguagem, tanto na fala como na pré-fala, é a manifestação autêntica do ser da personagem, do mundo em que ela vive e da própria linguagem na qual ela integra-se, edifica-se e constrói-se como ser de si, do outro e da História (2011, p. 13).

A esse propósito, Roland Barthes (2006, p. 47) afirma que: “Eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz”. Seduzido pelo texto de *Veias e Vinhos*, a personagem ao utilizar fala e pré-fala, o obscuro da mente humana, acaba desvendando aspectos sutis da linguagem. Por isso, o fazer ficcional está relacionado a uma utilização específica da linguagem e não na realidade da vida. É por isso que a linguagem desta obra opera de modo a indicar uma especial significação, pois o texto está bidimensionalmente orientado: para o contexto significativo que lhe deu origem (transformação da linguagem de uma época), e para o processo social do qual participa como forma de discurso.

Com o uso do fluxo de consciência, o autor nos dá um discurso que se situa nos limites do dizível, tornando sua escrita uma ponte entre mundos, coisas e relações, que jamais se fecham e que a faz movimentar-se incessantemente entre o que se pode e o que se deixa expressar.

Embora o autor imprima veracidade aos acontecimentos, pela apresentação do fluxo de consciência, isso pressupõe uma natureza complexa, porque essa técnica exige delicadeza, e a exposição dos fatos requer muita habilidade, fator que se nota na elaboração desse texto. Por meio de um inventivo jogo de palavras, o leitor pode internalizar a essência da obra. Entretanto, as figurações e a face irracional expressa pela linguagem tendem a facilitar a expressão da absurdiade da vida. Nesse sentido comenta Rodrigues:

Os escritores da pré-fala tentam, portanto, cada vez mais, técnicas que melhor simbolizem a absurdeza do mundo irracional em que o homem vive. Não buscam reproduzir a realidade nem se preocupam com a palavra em sentido denotativo, pretendem, antes, que ela seja figurativa, que se afaste da razão, a fim de explorar melhor as possibilidades de ilusão linguística que, por sua vez, possa contrabalançar a descontinuidade da atenção, do pensamento e da expressão convencional (RODRIGUES, 2011, p. 120).

*Veias e Vinhos* é uma narrativa que manifesta as características anteriores, sua expressão é complexa, seus fatos constitutivos não seguem uma sequência ordenada, uma focalização linear nem uma expressão contextual objetiva, o que exige do leitor uma estratégia diferenciada de leitura, na qual se

presentificam a necessidade de preenchimento de lacunas, acompanhamento de processos mentais dinâmicos e subjetividade de interpretação dos acontecimentos.

Nesse caso, a leitura se torna complexa porque o conteúdo de uma psique não tem significação previamente elaborada; é por demais indefinida; não oferece um ponto de referência essencial; não tem ordenação específica; é inconstante e fluido; em suma, não oferece uma base comum para análise e interpretação, segundo os moldes romanescos tradicionalmente estabelecidos.

Nessa obra, o autor perpassa os caminhos mais complexos, informes, sem clareá-los muito, propiciando ao leitor uma verdadeira flutuação significativa. Aqui, o leitor se torna co-participante da elaboração da obra, cuja leitura não se entrega de pronto, mas nasce e renasce diversa, em cada interpretação.

Nesse novo processo narracional, a personagem segue um caminho desconhecido, sobre o qual não pode exercer nenhum domínio. Essa é a situação do homem contemporâneo, que inserido num mundo estranho e inamistoso, não consegue postar-se confortavelmente diante da vida. Seu ser se degrada e se esfacela. Isso é o que aconteceu com Altino da Cruz:

Nos olhos de Altino, um tênue brilho, como se estivera cego, avançava no escuro, debatendo-se feito ave noturna. Setenta e quatro anos de reclusão, balbuciava tristemente. Setenta e quatro anos de prisão, Deus de misericórdia. Peso: Sentia um peso, alguma coisa assim como ser enterrado vivo. Visões: tinha visões, algumas formas nascendo e crescendo alimentadas por suas mãos, pés e olhos, fixadas diante dele, presos por um imã. Vida: como seria sua vida? Os dias se repetindo, ele lutando sozinho, as mesmas horas, as mesmas ordens, os mesmos guardas, as mesmas ordens, o mesmo diretor, não teria que lutar, o dia de hoje não será igual ao de amanhã. Não iria tornar mais amarga ainda sua vida. Pensamentos: sim, ele iria nutrir-se dos seus pensamentos, com os seus pensamentos, conversaria consigo próprio, seria sua companhia. Não ele não queria morrer viveria o tempo suficiente para provar sua inocência somente deixaria Goiânia quando ele mesmo apontasse para a sociedade o verdadeiro criminoso (JORGE, 2007, p. 260).

Observa-se que Altino da Cruz é um ser em decomposição, não nutre grandes esperanças, em relação ao futuro, pois a sociedade dividida e injusta

anula seu espaço vital, obrigando-o a retirar-se da luz para as sombras. Esmagado pelo perverso poder civilizatório ele passa a viver nos planos da recordação, irrealidade que se torna para ele a própria realidade e o faz perder-se em seu percurso existencial.

Na prisão, esse personagem reflete muito sobre a vida diária. Num dado momento, depara-se na condição de prisioneiro que cometeu um crime muito cruel: assassinou quase toda uma família, deixando viva apenas uma criança de berço. Em face dessa ocorrência, que lhe fora falsamente imputada, ele questiona, por meio de profunda movimentação mental, os grandes males que lhe foram causados por essa sociedade injusta e cruel, na qual não há lugar para a sua realização.

Os escritores modernistas não procuram reproduzir a realidade; pelo contrário, pretendem que a palavra se afaste dela para nos dar uma nova percepção da vida, como acontece no presente romance, que induz o leitor a perceber que há:

[...] um círculo vicioso entre linguagem/ personagem/ mundo. A queda de um é a queda dos outros. Quando a personagem é sujeito da História, a linguagem nela se edifica e o mundo se constrói. O inverso também acontece: quando a personagem é objeto da História, ou seja, um ser situado, a linguagem decai e o mundo se transforma em lama. Nessa, a personagem se metamorfoseia em vermes, em bichos ou em máquina. Consequentemente, a linguagem fragmenta-se e reflete o caos do mundo e a luta do ser contra o não-ser (RODRIGUES, 2011, p. 41).

Nesse texto, elaborado com base na dimensão psíquica da personagem, está a verdadeira essência da palavra. Palavra que modifica o mundo, que transforma o ser e transgredir a estrutura artística do texto. Todavia, paradoxalmente, no instante em que o sentido da própria personalidade se apaga no poder da palavra, o ser se torna um alienado diante da vida, que se retrai e se renega diante de si, fazendo transparecer os dramas da existência.

Essa é uma das características de *Veias e Vinhos*, que mostra a fragmentação do homem no seio da vida contemporânea. Altino da Cruz é um ser sem palavra, reluta com seus próprios pensamentos, mas se percebe sem

voz diante aos fatos; ele tenta provar sua inocência, mas não é ouvido, verdadeiramente, pela justiça. Não sendo ouvido, não tendo palavra, torna-se desgarrado da vida, vazio, impossibilitado de vir-a-ser.

Assim, por meio do fluxo da consciência, o autor exprime a força do pensamento de Altino da Cruz, que experimenta um profundo estado de esmagamento, mas esse processo é hoje corrente no romance, embora lhe confira uma especial profundidade. Nessa perspectiva, comenta Rosenthal (1975, p. 103-104):

Os métodos do fluxo de consciência são, hoje, métodos convencionais: as fantasias da vida mental que antecedem a fala passaram a fazer parte das formas do século XX; os artifícios que transmitem a consciência particular são usados sem hesitação pelo escritor, sendo aceitos sem um murmúrio pelo leitor. A aceitação do método do fluxo de consciência para descrever um personagem é recente. A arte sempre procurou expressar os processos dinâmicos de nossa “vida interior”. Agora que essa “vida interior” é uma realidade que reconhecemos como sendo disponível a qualquer consciência, e agora que as técnicas, formas e artifícios para transmitir esta realidade foram estabelecidas, a arte da ficção está mais perto que nunca de alcançar o seu objetivo.

Esse autor utilizou a imersão na psíquica para desvendar os fatos que têm lugar próprio de ocorrência na mente da personagem. Essa técnica, altamente elaborada, está presente na literatura do século XX, de maneira intencional. A consciência não-pronunciada constitui um fator dos mais legítimos, na literatura, daí seu uso esmerado por Miguel Jorge, que criou um romance experimental muito apreciado pela crítica especializada.

Esse romance é inovador, no aspecto técnico, e convida ao leitor para elaborar um processo diferenciado de crítica que transpõe a avaliação rotineira. Seu tema, que trata da opressão e da alienação está em consonância com os demais elementos do texto. Mas a linguagem para exprimi-lo vem marcada por um processo irrepreensível de invenção.

As questões mais relevantes que afetam a vida das personagens, e que afloram em suas imaginações, iluminando suas expressões mais substanciais, são transferidas para o processo criativo, por meio de uma linguagem que,

permanente, se reconstrói e se ressignifica, tornando-se essencial para nos transmitir novas crenças, concepções e valores. Dotado de rara imaginação, esse autor nos dá uma obra tonalizada por especial ironia e originalidade, fatores muito presentes nas manifestações políticas e culturais de seu tempo.

O leitor sente e vive o acontecimento por meio do presente narrativo, que acrescenta ao texto mais expressividade, dinamismo e autenticidade. Além disso, esse procedimento facilita a revivência que o leitor faz do enredo. A escrita torna-se um desejo de procura que se transforma num processo interminável de autodescoberta e de autodestruição, refazendo os sentidos dos fatos, dos quais muito pouco podemos reter, mas esse percurso de impossibilidade reenvia a palavra a seu próprio movimento de significação, tornando o texto dinâmico e plural.

## **CAPÍTULO 5 - UMA TENDÊNCIA À MULTI-SIGNIFICAÇÃO**

Não se trata mais de exprimir objetivamente os fatos. O texto tende transformar a realidade numa multiplicidade de pontos de vista e apresentar uma variedade de sentidos, que se desvencilham das raízes concretas da experiência, ao colocar em seu lugar os liames profundos da expressão metafórica, que se orienta para uma ligação pouco lógica com a realidade, pois o que interessa agora é uma expressão redimensionada, que nos faculte outras possibilidades interpretativas para os fatos. O que a obra artística procura, neste momento, é nos comunicar uma visão alternativa do mundo, na qual prevalecem o inacabamento e a inconclusão, fatores que negam a possibilidade de uma comunicação cabal sobre os fatos, rompendo uma perspectiva burguesa de elaboração da arte romanesca. Neste sentido, comenta Rodrigues (1999, p. 18):

Poder-se-á dizer que o romance não se adapta mais às concepções burguesas da realidade, retratando com precisão os dados espaciais e temporais em que se desenrola a narrativa. Nele, a realidade não corresponde à aparência exterior nem tampouco à percepção objetiva, e, sim, à realidade humana em sua verdadeira expressão.

Essa pensadora tem razão, os mundos exterior e interior, experiência e fantasia podem aparecer expressos pela mesma matéria verbal, conferindo novidade ao modo de narrar e ao modo de conceber os princípios ideológicos que norteiam a realidade que, agora, se esfacela, desconstruindo a estabilidade do universo burguês e conferindo multiformidade ao novo mundo que aparece no romance e que, por isso, se manifesta como espetáculo multicolorido, numa face sempre igual e sempre diversa, como as dunas que se movem tocadas pelos ventos do deserto.

Neste romance e no cinema, como já vimos estão presentes técnicas por meio das quais está projetada a dualidade do fluxo da vida mental da personagem. A montagem, com sua função de apresentar, simultaneamente, mais de um objeto ou mais de um tempo, aparece igualmente nesta obra, que

se serve ainda de outros artifícios resultantes do *flashback*, *fade-out* e *slow-up*, fatores que lhe conferem um elevado índice de criatividade, colocando-a no rol das obras bem elaboradas e bem assimiladas pela crítica.

Nota-se que, em *Veias e Vinhos*, as novas técnicas estão relacionadas com o funcionamento psíquico das personagens, sua vida mental e emocional, colocando as ações em segundo plano, de modo a valorizar mais o que as pessoas pensam do que o que elas fazem. Esse modo de narrar permite a elucidação dos problemas existenciais da pessoa humana, além de possibilitar a exploração do rico potencial da consciência, dando a este romance uma nova e complexa configuração.

A narrativa direta e espontânea, dos estados mentais das personagens, aflora, de forma minuciosa, propiciando o afrouxamento das relações sintáticas e a pulverização semântica dos sentidos, o que nos leva a um processo de recepção aberto e plural, como prevê a estética da recepção, corrente que opera com processos assimilativos diversos: o primeiro seria o processo em que os efeitos e os significados se concretizam para o leitor; o segundo refere-se ao procedimento histórico pelo qual o texto é recebido por leitores de concepção artística diferente.

Decorre, dessas reflexões, que há sempre uma relação dialógica entre leitores e obra, e que as atualizações de leitura resultam do horizonte de expectativas, tanto dos leitores quanto da obra, e que a reconstrução desse horizonte social é o elemento que oferece o grau mais acentuado de dificuldades no exame analítico das obras literárias.

A interpretação, quando bem sucedida, chega a um repouso final em que o leitor se sente feliz diante do objeto mimetizado, e seu olhar, que antes, fazia muitas indagações, se converte, agora, em satisfação e calma compreensão, em face da ampla significação da obra, assim é a leitura de *Veias e Vinhos*, porque o leitor passa, agora, a vê-lo como um objeto subtraído ao contexto social e tonificado pelo sentido ficcional.

A leitura de uma obra como esta faz com que nosso olhar afetivo que acompanha a vida cotidiana, que em estado normal está paralisada e saturada pelas normas da vida intelectual, volitiva e social, libere-se diante das

significações propostas pelo texto, permitindo-nos experimentar o estado estético em sua máxima riqueza. Aqui, nos libertamos da prisão dos conceitos cotidianos para abrir a nossa inteligência à multissignificação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nova estruturação da obra, aqui, analisada, permite ao leitor verificar que está diante de um romance produzido com um rigor técnico muito especial. Que seu autor realizou um projeto com vistas à renovação dessa espécie literária. Desse modo, o leitor se vê diante de um mundo que se refaz, que se bifurca, que se (des) faz, oferecendo-lhe uma nova alternativa de leitura. Essa obra é construída como um produto, em cujo interior se vê esfumçar a estrutura romanesca tradicional. O autor pôs em prática um conjunto de características que se opõem à ideia de ordem e previsibilidade, de significados puros, fatores próprios do romance atual, que se distingue da forma artística antecedente.

Nesse caso, a escrita, que se apresenta como objeto e procura, faz um percurso criativo de modo a colocar em pauta a sua própria transformação, num processo interminável de autodescoberta e de renovação, no qual o mundo se transforma, continuamente. Atuando sempre nos limites do visível, a linguagem admite movimentos, para captar o que há de mais subliminar no pensamento das personagens. Os grandes dramas vividos pelas personagens assemelham-se aos nossos, e essa proximidade nos leva a inserir-nos na espessura desse enredo denso, carregado de inúmeros sentidos humanos.

O que se evidencia, portanto, nessa obra, é uma dimensão inarredável do homem contemporâneo, na qual estão presentes seu inconformismo com uma sociedade injusta, com um mundo esvaziado de sentido, com relações humanas degradantes, com a impossibilidade de atingir suas metas fundamentais. Aqui, experiência e fantasia, mundo e imaginação aparecem compostos de modo a enredar o leitor nos fios do texto. Os signos se alinham densos como as pedras de uma montanha, de modo que mover um pressupõe alterar, também, o outro, compondo uma representação existencial arrojada, que questiona as bases fundamentais da sociedade: o modelo jurídico, a segurança pública e os princípios nos quais se assentam as relações sociais.

Tudo isso está expresso numa linguagem extremamente trabalhada, na qual se faz presente a narrativa intercalada, que prevê uma contínua

movimentação mental do leitor. O texto é inteiramente polifônico, pois surgem em seu itinerário inúmeros emissores. Entre eles a análise mental, o monólogo e o fluxo da consciência, processos, como vimos, representativos das narrativas inovadoras do século XX. Os cortes bem preparados, e a construção de imagens justapostas e simultâneas, lembram a elaboração cinematográfica, com suas montagens, descontinuidades visuais, fragmentação discursiva, jogo de sombras e distorções sistemáticas e assim por diante.

O estudo dessa obra evidenciou que nela a arte “passa a ser a revelação da descontinuidade do ser e da narrativa, por meio da exploração das camadas verbais e pré-verbais da linguagem, isto é, da fala e da pré-fala. Desse modo, o romance atual não mais se adapta às concepções burguesas da realidade, pois passa a representar, com precisão, os dados espaciais e temporais em que se desenrola a vida expressa na narrativa” (RODRIGUES, 2011, p. 20). Tudo isso indica que estamos em face de um objeto artístico produzido por meio de princípios próprios da atualidade, período em que a obra passa a ser vista como jogo, como uma produção flexível, capaz de metaforizar novas formas de estar no mundo e, sobretudo, de pensar o mundo.

A obra de arte significativa constitui um excelente meio para transmitir-nos os valores, os sentimentos e as intuições mais representativas do imaginário de uma sociedade. Logo, a sociedade apresentada, neste romance, é vista como um complexo e diversificado mosaico, encantador e misterioso, injusto e incerto, um jogo de sentidos implícitos que dá novidade e intensidade à narrativa, tornando sua leitura um momento raro de prazer. Ademais, a leitura, aqui, é feita por meio de um processo lúdico, em decorrência das associações inscritas no texto, como seu caráter explosivo, dinâmico e matamorfoseante. Nesse mundo multiforme, o leitor participa do fluir variável e agônico da existência, ao experimentar fagulhas do passado, do presente e do futuro, simultaneamente. Está presente, neste romance, um certo tom da errância trágica que sempre se faz presente no percurso da história, revigorando simbolicamente o drama prometeico, recorrente na experiência existencial.

A leitura desse romance nos permite concluir que ele é encantador do ponto de vista de seu conteúdo e muito bem executado, no que se refere ao plano de elaboração. Sua polifonia, por exemplo, desencadeia um efeito poético

originário, proveniente da combinação de diferentes vozes que afloram, na instauração do sentido, exigindo uma mobilidade especial da mente do leitor, para captar momentos variáveis que provêm da introspecção da personagem. Na verdade, o leitor se vê inserido numa rede de correlações complexas, instaurada pela própria narrativa que se reordena a cada instante, conduzindo-o a um labirinto de infinitas vias, sendo que muitas podem ser trilhadas, sem prejuízo do sentido.

A explicação do como e do quê, no romance, relaciona-se com categorias narrativas, que passaram a ser objeto de redimensionamento no século XX, especialmente por escritores que procuraram renovar suas produções. Assim, para se fazer uma obra polifônica, expressiva da interioridade das personagens, com uma temporalidade e uma espacialidade múltiplas, que acompanhem a movimentação mental das personagens, é necessário o domínio dessas técnicas, pois são elas que nos dão as nuances formais renovadoras e adequadas para o novo modelo expressivo do novo romance, como o fez habilmente Miguel Jorge. Esperamos, assim, ter demonstrado que seu romance *Veias e vinhos* é uma obra de conteúdo instigante e de estrutura renovadora.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *Poética do devaneio*. 2. ed. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética da Dostoievski*. Trad. Paula Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini & outros. São Paulo: UNESP, 1988.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. 2. ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

\_\_\_\_\_. *Rumor da língua*. 2. ed. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Roaunet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. 5. ed. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. Campinas, SP: Pontes, 2005. vol. I.

BOURNEUF, Roland; QUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CARVALHO, Maria Luíza Ferreira Laboissière de. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: UFG, 2000.

COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. *O desejo da escrita em Ítalo Calvino: para uma teoria da leitura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

COUTINHO, Afrânio. Prefácio à edição brasileira. In: HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. p. vi-vii.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca Universal).

GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Poética: tradição e modernidade*. Trad. Denise Radanoric Vieira. São Paulo: LitteraMundi, 1999.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veiga, 1972. (Coleção Veiga Universidade).

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JORGE, Miguel. *Veias e Vinhos*. Goiânia: UCG, 2007. (Coleção de Autores Brasileiros).

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos).

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

OLIVEIRA, Éris Antônio. *Realidade e criação artística em Grande Sertão: Veredas*. Goiânia: UCG, 2007.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Ensino Superior).

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *Angústia selvagem*. Goiânia: UCG, 1999.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *Angústia selvagem: filosofia da linguagem e fluxo da consciência em Angústia, Graciliano Ramos e Perto do Coração Selvagem*, Clarice Lispector. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2011.

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

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.