

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

**A ELABORAÇÃO DO ARTÍSTICO NA ESTRUTURAÇÃO DOS ELEMENTOS
CONSTITUINTES DO ROMANCE *VEIAS E VINHOS*, DE MIGUEL JORGE**

**Goiânia
2010**

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

**A ELABORAÇÃO DO ARTÍSTICO NA ESTRUTURAÇÃO DOS ELEMENTOS
CONSTITUINTES DO ROMANCE *VEIAS E VINHOS*, DE MIGUEL JORGE**

Mestranda: Neuza Teixeira Costa

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

Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira

Goiânia
2010



**PUC
GOIÁS**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Av. Universitária, 1069 ● Setor Universitário
Caixa Postal 86 ● CEP 74605-010
Goiânia ● Goiás ● Brasil
Fone: (62) 3946.1070 ● Fax: (62) 3946.1070
www.pucgoias.edu.br ● prope@pucgoias.edu.br

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

DEFESA Nº 31

ATA da sessão de apresentação e defesa da Dissertação de Conclusão de Mestrado, de **NEUZA TEIXEIRA COSTA**. Aos dez dias do mês de junho de dois mil e dez, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos professores: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira (Presidente/Orientador), Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo, Prof. Dr. Divino José Pinto e Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues (membros), para a arguição da mestranda **NEUZA TEIXEIRA COSTA**, a respeito da dissertação de conclusão do Mestrado em Letras, Literatura e Crítica Literária, intitulada **“A Elaboração Artística dos Elementos Constitutivos do Romance Veias e Vinhos de Miguel Jorge”**. A sessão iniciou-se às 15h30, na Sala 310 Bloco A da Área II, sob a presidência do Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira, que concedeu 20 minutos à mestranda para expor sinteticamente o trabalho. A seguir procedeu-se à arguição, finda a qual a sessão foi suspensa e a Banca reuniu-se em separado para avaliação e atribuição da nota. Após as considerações finais sobre o trabalho e o desempenho da Mestranda, foi a mesma considerada aprovada, com conceito A. A candidata foi declarada **Mestre em Letras, Literatura e Crítica Literária** pela **Pontifícia Universidade Católica de Goiás** pelo Presidente da Banca Examinadora. Findos os trabalhos, o Presidente da Banca deu por encerrada a sessão, às 17h, agradecendo a participação dos arguidores. Não havendo nada mais a tratar, eu, Neusa Soares de Melo Carrilho, lavrei a presente ATA que será assinada por mim e pelos docentes membros da Banca examinadora e entregue à Secretaria do Mestrado em Letras, Literatura e Crítica Literária, para os fins. Goiânia aos dez dias do mês de junho de dois mil e dez.

Neusa Soares de Melo Carrilho
Neusa Soares de Melo Carrilho
Secretária

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

Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo (UEG) Sebastião Augusto Rabelo

Prof. Dr. Divino José Pinto (PUC-GO) Divino José Pinto

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues (PUC-GO) Maria Aparecida Rodrigues

À minha mãe, *Aparecida Maria Ferreira da Rocha*, que me ensinou a trilhar os caminhos da vida.

Ao meu pai, *Barnabé Teixeira da Rocha (In memoriam)*, abnegado pela educação, a quem devo esta caminhada pelas letras.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, por me ter dado força suficiente para enfrentar todas as adversidades que muitas vezes pareceram-me intransponíveis.

Agradeço ao meu esposo por todo o apoio e pela ajuda. Esta celebração é nossa.

Agradeço a toda minha família a compreensão pelas minhas contínuas ausências do convívio familiar, doloridas, mas necessárias para que eu pudesse realizar este trabalho. Por isso, quero compartilhar com vocês o resultado desta conquista.

Expresso meus agradecimentos à equipe de professores do mestrado, que se dispôs a compartilhar conosco um dos bens mais valiosos: o saber. Esta é uma dívida que jamais conseguirei saldar.

Agradeço às secretárias do mestrado, principalmente a Lelian Arruda, pela prestimosidade no trato dos assuntos acadêmicos e pelo carinho.

Ao ilustríssimo Professor Doutor Éris Antônio Oliveira, meu orientador, os meus mais efusivos agradecimentos pela inestimável ajuda na tarefa de trilhar a narrativa fragmentária e ziguezagueante de *Veias e Vinhos*. Sempre me conduziu com muita técnica, com muita sabedoria, sensatez, tranquilidade e profissionalismo.

Expresso meu agradecimento especial a três professores que tiveram generosidade e contribuíram para a realização da qualificação e da defesa desta minha dissertação: à Professora Doutora Maria Aparecida Rodrigues, pessoa ímpar, pelas importantes sugestões apresentadas no exame de qualificação e pela valiosa contribuição bibliográfica. Para auxiliar-me, não poupou empenho e receptividade; à Professora Doutora Regina Lúcia Araújo, pela pertinente participação na minha qualificação, e ao Professor Doutor Sebastião Augusto Rabelo, que se dispôs a participar da banca de defesa.

E a verdade, como temos visto, é o elemento central, relacionado com os fins últimos da arte; ambas, arte e verdade, pleiteiam algo semelhante: o mais íntimo e secreto sentido que pode reluzir na alma humana. É preciso, apenas, ter o cuidado de lembrar-se de que a arte postula a palavra autêntica e reveladora: a verdade em seu mais completo âmbito, capaz de direcionar o homem para sua dimensão mais complexa e elevada, porque o que acede à representação artística é o próprio ser humano, intuído em seu legítimo e imperscrutável sentido.

ÉRIS ANTÔNIO OLIVEIRA

RESUMO

O estudo aqui desenvolvido tem por foco examinar a elaboração dos elementos constitutivos do romance *Veias e Vinhos*, de Miguel Jorge. Inicialmente foram analisadas algumas alterações ocorridas no modo de narrar desse romance, que rompe com o modelo tradicional e usa técnicas narrativas inovadoras, como: múltiplas vozes, vários tempos e espaços que se interpenetram e o predomínio da narrativa intercalada. Essas novas técnicas narrativas refletem de maneira convincente a realidade flutuante e fragmentária que permeia o mundo atual. No desenvolvimento desta análise procuramos mostrar que o romance modernista ganhou novo perfil. Faz parte deste o desaparecimento da narração contínua no decurso da história. Sua tessitura faz-se por meio de diversos narradores, especialmente por meio daquelas que se fazem pela análise mental. O uso do fluxo da consciência (que coloca em cena a corrente da consciência) seve-se de um tempo emanado da vivência da personagem e é, portanto, diferente do tempo cronológico, linear, que comanda o desenrolar das ações no romance tradicional. No universo ficcional de *Veias e Vinhos*, a focalização passa do mundo exterior para o interior, fazendo que a leitura nos coloque em contato direto com a vivência das personagens, que aparecem ficcionalmente representadas na obra. E o que experimentamos, artisticamente, são as livres associações de ideias, estados psíquicos caóticos de personagens com perturbações psíquicas, tudo isto conduzindo-nos a uma permanente fluidez temporal e espacial. Evidencia-se, neste caso, que o romance modernista foge aos parâmetros de uma perspectiva determinada, inequívoca e pouco dinâmica da vida contemporânea, ao “ficcionalizar” o dinamismo, a multifacetação e fragmentariedade que permeiam a história presente.

Palavras-chave: Romance moderno. Narrativa. Ruptura.

ABSTRACT

This summary hereby developed has as its aim to examine the elaboration of the constitutive elements of the romance *Veias e Vinhos* (Vains and Wines), of Miguel Jorge. Initially, were analyzed some alterations occurred in the manner of how the romance was narrated, that breaks with the traditional model and uses innovating narrative techniques such as, multiple voices, various time and spaces that intertwine and the predominance of the interchanged narrative. These new narrative techniques reflect the convincing manner and the fluctuant and fragmented reality that thrives in the world today. In the development of this analysis, we search to show that the modernist romance has gained a new profile. It is part of this the disappearance of the continuous narration in the discourse of the story. Its construction is done through different narrators, especially through those who that are done by the mental analysis. The use of the conscious flux (that puts in scene the chain of consciousness) serving of a time emanated of the character's living, being, therefore, different of the chronological time, linear, that commands the development of the actions in the traditional romance. In the fictional universe of *Veias e Vinhos*, the focusing goes through the exterior world to the interior, making that the reading puts us in direct contact with the character's living, that are fictionally represented in the work. And what we experiment, artistically, are the free association of ideas, chaotic psychic states of characters with psychological perturbances, all this conducting us to a permanent temporal and special flow. Evidently, in this case, that the modernist romance, unquestionably and low dynamics of contemporary life, to fictionalize the dynamism, multifaceted and fragmentariness that perms the present story.

Keywords: modern romance, narrative, rupture

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I A MODERNA ESTRUTURA DO ROMANCE <i>VEIAS E VINHOS</i>	13
1.1 Fragmentação e Configuração Narrativa	14
1.2 A Narrativa Moderna e a Trivialidade do Cotidiano	20
1.3 Realidade e Criação Artística em <i>Veias e Vinhos</i>	24
1.4 A Instabilidade do Mundo na Trama Narrativa do Romance Moderno	26
II AS MÚLTIPLAS FORMAS E VOZES NARRATIVAS DE <i>VEIAS E VINHOS</i>	30
2.1 Narradores e Polifonia Narrativa em <i>Veias e Vinhos</i>	32
2.2 Narrativa de Primeira Pessoa	39
2.3 Narrativa Intercalada	43
III A IMPORTÂNCIA DO FLUXO DA CONSCIÊNCIA NO PROCESSO NARRATIVO DE <i>VEIAS E VINHOS</i>	50
3.1 Monólogo Interior	55
3.2 Fluxo da Consciência: Espaço e do Tempo	58
3.3 O Fluxo da Consciência como Processo de Criação	63
IV ESPAÇO E TEMPO EM <i>VEIAS E VINHOS</i>	71
V CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

Veias e Vinhos, romance de Miguel Jorge, despreza elementos constitutivos da estrutura narrativa comuns ao romance tradicional. Impossibilitado de configurar na sua totalidade a instabilidade do mundo atual por meio de uma estrutura narrativa tão padronizada, o romancista moderno põe em jogo as categorias narrativas tradicionais e busca uma estruturação que seja suficiente para dizer o mundo, a vida, o ser e a existência humana, já que a realidade apresenta-se em articulação multiforme: insegura indeterminável e flutuante.

O objetivo deste trabalho é mostrar que o romance *Veias e Vinhos* caracteriza-se como moderno em diversos aspectos, sobretudo, na constituição de sua tessitura narrativa. Mostrar-se-á que, nele, o moderno compõe-se de rupturas, mormente ocorridas na estruturação da narrativa, que subverte o modelo tradicional.

No primeiro capítulo, mostrar-se-á que a realidade configurada em muitos romances, a partir do século XX, é indeterminada, a exemplo de *Veias e Vinhos*. O romance moderno compõe-se de vários temas, várias realidades, várias técnicas narrativas, várias vozes e vários espaços e tempos que se interpenetram, pois somente assim é-lhe possível expressar a realidade do mundo e do homem como realmente ela é, composta de múltiplas facetas. O texto em análise, como postula Rosenthal (1975, p. 17), “reflete de maneira convincente a realidade ‘flutuante’ característica do mundo moderno”.

Posteriormente, no segundo capítulo, propõe-se descrever as diversas técnicas narrativas utilizadas no romance em análise, não para dizer se elas são as ideais ou não, mas para apresentar os valores transmitidos e os efeitos e sentidos que se buscou desencadear com esse tecido narrativo. Mais acentuadamente a partir do século XX, no que diz respeito aos elementos constitutivos da estrutura narrativa, o romance ganhou novo perfil, e, como se observa na narrativa de *Veias e Vinhos*, desaparece a narração contínua e causal no decurso da história. Ela se constitui da fala de diversos narradores. Sua tessitura é uma colcha de retalhos, um mosaico de técnicas narrativas e de vozes.

O romance retrata uma realidade caótica, e, para representá-la, usa variadas vozes em uma intersecção que resulta em um jogo polifônico das vozes narrativas. Considerando as postulações de Oliveira (2007, p. 18) “a arte celebra, orna, evoca a

realidade preexistente”. E assim o autor vai costurando a narrativa como se ela se enlaçasse com a própria vida, como reflexo da descontinuidade da própria vida.

No terceiro capítulo, como a análise de *Veias e Vinhos* está assentada no processo da elaboração da criação do artístico, mostrar-se-á que a técnica do fluxo de consciência tem essa finalidade. A pretensão de introduzir a consciência humana na ficção é uma tentativa moderna que tem por fim analisar a natureza humana e mostrar como a arte ficcional é enriquecida pela descrição dos estados interiores das personagens. Quando se usa a análise mental na narrativa moderna, pode-se incluir os aspectos ocultos que envolvem as personagens. O efeito do fluxo da consciência é uma narrativa fluida e radiante. É a vida purificada e projetada pela imaginação humana.

Para Humphrey (1976, p. 19), o fluxo da consciência é uma realização essencialmente técnica, mas ele por si só não constitui uma técnica. O êxito de seu funcionamento depende dos recursos técnicos utilizados ao introduzi-lo na narrativa, para produzir resultado artístico dentro da trama que se quer tecer e do impacto que se deseja provocar no leitor.

Em *Veias e Vinhos*, o fluir da consciência de alguns personagens, como Ana e Altino da Cruz, transmite maior poder de convicção e mais impacto do que outra forma narrativa, pois as lembranças de um assassinato e as reflexões que vão passando pela mente das personagens envolvidas nessa trama dominam não só sua consciência, mas também a do leitor. As reflexões de Antônia vão revelando suas próprias angústias frente às incertezas da vida. O leitor é contagiado por esse estado mental das personagens. No romance moderno, diferentemente do tradicional, o leitor está em contato direto com as vidas representadas no romance.

Deve-se ressaltar que, como essa técnica narrativa representa a corrente da consciência, o tempo é o da vivência da personagem, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das ações do romance tradicional. O espaço também passa a ser multifacetado. “É fundamental no romance psicológico moderno que se assiste a uma incursão nesse tempo subjetivo” (REIS & LOPES, 1988, p. 266).

No último momento, mostrar-se-á que o tempo e a localização espacial dos acontecimentos verídicos em que se baseia a narrativa são fielmente mantidos na trama de *Veias e Vinhos*. Apesar disso, no espaço e no tempo da narrativa, existe a criação do artístico quando acontece a ruptura da linearidade e a fragmentação

espacial. Conforme Eegleton (2006, p. 5, 11), “a obra literária é reunião de artifícios relacionados entre si que adquirem função dentro de um sistema global.” Essa ruptura é uma metáfora para representar instabilidade do mundo atual. Assim, a narrativa de *Veias e Vinhos*, por espelhar a modernidade, não se constitui de um único centro, de um único fio narrativo. Fragmenta-se em múltiplos centros. Por isso ocorre a descontinuidade temporal. Abala-se a cronologia, desarticulada a questão temporal: passado, presente e futuro, às vezes, fundem-se; outras vezes, intercalam-se, pela simultaneidade da alternância do espaço e do tempo. A narrativa linear morre porque o romance moderno representa uma imagem do mundo e da vivência humana em constante alteração.

Para Carvalho (2000, p. 58), “a linearidade da história passou a ser questionada pelos pós-modernos, por ter se transformado em um painel de colagem movido pela consciência contínua e plural”. Por esse e por outros motivos, o romance *Veias e Vinhos* faz parte da vertente dos romances ultramodernos. Conforme Joyce (apud ROSENTHAL, 1975, p. 139), “a essência desconexa da vida é o que cabe ao novo romance mostrar e narrar”, já que ele rejeita o mundo das aparências enganosas, e, para representar essa realidade, além de diversificar o modo de narrar, inova na criação espacial e temporal.

O suporte teórico deste estudo será *Angústia Selvagem*, de Maria Aparecida Rodrigues (1999); *As Vozes da Narrativa do Romance*, de Oscar Tacca (1983); *O Fluxo da Consciência*, de Robert Humphrey (1976); *O Universo Fragmentário*, de Erwin Theodor Rosenthal (1975); *Realidade e Criação Artística em Grande Sertão: Veredas*, de Éris Antônio de Oliveira (2007); *Tradição e Modernidade na Prosa de Miguel Jorge*, de Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho (2000), entre outros.

Veias e Vinhos é um romance característico de seu tempo, tanto pela sua multiplicidade de estruturas narrativas quanto pela criação e expressividade artística, que evidencia diversas questões sociais, religiosas, políticas e, sobretudo, por tratar de vários conflitos que, como destaca Oliveira (2007, p. 18), “permeiam a experiência vivencial, decorrentes da crescente instabilidade material e espiritual” que incidem fortemente na trajetória de seus personagens”.

Por meio da análise de *Veias e Vinhos*, percebeu-se que não se pode determinar com precisão as características do romance atual, o chamado *antirromance*. O caminho a ser percorrido pelos labirintos desse novo tipo de narrativa é bastante árduo, pois nela refletem-se todas as imagens do mundo, e

todas as ações humanas são abrangidas. Assim, nas tramas do romance moderno, reflete-se a cosmogonia.

I A MODERNA ESTRUTURA DO ROMANCE *VEIAS E VINHOS*

“O romance permite captar a realidade humana em sua verdadeira expressão.”

SARTRE

Um leitor atento constata, sem muita dificuldade, que o romance moderno diverge muito dos modos daquele de tempos atrás. Neste novo revestir-se, o romance nada mais representa do que a imagem da realidade atual. Para isso, mescla com muita frequência aspectos da consciência das personagens com aspectos concretos do mundo circundante.

Em relação à configuração atual desse gênero, existe um olhar equivocado de certos leitores que possuem uma visão estreita, tradicional e incapaz de perceber que a literatura representa o mundo de seu tempo, a sua atualidade. Daí a existência do romance moderno, que, tal qual o nosso cotidiano, é muito diferente daquele dos tempos passados, porquanto seja, segundo Rang (*Apud* ROSENTHAL, 1975, p. 127), “produto e reflexo desta época cindida, fermentada, nervosa e enervante”.

O advento da modernidade do romance dá-se a partir do momento em que se permite a existência de um romance sem tema, sem estrutura fixa e sem composição. Baroja (*apud* ROSENTHAL, 1975, p. 14) diz que ele “prescinde de começo e de fim, começa e acaba onde for conveniente”.

Esse modo de ver o romance reafirma as concepções de Mallarmé de que um livro não começa nem acaba. Derrubam-se as barreiras das limitações cronológicas do romance. A obra literária não precisa necessariamente seguir um tempo regular, com começo fixo e conclusão lógica e aceitável, tampouco seguir apenas uma única temática definida. A realidade configurada em muitos romances, a partir do século XX, entre eles *Veias e Vinhos*, é indeterminada.

Nesse molde de narrativa, verifica-se o início de uma nova evolução do romance. A partir desse período, o autor joga com vários temas, várias realidades, várias técnicas narrativas, várias vozes e vários espaços e tempos, que se interpenetram, pois somente assim lhe é possível expressar a realidade do mundo e do homem de hoje como realmente ela é: composta de múltiplas facetas. “Essa

‘reinvenção’ da realidade, a representação da realidade moderna, ‘flutuante’, constitui a tarefa do romance adaptado aos nossos dias” (ROSENTHAL, 1975, p. 9). Nas considerações de Oliveira (2007, p. 242):

Uma narrativa [...] mantém, pelo jogo, o sentido que a torna uma criação essencial, que não se compara com a realidade, pois como objeto mimético carrega consigo uma proteção secreta contra qualquer analogia ou cópia, de tal forma que não cabe perguntar se é, ou não, real, visto que se refere a uma verdade de outra ordem, capaz de propiciar um prazer especial, relacionado com a expansão do ser.

E é nesse cingir de realidade e criação que o autor do romance em estudo recria, reinventa a realidade, e relata uma história permeada de emoção que faz o mundo fictício parecer real. Repetindo as palavras de Carvalho (2000, p. 62) “a literatura desse autor pode ser considerada moderna, pois a lógica comum da narrativa é substituída por uma outra, fragmentária, labiríntica”.

1.1 Fragmentação e Configuração Narrativa

Como em *Veias Vinhos*, o mundo configurado no romance há muito tempo deixou de ser constituído de apenas uma trama que permite reunir o conteúdo da obra. O romance vai-se constituindo de várias tramas, que se vão enlaçando para figurar a narrativa. Desta maneira, o autor pretende aproximá-lo mais da existência humana, que é feita não somente de um momento, de uma situação, mas de vários.

A tessitura narrativa, em grande parte fragmentada, que possibilita definir o romance *Veias e Vinhos* como moderno oferece excelentes possibilidades para se observar as estruturas do romance atual. Ela fragmenta a estrutura narrativa padrão, a que, antes, o romance tradicional obedecia. Como evidencia Oliveira (2007, p. 222), o “processo fragmentário de elaboração assume a função composicional de mostrar nuances particulares” da narrativa.

Esse novo modelo testemunha, por meio de sua narrativa, que o romance é espelho da realidade. Por esse motivo, o leitor consciente da realidade “flutuante” de seu mundo, como ressalta Rosenthal (1975) é obrigado a adaptar-se, a passar pela experiência dessa “realidade romanesca”. Essa forma extravagante da narrativa

moderna, presente em *Veias e Vinhos*, resulta de sua perspectiva labiríntica da existência. Carvalho (2005, p. 15) também afirma:

A idéia de estranhamento, como “desautomatização”, tem a função de despertar a percepção do leitor e de fazê-lo participar cada vez mais da tarefa de escritura do texto. A idéia de reduplicação, de fragmentação especular como reflexo, deixa-se representar pela técnica, freqüente na obra de Miguel Jorge, colabora para que se delinieie a retórica do inusitado, do fragmentário e da visão labiríntica.

Assim, segundo Sarrante (*apud* ROSENTHAL, 1975, p. 116), na trama do novo romance, expressam-se as pulsações secretas da vida. “O livro não dispõe de uma trama que englobe e coordene as diversas partes da composição, capaz de fazer surgir uma uniformidade formal. Nele, surgem instantâneos destinados a captar a realidade humana em sua verdadeira expressão” (ROSENTHAL, 1975, p. 118-119).

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

O texto de *Veias e Vinhos* se constrói mostrando a realidade flutuante, característica do romance e do mundo moderno. O primeiro capítulo, como mostra o trecho que segue, inicia-se com o monólogo da personagem testemunha, Ana, refletindo a respeito do assassinato de seus familiares, a que ela, com dois anos de idade, assiste de seu berço. Em seguida, elimina-se o narrador e apresenta-se a cena pós-crime, em que os dois assassinos conjecturam suas próprias atitudes:

Sim é o que eu penso: Que pesadelo tem passado por minha cabeça todo esse tempo? Oh, meu Deus! espero que seja realmente um sonho louco, e que minha mãe, a mulher que é boa e me chama de filhinha, venha passar a mão em minha cabeça e dizer: já passou, filhinha, já passou, foi um pesadelo.

[...]

– Precisamos esconder isso.

– Está com medo?

– Medo?

[...]

– É bom ter o olho bem aberto e o bico calado.

[...]

– Essa escapou.

– Teve sorte.

[...]

– Ela não vai dizer nada.

– Claro que não. É muito pequena para se lembrar de nossas caras (JORGE, 1986, p. 8-9).

A ruptura com a linearidade da história e com os emissores textuais, à maneira do poema “Um Lance de Dados”, de Mallarmé, confirma que o texto em análise pode ser iniciado em qualquer capítulo. O segundo capítulo não dá continuidade ao tema do primeiro, pois se inicia com o panorama de uma noite. É uma noite de abril, embora indique o mês, o tempo é também flutuante. É apenas uma noite de abril, uma noite, que é também a metáfora do invisível, do medo, das incertezas, mas, mesmo nessas circunstâncias, as pessoas prosseguem a vida cotidiana.

Calmente o céu e a noite jogavam estrelas sobre os telhados da cidade. E as estrelas empurravam a Lua para o campo limpo, de onde ela dominava sozinha o espaço azul. Uma manhã de abril abrindo-se em um calor novo e fácil de se agüentar.

[...]

As pessoas daquele bairro estavam sempre com medo de alguma coisa. Mal? Medo? Não costumavam deixar a porta da frente escancarada nem as janelas destameladas (JORGE, 1986, p. 13).

O capítulo XXIV ilustra as multiformas do romance em vários aspectos. No que se refere à estrutura narrativa, o capítulo inicia-se com o monólogo em que Mário fala da reciprocidade entre seu amor e o da mangueira. “Escondeu-se mais e melhor, dentilhando uma manga com a boca, sem tocá-la com a mão” (JORGE, 1986, p. 147). Faz sinestesticamente uma descrição até erotizada do contato que ele tem com o fruto de sua árvore.

É de fato, esta mangueira deve ter coração, e gosta tanto de mim. Meu jardim é aqui, onde as mangas começam a pintar de amarelo, e algumas pintas pretas, e o verde-verde vai ficando fininho, muito limpo, desaparecendo na casca lisa e fina e adocicada, e dá aquela gana de pegar, apalpar, chupar, até os fios perderem a cor amarela e se tornarem brancos, duros e esticados. Não havia nada melhor, e Mário queria que assim a vida dele continuasse transcorrendo. Bem junto do tronco e abraçado a ele, jurava ouvir a voz da mangueira, de mistura com o alarido dos periquitos, suavíssima árvore, ligada de maneira tão intensa aos seus dias, aos seus sonhos, às suas recordações. Ficava ali, por zanzar à toa, pensando em nunca se desligar de sua árvore, sua amiga íntima de tantos anos atrás. Não, nunca se mudaria daquela casa. E balbuciava pequenas frases, e passava o braço pelos galhos, pelas mangas verdes e maduras, subindo aqui, acolá e, feito um macaco, pulava de galho em galho. No alto, entre folhas verdes, era um periquito ou uma manga, ou qualquer coisa daquele mundo (JORGE, 1986, p. 146-147).

Ainda no mesmo parágrafo, do monólogo interior de Mário, a narrativa passa para a voz de um narrador onisciente que vai acentuando a descrição do estado e dos sentimentos de cada personagem. Nessa perspectiva, nota-se que a vida da personagem parecia estar completa já que para ele, como ilustra o trecho, “Não havia nada melhor, e Mário queria que a vida dele assim continuasse” (JORGE, 1986, p. 146). Ele considera a mangueira sua melhor amiga, pois ela é sua confidente, com quem mantém uma relação afetiva muito intensa. Por isso, nem imagina a possibilidade de se mudar de casa e ficar longe da árvore. Infere-se que a narrativa ordenada, delimitada, perdeu sua estabilidade, tal qual a existência humana que se tornou incerta.

Nesse labirinto da vida, que é a busca de identidade de um adolescente, no intertexto entre *Meu Pé de Laranja Lima*, de José Mauro de Vasconcelos, parafraseado na mangueira, e o poema “Meus Oito Anos”, de Casimiro de Abreu, parafraseado em “Oh doce manga / oh doce mangueira / oh meu mundo entre nuvens e pássaros / oh sonhos de primavera” (JORGE, 1986, p. 147), a mangueira parece ser a metáfora do corpo feminino com quem a personagem Mário tem os primeiros contatos e vive o nascer do seu interesse pelo sexo oposto. Vive o despertar para a sua sexualidade e a para a relação prazerosa desse contato, como mostram a quadrinha transcrita e este trecho: “Mergulhou a cabeça entre as folhas e, por amor à sua mangueira, se emboscou em um galho com formato de forquilha” (JORGE, 1986, p. 147).

Assim, nota-se, também, que o romance moderno não fala apenas do herói, modelo perfeito a ser imitado. Ele fala das fragilidades e das angústias de todos os seres, de todas as idades, a exemplo da personagem Mário, que tenta abraçar, desmistificar o anúncio dessa nova fase de sua vida: a puberdade. No contato “corpo a corpo” com a mangueira, a relação íntima dele com a árvore se consuma, como ilustra o fragmento:

Terrivelmente próxima, uma sensação estranha, saída do fundo de suas entranhas, uma coisa que vinha e ia sem pedir licença. 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 corpo que pulsava cheio de vida. Lentamente a visão do pecado e do inferno chegava por trás do seu desejo (JORGE, 1986, p. 148).

Ainda no XXIV capítulo, fragmentam-se a narração e o tema, e intercala-se outra narrativa com passagem da vida cotidiana da personagem Mário. Desaparece o narrador, e a narrativa se volta para os fatos da vida escolar da personagem. Desloca-se o espaço, fragmenta-se a linearidade narrativa, e ele vivencia o espaço da sala de aula em um tempo já passado. Na cena mental, descreve a professora – e pode-se dizer que se tem dela uma imagem também sexualizada: “De branco e vermelho, muito bem vestida, a professora, com os lábios pintados de batom e ruge nas faces. Ela que nunca usara nada no rosto” (JORGE, 1986, p. 147). Nota-se que Mário tem um novo olhar para a professora.

No cenário da sala de aula, também, faz-se um *flash* panorâmico dos demais colegas, cada um na cumplicidade de suas vidas e dos seus mundos. “Carlinda, a japonesa, desenhava casas e jardins, enquanto Amélio tomava leite com amendoim, escondendo o rosto de medo e de vergonha. O Antônio não. Ficava com a boca aberta, e a qualquer momento uma mosca poderia pousar” (JORGE, 1986, p. 147). Por fim, a narrativa volta para o espaço, para o tempo e para o tema principal do capítulo. O parágrafo termina com os raios do sol que perfuram a ramagem da mangueira. “O sol furava o bloqueio ‘verde’ dos pequenos e grandes ramos e entrava vitorioso, batendo no rosto de Mário” (JORGE, 1986, p. 147). E o próximo parágrafo retorna à narração e ao tema principal: “Deitado sobre galho amigo” (JORGE, 1986, p. 148). A narrativa de Miguel Jorge faz, como menciona Rosenthal (1975, p. 21), “a representação das realidades flutuantes em um mundo indeterminável”.

Também, em *Veias e Vinhos*, a narrativa principal, em muitas partes, se abre para a intercalação dos sonhos de Antônia, que são premonições do fim trágico da 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” (JORGE, 1986, p. 24). O próprio autor, em depoimento (*apud* CARVALHO, 2000, p. 91-92), afirma que “a história real pode ser a intenção do romancista, mas ela toma vida na narrativa, foge do controle do escritor e começa a tecer história dentro da história. Uma vai levando a outra, como objeto de paixão pela escritura”.

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 [...] Um grito. A mãe. Um grito de desespero vindo do quarto [...] Sim, era a mãe que dizia ter tido um pesadelo (JORGE, 1986, p. 22).

Carvalho (2000, p. 94) destaca: “Os sonhos de Antônia, mais que sonhos são revelações oníricas do trágico fim de sua família”. Assim, nota-se que os elementos enigmáticos, como parte integrante de nossa existência, participam da estrutura narrativa do romance moderno e que os fatos narrados têm semelhança mais acentuada com as próprias experiências da realidade.

Para Rosenthal (1975), a tendência do romance moderno é a simplicidade absoluta, mas, por meio desse processo, procura-se compreender os enigmas que se ocultam na vida e na realidade. A narrativa em estudo segue esses princípios, pois, ao tema principal – a chacina da família e a condenação injusta de Altino da Cruz – agregam-se outros temas secundários, a exemplo do relacionamento extraconjugal de Matheus, as questões relacionadas à velhice, na metáfora da avó, entre outros. Aparentemente muito simples, os romances modernos, todavia, são veículos de vários questionamentos importantes.

Segundo Rosenthal (1975, p. 110) para caracterizar o romance moderno, alguns teóricos criaram a expressão “antirromance”. Também se considerou aliterário e antiliteratura o novo modo de escrever. Isso porque os escritores contemporâneos empregavam alguns recursos que até então eram alheios ao romance tradicional.

Essa antiliteratura percorre itinerário diferente, pois já não se reveste a obra literária com rebocos, tal qual em décadas passadas, em que se transformavam as figuras humanas em máscaras e marionetes, representadas nas personagens. O romance moderno presta-se admiravelmente à representação de nossa realidade flutuante. Carvalho (2000, p. 75) afirma: “O novo romance não é uma tentativa de evasão fora da realidade social, mas a realidade do nosso tempo”.

A negação da estrutura do romance tradicional não constitui um modelo a ser seguido pelo romance moderno, pois não se trata de uma técnica nova a ser aprendida por meio de produções paralelas. Trata-se, no entanto, de configurações exclusivas, criadas, exclusivamente, para cada romance, que deve apresentar-se de maneira espontânea, pois “o romance significa reconhecimento da realidade e, como tal, deve manifestar, uma vez que cada realidade é diferente”. Rosenthal (1975, p. 124) declara que a dissolução da estrutura tradicional indica a natureza fluida e

indeterminável do romance e demonstra o caráter transcendente desse gênero, que reflete com fidelidade a existência de uma época e a consciência moderna.

1.2 A Narrativa Moderna e a Trivialidade do Cotidiano

A trivialidade de muitas passagens é outra marca da modernidade desse texto, que relata muitas cenas do cotidiano da família. O amanhecer na casa de Matheus compõe passagens da narrativa. No romance moderno, não é mais necessário um grande feito, praticado por um herói, para ser narrado. As partes citadas contornam uma simples cena da realidade do ambiente familiar, representada de maneira bastante viva. Apesar de fictícias, essas cenas dão a ilusão de realidade, de veracidade, como ilustra a transcrição:

Afiava o fio da navalha marca cometa, num pedaço de couro, e delicadamente passava o fio da lâmina pela pele besuntada de sabão. O roc, roc, roc, da barba sendo arrancada, irradiava profundos sons pela casa. Notas musicais conhecidas e sempre renovadas. Isso era alegria para Antônia. O fogo estava bem aceso e a água fervia para o café. Antônia, correndo de um lado para outro, ajeitava na mesa o pão cortado em fatias, manteiga e leite (JORGE, 1986, p. 133).

Passagens do cotidiano escolar de Mário, por exemplo, vão desvelando o poder opressor de uma das instituições sociais mais importantes: a escola. Em algumas partes do texto em estudo, nota-se a atmosfera do ambiente escolar cercada de repressão às crianças, como ilustram as transcrições a seguir. Nas mais diversas facetas, ela veladamente mais oprime do que educa. Em outras diversas partes, tecem-se reflexões a respeito do poder castrador da igreja, na figura do padre Bonifácio.

A professora parou de falar. Parecia exausta. Içamo tomou o copo de leite, mas se recusou a comer o pão com manteiga. Cansada, arrasada, branca, a professora sentou-se na cadeira, e puxou o fôlego, tentando recomeçar a aula interrompida. Um aviãozinho feito de folha de caderno cruzou a sala e foi pousar bem em cima do livro de chamada. A professora tomou o aviãozinho na mão, muito séria, e perguntou.

– Quem foi? Quem foi? Bem, então vamos esperar que o engraçadinho se apresente.

[...]

– Mas, professora, eu quero ir ao banheiro.

– Que vocês assumam suas responsabilidades como homens, e não como meio-homens.

Uma das meninas, não me lembro bem se Maria das Dores, Violeta ou Maria do Rosário, pedia para ir ao banheiro. Acho que foi Violeta. Aliás, tenho certeza.

– Não, ninguém sai dessa sala.

E Violeta punha choro apertado, perna contra perna. E ao mesmo tempo em que lágrimas corriam pelas faces da Violeta (Das Dores, Das Graças, Maria Eugênia, Maria do Socorro) a urina corria mansamente por suas pernas, formando uma pequena poça no chão. Roberto olhou nos meus olhos e eu entendi o quanto ele desejava rir por fora, como rir por dentro. João Pedro segurou o riso como a mão, mas alguns ruídos saíram de sua boca, espremidos, espirrados: xiiii, xiiin, xiiiiiii. A professora, com olho de águia prisioneira de sua presa, levantou os olhos.

– Alguém está riscando fósforo por aí?

Para o prazer de todos e alívio geral, as gargalhadas estouraram de vez. Ela berrou: Silêncio. Silêncio, então. Ouviram corpos mexendo nas carteiras, cruzar e descruzar de braços, risos nervosos, há muito contidos, por causa daquela situação (JORGE, 1986, p. 83-84).

As postulações de Rosenthal (1975, p. 62) constataam que na perspectiva moderna a descrição dos momentos vividos é entrecortada por flagrantes de conotação crítica. Assim, em *Veias e vinhos*, nesse trecho e em muitos outros, a problemática suscitada no romance é bastante elucidativa para quem deseja compreender a representação moderna da realidade. Carvalho (2000, p. 62-63) diz:

A linguagem de Miguel Jorge, no contexto geral de sua obra, é desvelada e denunciadora. O autor tem consciência de que o único espaço liberto e pleno é o do narrador que desmascara e desvela. Tal processo se viabiliza mediante o uso da ironia e dos clichês, que reduplicam a ideologia dominante e enredam as personagens no vazio da incomunicabilidade. Tolhidas pelo medo e pelo pânico, as personagens vêm seus espaços reduzidos, tornando-se prisioneiras delas próprias, tornando-se labirintos de si mesmas.

Assim, o romance moderno recria artisticamente uma realidade com o intuito de documentar os fatos e fazer reflexões. Cria-se o artístico para tocar o leitor, pois, como menciona Oliveira (2007, p. 71), “Diante de um texto belo, o leitor é tocado pela projeção sentimental, [...] seu ser sensível projeta-se no texto e ele, o leitor, compartilha com as personagens toda a vida lá espelhada”. Com esse propósito, na cotidianidade da vivência, *Veias e Vinhos* faz questionamentos acerca do ser humano, da vida e da existência. Nos subtemas, fazem-se inúmeros recortes para se irem modulando, moldando, delineando as centelhas que vão constituindo a experiência humana.

O romance *Veias e Vinhos* não recorre a elementos fantásticos ou sobrenaturais. Os acontecimentos relatados no texto em análise são apresentados da maneira mais natural possível. As conversas mantidas entre as personagens

tratam de assuntos do cotidiano. Todavia, nessa realidade trivial, encontram-se “revelações” extraordinárias acerca do ser humano, da existência, com todas as suas facetas e disparidades.

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

Entre o herói do romance de aventura e o herói dostoiévskiano existe uma semelhança formal muito importante para a construção do romance. Também não se pode dizer quem é o herói aventureiro. Ele não tem qualidades socialmente típicas e individualmente caracterológicas que possibilitem a formação de uma sólida imagem do caráter, tipo ou comportamento. Uma imagem como esta tornaria pesado o tema do romance de aventura. Tudo pode acontecer com o herói aventureiro e este pode ser tudo. Ele não é substância, mas mera função da aventura. O herói aventureiro como o herói de Dostoiévski, é igualmente inacabado e não é predeterminado pela imagem (BAKHTIN, 1981, p. 88).

No que se refere ao herói, como o romance moderno ocupa-se do mundo cotidiano, em que não existe mais lugar para esse ser individual, extraordinário, que sempre se destaca, os heróis da epopéia moderna são seres comuns, provenientes da massa humana. O quinto capítulo de *Veias e Vinhos* pode ilustrar essa inovação no modo da constituição do romance moderno, pois ele inicia-se com um panorama da convivência no Bairro Popular. Mães falam de seus filhos, da falta de luz e esgoto; fala-se do tempo quente, do custo de vida. O tema principal é a vivência do dia a dia da família Matheus. Foucault, citado por Carvalho (2000, p. 58) “considera a modernidade também uma atitude, uma forma de nos relacionarmos com a realidade”.

No que foi, no que viu, no que disse, tio Pedro recebia os primeiros bêbados de cachaça no Armazém São Judas. Apareciam como de costume, arrastavam cadeiras e sentavam-se em volta das mesas, pediam pinga e cerveja. Chegaram mais cedo hoje, pensava tio Pedro. Abertas as garrafas de cerveja, servida a boa cachaça, eles o olhavam bem de frente, como se entendessem o seu pensamento. Por alguns instantes ouvia-se apenas o som do líquido percorrendo a forma do copo. Que saborosa! estalavam a língua. Um dos homens derramou um pouco da pinga no chão, chamando seu santo. Bebeu. Deu uma cusparada. Eta ferro! (JORGE, 1986, p. 38).

O autor, como ilustra o trecho, recria, pode-se dizer, um antimundo no ambiente de um pequeno armazém frequentado por habitantes do Bairro Popular, por pessoas desconhecidas, até por possíveis marginais, entes amedrontados, e pelo capitão da polícia, poder do Estado, que aterroriza, revelando assim os labirintos da vida, os labirintos da realidade tal como ela se apresenta.

Tossiu [Antônia]. Uma tosse seca. Nervosa abraçou os filhos examinando suas mãos, dizendo baixinho: vão depressa lavá-las com sabão e venham prontos para o jantar. Ficou lá, parada, ouvindo os gritos de desafio para ver quem chegava primeiro, quem lavava as mãos mais depressa. Riu um riso de alegria, olhando-os correr, tentar passar o outro. Fazia o máximo para participar da vida deles, seus filhos.

[...]

– Olha a Valmira está com as mãos limpinhas. Muito bem. Agora vamos jantar.

– E o tio Pedro?

– Ah! É verdade. Vamos chamar o tio Pedro.

– Olha ele aí.

– Chegou na hora, Pedro.

[...]

– Vamos Matheus, Pedro, que a comida está esfriando. E os meninos, o que querem comer? Arroz, carne, ovos?

Matheus e Pedro ouviam em silêncio as vizinhas que se erguiam pedindo isso ou aquilo.

[...]

– Matheus, você vai mesmo buscar a mãe?

[...]

– Quero dizer – continuava Pedro – se você não puder buscá-la, vou eu (JORGE, 1986, p. 41-43).

A transcrição vai desenhando a vivência do dia a dia da família Matheus composto do trivial, recheado de alegrias, principalmente das crianças. Esse desenho também mostra que na hora das refeições eles se reúnem e tratam dos assuntos familiares. A vida da família resume-se no cotidiano, que transcorre em aparente monotonia. Não há heróis, pois a trama se constitui, sobretudo, no liame da vivência dessa família. O que se apresenta no romance é a realidade flutuante de nossa época.

O aspecto trágico inerente à desesperança, a monotonia do cotidiano, bem como a uniformidade automática e opressiva ao nosso redor são temas que poderiam ter sido escolhidos como subsídio para caracterização da forma e natureza do romance moderno [, que] procura captar a vida humana em sua totalidade (ROSENTHAL, 1975, p. 151).

Na literatura contemporânea, registram-se as mais diversas experiências. Nada, nenhum método é proibido. Woolf (*apud* ROSENTHAL, 1975, p. 138) enfatiza que “todo assunto é adequado para o romance, cada sentimento e cada

pensamento”. O romance pode reportar-se a todas as características da razão e do espírito, sem o descuro de uma única percepção sequer.

1.3 Realidade e Criação Artística em *Veias e Vinhos*

O romance do presente não pretende ser apenas um mero relato da realidade, como o de tempos atrás. Ao contrário disso, ele sonda a realidade ao invés de copiá-la; questiona a posição do ser diante dela e aponta os enigmas da vida sem a preocupação de desvendá-los.

Assim é o relato de *Veias e Vinhos*. Extraído de uma realidade, o assassinato da família Mateucci, não se limita, apenas, a reproduzi-la materialmente, pois usa várias técnicas narrativas para figurar outras facetas da realidade, que levam o leitor questionar o assassinato e vários outros mistérios a ele correlatos, como infere Oliveira (2007, p. 93):

Certas obras de arte, em razão da profundidade de suas reflexões, atuam nessas perspectivas, permitindo ao observador ou 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 as convecções que nascem além do que se pode ver e do que se pode tocar, fazendo instaurar-se aí a força potencializadora da arte.

Bertolt Brecht (*apud* ROSENTHAL, 1975, p. 70) destaca que por esses motivos a situação se torna de tal modo complicada, que uma simples “reprodução da realidade” jamais será capaz de exprimi-la. Carvalho (2000, p. 59) também acentua que o romance moderno busca fazer um novo movimento dentro das regras dos jogos de linguagem artística e um ataque à linguagem e às técnicas de escrever tradicionais.

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

Em *Veias e Vinhos*, o objetivo principal do autor não é fazer um simples relato para denunciar o assassinato absurdo da família Mateucci. Se assim o fosse, a obra não teria valor artístico, ou sequer seria uma obra de arte, pois, nessa hipótese,

estaríamos diante apenas de uma simples reportagem. Todavia, o autor usa alguns processos para criar o artístico. Entre eles, destaca-se a multiplicidade de fios narrativos, a superposição de diversos acontecimentos, a transferência da narrativa para o fluir da consciência da personagem, a fragmentação do tempo e a multiplicidade de espaço.

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, é uma figurativização de nossos desejos mais secretos, decorre de um procedimento criativo de interpretação, que nos salva do vazio da história e que se faz por uma *distenção* temporal, por um fluxo que se reordena permanentemente. O resultado desse último é sempre um produto mimético que se apresenta como um microcosmo representativo de uma situação humana (OLIVEIRA, 2007, p. 25. Grifo na fonte).

Como ressalta Oliveira (2007), esse procedimento do autor insere *Veias e Vinhos* na dimensão artística da literatura e, ao mesmo tempo, desvincula a narrativa do rótulo especificamente documental, pois percebe-se que o escritor transfere para as personagens uma polifonia de denúncias. “É nessa transferência que transcorre o ‘corte umbilical’ do real para o ficcional” (BAKHTIN, 1981, p. 43). Na acepção de Oliveira, (2007, p. 143) “O fazer formativo transcende radicalmente o fazer cotidiano, tendo em vista que está direcionado para a transfiguração simbólica da vida”.

E, assim, o autor filtra essa realidade, às vezes cotidiana, às vezes atroz, no prisma de uma sensibilidade humana que nos chega por meio de uma criação genuinamente artística, apta a demonstrar os aspectos enigmáticos e inexplicáveis da natureza humana. Comenta Oliveira (2007, p. 242-243) que

Os sentidos mais secretos e autênticos da vida manifestam-se mais adequadamente na percepção decorrente da peculiar criação instaurada pelo jogo. Este faz com que o enlace entre o texto e o fruidor da obra se torne um *acontecimento* pleno de sentido, pois é resultado de uma transfiguração reveladora dos significados fundamentais de nossa experiência (Grifo na fonte).

O autor reconstrói uma realidade romanesca e pode-se dizer que, ao optar pela fragmentação do tempo, do espaço, e pelo uso das diversas vozes narrativas, transfigura a realidade para criar o artístico. Essa técnica narrativa inovadora entrelaça os constituintes romanescos às tragédias da existência humana. Oliveira (2007, p. 17) ressalta que:

a literatura tem a faculdade de metamorfosear-se [...], ao estabelecer com a vida cotidiana firme e duradouro pacto, tornando-se, desse modo, apta a produzir as formações e deformações da experiência diária, porque a arte atual valoriza as formas que exprimem a interação das relações do homem com o mundo.

Por fim, partindo das postulações de Pareyson (2001), fazer arte significa dar forma a conteúdo, dar uma configuração, traduzir os sentimentos em imagens, conseguir iluminar o substrato material e o aspecto sensível da obra de arte. Assim, pode-se dizer que na materialidade da narrativa de *Veias e Vinhos* está também a sua inexaurível insondável dimensão de espiritualidade.

1.4 A Instabilidade do Mundo na Trama Narrativa do Romance Moderno

São muito frequentes, no romance moderno, temas como solidão, sofrimento, angústia e medo. *Veias e Vinhos* imbrica nesses temas para afigurar, com mais densidade e mais expressividade, a insegurança e a fragilidade dos seres humanos perante a vida e também como meio de intensificação do conteúdo narrativo. Segundo Rosenthal (1975, p. 102), o mundo se nos apresenta mais impressionante e concreto quando um estado de tensão e os estados de consciência, configurados em situações de conflito, alcançam uma densidade muito mais profunda.

As angústias, o medo da personagem Antônia são expressos por meio de pesadelos, pois ela parece não ver muita saída frente às diversidades da vida. Sua válvula de escape são seus pesadelos, pelos quais consegue exteriorizar todos os seus medos e as suas angústias. Eles mostram o sentimento de revolta dessa personagem devido à opressão, à falta de voz frente ao capitão, que representa o poder do Estado. Devido a essas incertezas da vida, a personagem Antônia reage sempre com medo, com ansiedade e com insegurança, fatores expressos em seus pesadelos, como ilustra o trecho:

De longe vinha chegando. Estava chegando, me despertando. Um grito. A mãe. Um grito de desespero vindo do quarto. Um grito sempre se perde na casa, na noite. Sim, era uma voz chorosa. Sim, era a mãe quem chorava. Sim, era a mãe quem dizia ter tido um pesadelo. Sim, era o pai que falava firme para ela se acalmar, que foi apenas um sonho. Sim, eram os seus soluços que eu ouvia, de olhos bem abertos.

– Foi terrível, Matheus.

– Certo, querida, certo. Mas olha, eu estou aqui, do seu lado, dizendo que foi um sonho.

- Pensei que não fosse acordar mais.
- Quer um copo com água?
- Não. Não me deixe.
- Está bem. Está bem. Mas acalme-se um pouco (JORGE, 1986, p. 22).

Para Rosenthal (1975, p. 122), a insegurança, o estranhamento, a dúvida e a desconfiança são sensações que se manifestam quando o homem moderno olha ao seu redor. São situações que caracterizam o mundo caótico que passam a fazer parte do romance atual.

Para Smart (*apud* CARVALHO, 2000, p. 63), a imaginação pós-moderna desencadeia-se, justamente, porque “a perspectiva de vivermos sem certeza ou necessidade poderá levar-nos a reagir com medo, ansiedade e insegurança, mas também nos permite viver com imaginação e responsabilidade”.

A imagem de desolamento da personagem Ana, em um cenário caótico, já se delinea nitidamente no início do romance, no primeiro capítulo. Nessa atmosfera, uma criança de dois anos, sem esperança e aflita, pede auxílio às moscas.

O cenário esboça, também, a rudeza e a frieza dos assassinos que, depois de um ato tão atroz, tomam cerveja, ali, no local do crime, como se nada tivesse acontecido. O cenário, ao mesmo tempo, apresenta também o outro lado do ser humano, a suas fragilidades, pois os matadores, por mais cruéis que sejam, possuem ainda um fio de sensibilidade, não conseguem dar fim na criança e aterrorizam-se diante do que fizeram.

Ao descrever com precisão a horripilante chacina cometida pelos dois criminosos, o autor parece pretender representar os excessos doentios e provar simultaneamente que os assassinos são pessoas que se aparentam normais e até sensíveis.

- Sua cara está com um jeito esquisito.
- Estou ruminando por dentro.
- [...]
- 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.
- [...]
- Quando ela disse, papai, papai, eu não tive coragem. Merda, não tive coragem, e pronto. Puta que pariu.
- [...]
- Deu para ficar nervoso agora?
- Puta que pariu! Que trabalho duro. O pior da minha vida.
- Vamos comer alguma coisa e beber mais cerveja. Venha.
- [...]

- Não quero. Não desce.
- Ah que diabo de cagaço deu em você?
- Não desce, eu disse.
- [...]
- Quem fez o que fez come até um boi vivo.
- [...]
- Eu já vi gente comer até fígado de defuntos.
- Você é mesmo um filho da puta.
- [...]
- E a menina?
- O que tem a menina?
- Está chorando muito.
- Está com medo de você. Sua cara está de arrepiar (JORGE, 1986, p. 9-10).

Na linguagem do trecho, a entonação retrata o jeito de falar agressivo, e o uso de palavras grosseiras mostra a agressividade dos criminosos. O discurso direto, também, apresenta a cena mais viva, mais real, o que acentua muito o perfil monstruoso dos bandidos. Como delinea Rodrigues (1999, p. 18-19), “o interesse pelo tempo e pela linguagem como fundamento do ser acontece em toda literatura moderna”, como é exemplo a de Miguel Jorge, que concebe a linguagem como mistério que determina o homem. A palavra, na ficção literária moderna, é um eterno questionar. A linguagem, também, significa a narrativa, não serve apenas para relatar os fatos. “Tal interesse [pela linguagem] revela não somente a nova forma de fazer arte, mas, sobretudo, a preocupação eminente do poeta [...] em proteger a palavra dos esquemas matemáticos, enumerativos e artificiais propostos pelas ciências modernas” (RODRIGUES, 1999, p. 19-20).

As palavras expressam a frieza e a agressividade dos assassinos. Todavia, revelam também o temor, a angústia do ser humano que, mesmo em um estado de rudeza, curva-se diante de si próprio e sente-se também aniquilado, quando toma consciência de si, de suas atitudes e do mundo ao seu redor. Bakhtin (1988, p. 104) argumenta que “o prosador não purifica seu discurso das intenções e de tons de outrem, não destrói os germes do plurilingüismo que estão encerrados neles, não elimina aquelas figuras lingüísticas e aquela maneira de falar”.

Elucida Carvalho (2000, p. 24-25) que, na *mimese* moderna, triunfa o pulsar do coração e, assim, a interioridade humana começa a ser devassada pela literatura em um caldeirão fervente de dor, amor, medo e outras paixões, no qual se processa também uma temática heterogênea, atormentada por dolorosos presságios e sonhos ruins: a noite, a morte, os sepulcros.

O romance *Veias e Vinhos* retrata a realidade das camadas mais baixas da sociedade, que é um dos temas mais frequentes do romance moderno. Essa realidade se apresenta normalmente sem contornos definidos, mas, nela, muitos de seus “heróis” expressam seus anseios vitais, seus desejos, seus medos, suas angústias e seus objetivos; outros, suas atrocidades, seus instintos brutais. Assim, confirma-se:

a investida contra formas tradicionais (através de sua destruição “de dentro para fora”) e [a instauração] da nova linguagem. A recusa das técnicas tradicionais há muito deixou de ser novidade. [...] Surgiriam, assim, romances “vivos e vigorosos” aos quais se deve a descoberta entre realidade e irrealidade (ROSENTHAL, 1975, p. 144).

Para revelar esses sentidos paradoxais da condição humana, o autor serviu-se de uma narrativa singularizada, plena de recursos expressivos, na qual procurou focalizar, às vezes a alegria, às vezes a dolorosa realidade desses entes, que, talvez por força do próprio destino, se entrecruzaram. Com os mais modernos e diversos recursos da técnica narrativa, o autor foi esboçando, cingindo essa realidade viva e vigorosa que representa a vida.

II AS MULTIPLAS FORMAS E VOZES NARRATIVAS EM *VEIAS E VINHOS*

Desde o início do século XX, o romance tem-se transformado em muitos aspectos, e a narrativa é um dentre outros. As incertezas do mundo moderno e da existência humana atual são espelho para a nova maneira de narrar. O mundo se liberta das questões espaciais e temporais e se fragmenta em diversas facetas e, conseqüentemente, a narrativa também se liberta dos moldes tradicionais, procurando representar expressivamente essa nova realidade. Assim também postula Rodrigues (1999, p. 17-18):

O romance, dessa forma, revela a mutilação do mundo na esfera do 'eu' do homem contemporâneo, de um mundo constituído por "círculos inteiros fechados, isolados uns dos outros" (LISPECTOR, 1986, p. 107) que se desintegram em fragmentos, os fragmentos em outros fragmentos como se fossem "pequenos cubos de gelo" (LISPECTOR, 1986, p. 115) derretendo e nada se torna palpável, tudo flutua, tudo se transforma em "sombras que se arrastam com a lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso" (RAMOS, 1979, p. 9).

Os escritores da ficção moderna tiveram de criar novas formas de narrar para melhor representar a instabilidade do mundo e a vulnerabilidade do homem diante de tantas incertezas. Por isso, nesse tipo de narrativa, não é possível uma simetria constante ou até estática, tal qual a do antigo enredo, pois o enredo também é formado de inúmeros fragmentos, uma vez que ele representa também a mobilidade da vida fragmentada do homem moderno. Então, a história, como a vida, apresenta-se em articulações multiformes. Na concepção de Rodrigues (1999), o

ficcionista experimenta intensamente uma nova forma de narrar. Faz do texto o próprio processo de transformação, de movimento; permite a transformação das formas umas das outras e essas, por sua vez, fragmentam-se em outras formas cada vez menores e dissociadas. A vaguidão sugere a passagem de uma condição a outra. Por isso, a narrativa significa uma regressão às formas caóticas e primordiais da vida. Simboliza em profundidade a energia vital, visando a emergir de toda sujeição e de todo o limite. A força representa, para a escritora [Clarice Lispector], a liberdade de ação e a confiança no novo modo de narrar. Percebe-se que a transformação e a fragmentação da linguagem literária no tempo decorre de uma visão ontológica do homem e do mundo e nunca de normas delimitadas. Daí, a "força" da criação está, segundo a narradora, na "imprecisão" (RODRIGUES 1999, p. 17-18).

O romance moderno não mais representa o mundo lógico, científico, factual. Projeta-se em um mundo de novas possibilidades de criação do artístico e, assim,

cria para si uma nova roupagem, a exemplo das diversas formas de narrar, para nelas produzir e mostrar suas próprias verdades conforme as novas concepções da realidade. Rosenthal (1975, p. 38) diz que “Antigamente o romancista obedecia a um plano preestabelecido,” ao qual subordinava as inspirações que surgiam no decorrer do trabalho. Mas atualmente o romance constitui uma soma de concepções momentâneas.

No romance moderno, o mais importante não é aquilo que se conta, mas como se conta. Assim, a técnica narrativa, a forma de narrar é que ganha destaque. Tacca (1983, p. 12) menciona que atualmente cresce o interesse pela técnica da narração, pelo mistério da forma. Os romancistas não veem possibilidades para inovação no que se refere aos temas ou às personagens. Por isso, as inovações ocorrem nas técnicas narrativas.

A constituição do artístico na estruturação dos recursos narrativos inovadores em *Veias e Vinhos* reside nos diversos procedimentos narrativos, nas várias técnicas de elaboração textual e nas modalidades de categorias particulares que alargam o campo das possibilidades significativas. Esses recursos exibem o processo criativo do escritor no entrelaçamento de vários tipos de narradores e de técnicas narrativas para afirmar também a descontinuidade da vida e das coisas.

O texto artístico possui uma série de impulsos sensíveis que penetram a vida do leitor, inundando-o vigorosamente. Entre o leitor e o texto há um enlace de natureza complexa, que resulta da vivência ligada ao êxtase estético. Quando isso acontece, é porque a forma abriu-se imediatamente à percepção, num procedimento incomparável, que constitui um fenômeno que deve ser conhecido como *sui generis* (OLIVEIRA, 2007, p. 70).

Veias e Vinhos espelha essas inovações, pois os mecanismos usados para tecer sua narrativa constituem um labirinto em que se inter cruzam vários narradores, várias vozes, vários pontos de vista, vários espaços e vários tempos da narrativa. O artístico está no tecido do texto, na forma de tecer a narrativa. Os próprios romancistas dizem buscar as novidades nas técnicas narrativas ou nas implicações que tais técnicas comportam. As inovações narrativas multiplicam-se, pois os romancistas acreditam que as novas formas revelarão, na realidade, também pluralidade de sentidos.

Se, por um lado, as obras anteriores constituíam-se de uma série de dados e referências externas; por outro, as obras modernas atêm-se ao próprio tecido textual e somente depois se utilizam de dados externos como colaboração. Isso porque elas

se constituem exclusivamente no plano do discurso e apenas a partir dele. Dessa perspectiva, a figura do narrador em muitos romances modernos, como os presentes em *Veias e Vinhos*, é uma abstração feita a partir do texto, configurada nele. Como afirma Butor (*apud* TACCA, 1983, p. 14): “Há uma certa matéria que ‘se quer dizer’; e, num certo sentido, não é o romancista que faz o romance, é o romance que se faz sozinho, e o romancista não é mais do que o instrumento da sua vinda ao mundo, o seu parteiro”.

2.1 Narradores e Polifonia Narrativa em *Veias e Vinhos*

Conforme Benveniste (2005, p. 279), “o narrador, a voz narrativa, se determina a partir da instância do discurso, e não a partir da realidade”. As pessoas gramaticais não têm outra realidade que não seja a do discurso. O que acontece na narrativa é literalmente nada do ponto de vista referencial, real. O que se passa na narrativa é apenas linguagem, “a aventura da linguagem” (BARTHES, 2004b).

No romance *Veias e Vinhos*, as vozes narrativas são resultado de composição de linguagem e assim se constituem: a voz do autor, a voz do narrador e as vozes de todas as personagens. Conforme Tacca (1983), a riqueza do mundo romanesco baseia-se em uma polifonia, em um coro de vozes, mas muitas vezes essa forma de narrar cria problemas para o leitor, que não consegue identificar com clareza a voz e pergunta: “Quem fala?” Em uma peça teatral, não existe esse questionamento em relação ao autor e o narrador, porque o autor senta-se junto com a platéia e dá voz às personagens. No romance, diferentemente, o autor dá a palavra a um narrador, e este, às suas personagens, como ilustra o trecho:

Porque, em grande medida, a revolução que, no nosso tempo, se produz na arte e na crítica do romance nasce no próprio momento em que o leitor, à semelhança daquele que atende uma chamada telefônica, pergunta: Quem fala?

Sobre o palco o diálogo é puro, no romance sempre mais matizado: “por muito que 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.

É provável que em todos os tempos tenha havido uma infinidade de leitores que, durante a leitura de um romance, nunca se tenham posto a pergunta: quem disse isto?, em suma, a pergunta da criança que, ao escutar um conto dos lábios da mãe, e ante expressões tais como “disse”,

perguntava: “Est-ce vraiment écrit?”. E, no entanto, é óbvia a importância de saber se aquele que conta é uma testemunha imparcial, o protagonista, um ator secundário, enfim, um cronista, o verdugo ou a vítima. Pois uma história ou uma aventura qualquer pode ser-nos transmitida por aquele que a viveu, por aquele que a ouviu de outros ou por aquele que a tenha inventado (TACCA, 1983, p. 24).

Esse autor destaca que o romance não é senão linguagem através da qual se constituem vozes distintas. Além da questão de perspectiva, o romance é também questão de polifonia. Esse aspecto está muito presente em *Veias e Vinhos* e será analisado neste estudo, pois, nesse romance, intercalam-se várias vozes, que constituem um tecido narrativo inovador. Carvalho (2000, p. 173) destaca que “a importância da obra de Miguel Jorge reside nos variados procedimentos criativos literários que ele realiza a partir da linguagem”.

Ao optar pela polifonia como técnica narrativa em *Veias e Vinhos*, o romancista consegue, mediante a multiplicação das vozes, fazer um relato totalmente objetivo. A narração vai-se cingindo nos mais diversos tipos de relatos e, conseqüentemente, de vozes. Em algumas partes, aparece relato de terceira pessoa, do narrador onisciente; em outras, um narrador menos onisciente e, em outras, ainda, ele atém-se à visão individual das personagens. Conta em nome delas e até ignora aquilo que elas sabem de si mesmas. Em algumas outras partes, o narrador desaparece totalmente, e a narrativa flui por meio das cenas, dos diálogos, em que a voz é dada às personagens. Para completar esse arabesco de relatos e vozes diversas, há um outro “eu” que narra: o “eu” narrador do monólogo interior e do fluxo da consciência.

O narrador de *Veias e Vinhos* se vale da óptica de diversas personagens para tecer a narrativa. “A expressão ‘Obra de todos os homens’ fortalece o estatuto da polifonia, das variadas perspectivas narracionais, e acompanha o percurso dialético do ser humano em sua trajetória histórica” (CARVALHO, 2000, p. 75). Na verdade, os diversos narradores são seres de linguagem que dissimulam juízos e opiniões do autor, que, ao criá-los, já os caracteriza adaptando-os às suas intenções e concepções. Eisenstein (*apud* RODRIGUES, 1999, p. 194) diz:

A montagem polifônica é como uma partitura musical que comporta um elemento horizontal e outro vertical – o contraponto – em planos simultâneos e superpostos: os planos ligados entre si pela progressão simultânea de uma série de múltiplas linhas temáticas em cada plano desempenham um duplo papel: participar no desenho da linha em conjunto

e contribuir para o movimento interno de cada fato (presente, passado e futuro).

Os acontecimentos relativos ao assassinato surgem-nos através do olhar de Ana, narradora testemunha. Matheus sempre fala como o guia da família. Fala principalmente dos projetos e das expectativas de uma vida melhor, entre outros. Na fala de Antônia, estão presentes a vivência doméstica, as incertezas da existência humana, o ser mulher sensível, capaz de antever o futuro. Nos diálogos de Antônia com o seu interlocutor, quase sempre Matheus, seu marido, embora sua fala seja direta, é possível decompor-se o estado de sua alma, constantemente aflita. Pautando por essa linha, Benjamin (1994, p. 201) afirma que “o romance descreve a incomensurabilidade da vida a seus últimos limites e anuncia a profunda complexidade de quem a vive”.

Mário, filho mais velho do casal, é personagem importante como narrador, pois é por meio de sua voz que se tem um conhecimento geográfico das imediações do Bairro Popular. É também por meio de sua voz que são feitos vários questionamentos, sobretudo em relação às questões ligadas à religião e à puberdade, como mostra o trecho:

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. O júbilo. O tremor. As efusões do quente e da seiva jorrando vida (JORGE, 1986, p. 149).

A pluralidade de vozes múltiplas, recurso usado por Miguel Jorge no romance em tela, dá mais verossimilhança aos fatos narrados. Assim, nos discursos das diversas personagens, vai-se formando a teia narrativa constituída de microtemas. Carvalho (2000, p. 55) afirma que, nesse processo de criação, o escritor interpõe outras vozes, não em dispersão, mas em unidade, em uma monofonia que afasta a relatividade e afirma a transcendentalidade do referido tema. A forma de aparecimento dessas vozes no texto prima pela originalidade criativa do autor.

O herói do romance moderno, que já está descaracterizado, que não se pode já situar a partir do exterior nem analisar a partir do interior, reduz-se a uma voz. Mas essa voz merece ser escutada, pois nunca é a mesma.

E de onde provém, senão daí, essa perspectiva cambiante, essa pluralidade ou, melhor dizendo, essa estranha complexidade, essa atmosfera envolvente do romance? É o efeito da voz do narrador. Ou, melhor dizendo, das diferentes vozes que o narrador modula através da sua, como num subtil jogo de espelhos. Voz narradora que nem sempre se torna fácil de determinar. Pois que “o narrador do romance – como diz Wolfgang Kayser – não é o autor, mas também não é a figura imaginada que, com freqüência, 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”. São quase as mesmas palavras [já citadas neste trabalho] de Michel Butor (TACCA, 1983, p. 33).

Considerando a abordagem de Tacca (1983), o mundo do romance é basicamente um mundo cheio de vozes, e os entes do romance são exclusivamente uma realidade de linguagem, de uma voz: a voz do narrador. O ponto de vista decide qual é a voz. Assim, o que se sabe pode ser visto de fora, ou de dentro. Esse ponto de vista ou ângulo de enfoque, essa opção por uma determinada perspectiva para organizar o mundo do romance assume dois modos fundamentais: o narrador está fora dos acontecimentos narrados – é o narrador de terceira pessoa, que refere aos fatos como observador –, ou o narrador participa dos acontecimentos narrados – é personagem e fala em primeira pessoa. Nessa participação, a personagem tanto pode ser protagonista, secundária ou mera testemunha.

A voz de Ana, personagem narradora e testemunha, é um dos eixos temáticos do romance. Sua missão é contar o que se sucedeu no dia do assassinato, buscando maior garantia e fidelidade e, ao mesmo tempo, maior efeito. O artifício para criar o artístico não está no que se conta, mas em como se conta. Assim, o narrador deve saber algo para contá-lo. Por isso, surgem as perspectivas, os pontos de vista, a forma em que o narrador se posiciona.

O relato de Ana em primeira pessoa torna o fato mais verdadeiro, e a narração ganha mais vibração, mais veracidade, mais vida. Nessa técnica narrativa do romance moderno, o narrador, em lugar de conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado para a sua informação, transfere-o para as personagens, renuncia à visão onisciente e passa a ver pelos os olhos da personagem (TACCA, 1983).

Segundo esse teórico, o romance é linguagem através da qual ecoam vozes distintas. Há neste romance, além da questão de plano e de perspectivas, a questão da polifonia, porque o narrador além de contar um acontecimento com a sua própria

voz, usa o estilo direto, com frases do outro, imitando a sua voz, a sua mímica e até os seus gestos, como ilustra o 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, 1986, p. 9).

No trecho acima, percebem-se o ritmo e a entonação da fala dos assassinos. Em outro momento, no fragmento abaixo, o discurso indireto interpola-se ao direto na voz da personagem Ana, que ora narra os acontecimentos na sua própria voz, ora os reproduz na voz dos assassinos. A narradora, em suas inflexões, representa a voz dos assassinos. A própria Ana faz a metalinguagem, explicando que a voz que ela ouve não é sua e nem de seus familiares. Nota-se, também, o uso de linguagem grosseira que transmite a agressividade.

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

[...]

- 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 1986, p. 9).

Por meio da voz da menina, forma-se uma ampla consciência não só do que ela vê, mas também do que ela supõe ver: sabe-se muito mais do que o discurso transmite. Conforme, Tacca (1983, p. 31), “o narrador indubitavelmente, sabe mais do que aquilo que vê”. No romance em análise, a narrativa representa a consciência da narradora que não só vê, mas que supõe, deduz, conjectura, pois é através da voz de Ana que se sabe sobre as demais personagens. Como o romance é polifônico, compõe-se de uma pluralidade de vozes, são as várias vozes que fazem interlocução.

Segundo Tacca (1983, p. 32), um narrador pode valer-se da ótica de uma personagem, do seu olhar. Também o narrador pode servir-se da consciência de uma personagem para mostrar o mundo, mas sem assumir a sua voz. Essa pluralidade, essa atmosfera envolvente do romance é efeito da voz do narrador. No romance em análise, como teoriza o trecho em destaque, a narradora se vale de

vários pontos de vista: ora como personagem da história, ora como narradora da história, ora como testemunha dos fatos, entre outros enfoques. Genette (1972, p. 212) afirma, sobre a voz do narrador, que:

a categoria da voz, aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito, não sendo esse sujeito [...] somente aquele que realiza ou sofre a ação verbal, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa.

O texto em análise é rico em recursos narrativos. Diferente do romance tradicional em que predominava o cenário, na maioria das vezes praticamente há apenas um tipo de narrador. O romance *Veias e Vinhos*, de Miguel Jorge, é uma caixa de surpresas, pois, em cada capítulo, pode-se conferir a ousadia do escritor que se permite, ainda que apenas em pequenos trechos, a exemplo do sexto capítulo, usar a onisciência seletiva múltipla e outros tipos de narradores. O alguém que narra se camufla por detrás da história, que parece vir diretamente da mente das personagens. É comum o uso de cenas que vão mostrando, no discurso indireto livre, passagens e reflexões que formam os fatos de passagens da vida das personagens. Os trechos que seguem servem bem como ilustração:

Ela era chamada de avó. Sentada em uma cadeira de balanço, tomava o sol da manhã, matutando com seus conciliábulos. [...] Lá dentro de sua memória via uma carreta abrindo caminho na estrada, dezenas de homens com enxadas às costas rasgando a terra, erguendo uma bela plantação de café e cana. Coisa bonita de se ver (JORGE 1986, p. 44).

Que coisa José poderia dizer? Achava estranho aquela mulher chegando num repente em sua casa (JORGE, 1983, p. 45).

Tumultuados pensamentos percorriam a cabeça de Mário. Como era possível ficar assim? No que ele, o pai, a mãe, os tios poderiam ajudar? Reparou uma vez mais no queixo comprido da avó (JORGE, 1986, p. 47).

Na primeira citação, a avó revive e recompõe o cenário da fazenda, seu antigo meio de vivência, emoldurado nas coisas simples do lugar. Em seguida, José, um de seus netos, sente a avó como uma intrusa no seu espaço familiar. Por fim, Mário, neto mais velho e mais ligado à avó, reflete a respeito do estado dela e de como intervir para ajudá-la. Assim surge um quadro, da mente das personagens, que vai delineando diversas realidades. Diversos pontos de vista deixam patenteado

que o autor, em vários aspectos, foge da técnica narrativa tradicional, pois apresenta diversos mundos que se desintegram e se desmoronam.

No capítulo XXIV, p. 148, a objetivação da narração marca a mudança de narrador. Parece não existir um narrador, e o autor traduz os pensamentos da personagem. Em algumas partes, os fatos que são relatados percorrem a mente de Mário, as percepções e reflexões que, em sua mente, se vão tecendo. Por isso, os canais de informação e os ângulos de visão são vários. O cenário narrativo é composto do olhar exterior e interior da personagem. “Deitado sobre o galho amigo, Mário olhava longe, envolvendo pessoas e casas em um mistério. Casas. Ruas sem asfalto. Buraco. Poeira. [...] Via meninos com estilingues” (JORGE, 1986, p. 148). O discurso indireto e indireto livre se mesclam e sucessivamente vão-se constituindo pequenos *flash*, ora da mente da personagem, ora do narrador. Como ilustra a passagem do cenário das imediações do Aeroportinho, Mário se volta para um avião que sobrevoa o local.

O avião sobrevoava a mangueira em curvas aiosas. 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. Ouvira muitos casos de pilotos executando manobras, tirando rasantes perto de telhados (JORGE, 1986, p. 148).

O modo de narrar é, assim, inovador ao extremo, pois vai mesclando formas e mais formas de narradores em um labirinto sem fim. Ainda no capítulo XXIV, a página 148 inicia-se com um monólogo interior da personagem Mário, em forma de diálogo: “– Que é que há, sol? – ele perguntou. Está com raiva de mim?” (JORGE, 1986, p. 148). A página termina com outro monólogo interior no modo dramático em que Mário simula um diálogo com o padre Bonifácio, para indagar se o relacionamento íntimo é pecaminoso. Tem como resposta a confirmação do padre.

– 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 padre Bonifácio botava tanto medo no coração dos meninos nas aulas de catecismo? (JORGE, 1986, p. 148-149).

No fragmento transcrito, após o monólogo em forma de diálogo, segue a onisciência seletiva múltipla, e deste modo várias vozes e modos de narrar se inter cruzam em *Veias e Vinhos*. Inicia-se com a voz do narrador, com a percepção sinestésica do inferno: vê e sente os cheiros de enxofre e arsênio que pulverizam esse ambiente. Tecem-se reflexões a respeito do poder castrador da igreja na figura do padre Bonifácio, que, por meio das aulas de catecismo, vai moldando as mentes e as emoções das pessoas às ideologias cristãs, mas o próprio padre não as segue: “Padre fala uma coisa e faz outra” (JORGE, 1986, p. 149). Mas, o parágrafo mostra que as forças da própria vida são maiores, como ilustra o segmento: “As efusões do quente e da seiva jorrando vida” (JORGE, 1986, p. 149), pois o discurso castrador do padre Bonifácio, nas aulas de catecismo, não interrompe os processos naturais da vida de Mário, a sua adolescência, como demonstra a citação a seguir:

A coisa foi crescendo, latejando, tocando com força a calça, querendo arrebeitar sua braguilha. Olhou intensamente para aquele pedaço de seu corpo que pulsava cheio de vida. Lentamente a visão do pecado e de inferno chegava por trás do seu desejo.

[...]

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 (JORGE, 1986, p. 148-149).

Constata-se, não raras vezes, que no estudo de um texto literário, mais especificamente o narrativo, são muitos os impasses encontrados pelos estudiosos e também pelos leitores comuns em relação à identificação da voz narrativa. Isso porque o mundo do romance é insólito, cheio de vozes, sem que uma só seja real, ou revele uma origem. Relembrando Tacca (1983, p. 61-62): “qualquer pergunta sobre os entes dos romances conduz exclusivamente à única realidade de uma linguagem, de uma voz: à voz do narrador”.

2.2 Narrativa em Primeira Pessoa

Na narrativa de *Veias e Vinhos*, predomina o narrador de primeira pessoa, na voz de Ana. As coisas, os fatos e os seres tomam, imediatamente, a forma e o sentido que têm na sua visão e não um juízo distante, dado por um narrador onisciente, de terceira pessoa. O narrador de primeira pessoa é mais convincente no

plano do saber e da informação, mas Tacca (1983, p. 42) afirma que “o relato assumido por uma personagem acarreta a limitação do ponto de vista e uma subsequente restrição de campo”.

Os dois monstros tomam cerveja aos goles, apressados. Algumas moscas rondam os corpos ensangüentados. Por todos os lados se vêem moscas. Duas delas, uma por sobre a outra, estão presas no vidro do espelho, e se multiplicam em quatro. Dancem, moscas! Dancem. Zunem e rezunem. Vão lá no quarto dos fundos perturbar o sono do meu primo, façam com que ele acorde e ouça esses barulhos e chame a polícia. Dancem, moscas, dancem. Vão em bando até o barracão dos fundos, acordem o primo, e que ele pense que já é dia. Sinto frio e penso que meus irmãos, estirados no chão, precisam de cobertas. Os dois monstros passam por mim como se eu já não existisse. Não olham meu rosto, nem minhas lágrimas. Com rudeza, pegam o corpo do pai e jogam-no por cima do corpo da mãe. E eles permanecem assim, num estranho abraço. Limpam as mãos sujas de sangue nas paredes brancas, invocando nomes feios. Olham a desordem feita por eles, à direita e à esquerda, tomam do machado e do punhal e se aprontam para sair. O trabalho estava terminado. Aquelas silhuetas sinistras dobram as pernas e o corpo, e, agachadas e meio no claro-escuro, passam pelo mesmo buraco aberto na parede da cozinha por onde haviam entrado, atravessando o quintal, ganhando a rua, respirando o ar da madrugada (JORGE, 1986, p. 10-11).

Como se observa na transcrição, não é um narrador que decreta, de fora, o modo de mostrar o mundo. Os fatos são mostrados tal como a personagem narradora os vê. Por isso, não passam pela avaliação de um narrador distante, fora dos acontecimentos. Nesse modo de narrar, típico do romance moderno, “renuncia-se” àquilo a que James (*Apud* TACCA, 1983, p. 73) chamava de a “majestade encoberta da irresponsável *qualidade de autor*” (Grifo na fonte). Porém, essa forma exige maior participação do leitor, que deve estar muito mais alerta ao que as personagens dizem.

A narração ganha mais vibração humana se o narrador, no lugar de se conceder a si próprio o ponto de vista privilegiado para a sua informação, se cingir àquela que pode ter os seus personagens; se, renunciando à visão omnisciente, optar por ver o mundo pelos olhos deles (TACCA, 1983, p. 73).

Essa técnica narrativa, usada a partir do final do século XX, pretendia mostrar as personagens como que se vendo a si mesmas em um jogo de espelhos. O essencial é a substituição da visão onisciente do relator pela intervisão das personagens. O narrador renuncia a uma visão privilegiada, para saber menos do que sabem suas personagens. O ponto de vista adotado pelo narrador é, aqui, como assinalou Lubbock (*apud* ROSENTHAL, 1975), alternadamente o de cada uma das

suas personagens que fala. “Ocorre a substituição de uma realidade percebida pelo narrador por uma percebida pelas personagens” (ROSENTHAL, 1975, p. 144). O relato a cargo de uma personagem obriga a um ângulo de visão preciso, a uma perspectiva constante e a uma informação limitada. A citação a seguir ilustra tal concepção:

No entanto, uma diferença importante merece ser assinalada no interior dessa comum renúncia à onisciência. Uma coisa é o autor contar (o narrador) 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, o ‘emissor’ do relato. Há, nesse caso, um nítido predomínio do narrador como ‘emissor’ (e conseqüente do discurso indirecto livre). O ponto de vista varia e adapta-se aos personagens; mas sentimos sempre clara e presente a voz do autor (TACCA, 1983, p. 74-75).

No romance *Veias e Vinhos*, essa nova técnica pode ser ilustrada em relação ao tema que trata do desejo de Matheus de se mudar para Brasília. Matheus vê Brasília como uma cidade próspera, pretende montar um armazém. Antônia faz outras conjecturas da possibilidade de se mudar para Brasília, pois tem uma visão negativa em relação à mudança para essa capital. Questiona o fato de as crianças estarem estudando e a doença da sogra. Para Mário, essa mudança desaba, desconstrói seu mundo, espacial, emocional e social. Rosenthal (1975, p. 140), em relação ao ponto de vista, diz que:

Portanto, a perspectiva narrativa unificada e o narrador todo poderoso desapareceram do romance moderno, e surgem 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 conjunto.

Quando o ponto de vista é de Matheus e Antônia, o modo narrativo é o dramático. Esse tipo de discurso, esse tipo de fala, é utilizado porque eles têm mais direito de opinar, pois são os chefes da família. Ao contrário, a opinião de Mário, um filho, menor, é dada por um narrador de terceira pessoa, através do monólogo interior. A Mário não é dada a fala. Na obra em análise, conteúdo e forma se interpolam, pois, no modo de narrar, se tece também a hierarquia familiar. Consequentemente, os sentidos do texto também vão-se tecendo na trama da narrativa.

Existe uma nítida diferença entre a narrativa de *Veias e Vinhos* e a narrativa dos romances dos séculos XVIII e XIX, pois, no romance moderno, com muita frequência, ocorre a obscuridade do narrador, que sabe menos do que as personagens. O silenciamento quase total do narrador onisciente é um dos grandes recursos romanescos, para, em seu lugar, uma personagem contar a história de dentro, participando dela em maior ou menor grau. “Trata-se do tradicional relato na primeira pessoa: “eu” no discurso” (TACCA, 1983, 147). Utilizando-se de palavras de Walter Jens, Rosenthal (1975, p. 140) afirma que

a narrativa em primeira pessoa constitui a forma do romance moderno, argumentando que esta forma corresponde às tendências de abstração observadas em nossos dias, “possibilita um ponto de vista uniforme, ainda que apenas de um parágrafo para outro, e [...] permite a fixação rígida de perspectiva”, cumpre observar que as contaminações épico-dramáticas e os lirismos reflexivos constituem, de fato, partes integrantes do romance moderno, mas na realidade contribuem apenas para a formação de determinada estrutura, a ser analisada aqui do ponto de vista das percepções.

No romance em análise, o silenciamento do narrador onisciente é bastante acentuado, pois os fatos são intertecidos nas vozes de várias personagens narradoras, em diferentes pontos de vista. Para Tacca (1983), um dos contributos mais valiosos desse novo tipo de romance consiste em deslocar a realização do herói para os anti-heróis, sem dignidade, desprovidos de qualquer respeito, que conta orgulhosamente a sua história.

De um ponto de vista inferior e restrito, Mário interroga a gravidez da mãe e não tem resposta, já que sua visão sobre os acontecimentos é limitada. Não os compreende, a princípio; mas crê que poderá compreendê-los depois. Assim se tece a narrativa, mostrando desespero, crueldade etc. Enfim, o mundo de alegrias e tristezas.

Nesse distanciamento, o caráter “flutuante” das situações enfocadas é captado com maior precisão pelo narrador. A flutuação, nesse caso, é livre porque se pode diversificar, com muita mobilidade, personagens, espaço, tempo, assunto etc. Além disso, existe a possibilidade de o autor caracterizar fielmente a totalidade dos momentos vividos, das emoções e dos pensamentos das personagens.

Conforme Rosenthal (1975, p. 48-50), a forma do romance na primeira pessoa não faz o “irreal” parecer mais real, mas contribui para que os artificialismos do relato fingido façam parecer o próprio eu-narrador, a voz que narra, ainda mais

irreal, pois, distanciando-se das situações enfocadas, consegue captar o caráter flutuante da narrativa com mais precisão. No romance *Veias e Vinhos*, o narrador de primeira pessoa – algumas vezes como personagem principal, outras como personagem testemunha e, também, como secundária – cria esse efeito.

O narrador onisciente, todo-poderoso, já não faz mais parte da narrativa moderna, como se observa em *Veias e Vinhos*. As alterações da perspectiva narrativa para a ótica de diversos narradores, entre eles personagens que narram em primeira pessoa, contribuem para mostrar o “idílico desordenado”, que é a nova forma de apresentação do romance do presente.

2.3 Narrativa Intercalada

Na maioria das narrativas romanescas da modernidade, as vozes narradoras são múltiplas. Assim, pode-se dizer que não existe história moderna em que na sua narração não se intercalem outras diversas histórias. Apenas em um parêntese de algumas poucas linhas referentes a uma determinada personagem, uma digressão explicativa, por exemplo, já caracteriza uma narrativa na narrativa. Assim, numerosas são as histórias intercaladas em uma narrativa. Elas podem ter diversas finalidades, como despertar o interesse do leitor, ressaltar uma moral ou simplesmente alongar a narrativa; mas, muitas vezes, essas narrativas na narrativa ganham corpo e servem a diversos pretextos, para tratar de fatos importantes, como postulam Bourneuf & Quellet (1976, p. 96):

As imagens abissais, portanto, oferecem aqui variantes de uma mesma cena e esse fogo de reflexos acaba por fazer duvidar da realidade descrita: que nos mostra realmente o autor? [...] Pela representação abissal opera-se, pois, uma contestação do romance, sobretudo no caso mais preciso em que a micro-história assim produzida é um espelho. Através desta técnica particular, fica feita a prova de que a composição oferece ao escritor recursos ilimitados para traduzir realidades novas.

Em *Veias e Vinhos*, com muita frequência, ocorrem cortes, fragmentações do relato principal em várias partes ao longo da história, a que são intercaladas várias outras micronarrações. Essa técnica usada pelos escritores modernos confere ao texto uma “desarmonia” narrativa propositada. A fragmentação da narrativa em análise pode ser vista em conformidade com o seguinte raciocínio:

O modo de uso da narrativa múltipla depende das opções feitas pelo autor. 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 sucessivamente. 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”. É um processo tipo brasão, que consiste em introduzir, na história principal, uma segunda abissalmente. Essa outra história poderá ser um objeto, um detalhe, uma imagem (BOURNEUF & QUELLET, 1976, p. 95-96).

No texto em estudo, a exemplo do que ocorre no décimo segundo capítulo e em muitos outros, criam-se associações ousadas na narrativa, na medida em que se apresenta em um mesmo capítulo o tema principal – o relato e cenas da chacina – e também se intercalam a ele pequenas narrativas de momentos anteriores, de muito afeto entre Ana e sua mãe, de momentos vividos no aconchego do lar. Intercala-se, também, ao assunto principal uma quadrinha de canção de ninar que Antônia cantava para Ana. A intertextualidade também vai-se encaixando à narrativa e também significando o tema mais amplo. Vejamos a citação:

E as moscas pousando neles. Agora são os olhos da mãe que se desprendem do corpo e me olham comovidos. Filha, precisaria dizer, e é só o que eu entendo. Filha. Mas os olhos vão virando e se transformam numa boca. A boca me fala. Ouço um canto, uma canção de ninar, que ela gostava de cantar para me adormecer. Eu adormecia e me enternecia, me entristecia, chorava baixinho. Adormecia. Mas, antes, emaranhava minha mão em seus cabelos longos, pretos, presos por uma travessa crivada de falsos brilhantes. Seus cabelos lisos e pretos estão no mesmo lugar, numa poça de sangue. Da imobilidade total de seu corpo, ouço sua voz, uma voz diferente, distanciada, muito terna, muito calma.

Dorme filha,
dorme filhinha,
o dia vai nascer
que os anjos foram embora,
e só resta adormecer (JORGE, 1986, p. 76).

A prosa de Miguel Jorge é exuberante. Em sua narrativa, o escritor tece estruturas vanguardistas. Como ilustra o trecho transcrito, ele vai fazendo montagem. A montagem cubista decore da descontinuidade narrativa com as intercalações que formam um jogo paralelístico: ora relato do fato principal, ora relato de cena do cotidiano passado entre mãe e filha, ora quadrinha de canção de ninar. E, assim, o artesão da palavra tece essa narrativa como uma afirmação de que, segundo ressalta Carvalho (2000, p. 47), “o cubismo deixa-se marcar pela profunda descontinuidade do homem do nosso tempo”.

Para Rosenthal (1975, p. 77), o emprego da técnica da montagem e da colagem possibilita a percepção da realidade flutuante, pois o entrelaçamento de formas desarmônicas na narrativa representa, sugere, denuncia a situação dos seres humanos, já que o romance demonstra a decomposição do mundo na esfera do “eu” do homem moderno. Acerca do romance atual, esse autor argumenta que:

muito mais do que uma simples narrativa do fracasso [...] reflete a “crise do romance”, tão amiúde evocada na medida em que as possibilidades de representar o nosso mundo em uma narrativa são postas em questão. Podemos alterar as fronteiras a bel-prazer, mas a linguagem do autor, voltada diretamente contra as convenções e formas narrativas tradicionais que já não correspondem ao conteúdo pretendido, afigura-se como sintoma significativo da cisão existente [...] entre formas conservadoras e realidade atual!

[...]

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 (ROSENTHAL, 1975, p. 81, 83).

No romance moderno, a ruptura com os moldes tradicionais é mais perceptível no que diz respeito à estrutura narrativa, pois a perspectiva narrativa unificada e o narrador onisciente todo-poderoso, como o do século passado, desapareceu quase totalmente. No século XX, os romancistas costumam excluí-lo com bastante frequência, ou encobrem sua função por meio de constante variação de perspectivas. Surgem agora os mais diversos tipos de encaixes narrativos e os mais diversificados ângulos narrativos, que não são simplesmente adaptados à obra literária; pelo contrário, inseridos em seu contexto e trabalhados como parte integrante do conjunto, dão mais sentidos à narrativa.

Apesar de alguns teóricos, a exemplo de Kayser (*apud* ROSENTHAL, 1975, p. 139), considerarem o narrador “um princípio formal [do romance,] talvez o mais essencial”, esses estudiosos argumentam, também, que o narrador não poderá ser eliminado do romance, uma vez que se destruiria o próprio gênero. Outros teóricos argumentam que a função do narrador se diluiu. Nas narrativas e nos relatos, ocultase a função do narrador por meio de diversas variações de narradores, de vozes e de perspectiva. Como ressaltam Reis & Lopes (1988, p. 114):

Entende-se por narração intercalada aquele ato narrativo (ou conjunto de atos narrativos) que, não aguardando a conclusão da história, resulta da fragmentação da narração em várias etapas interpostas ao longo da história; em tais momentos intercalares de enunciação são produzidos por assim dizer microrrelatos, de cuja concatenação se depreende a narrativa

na sua totalidade orgânica. De certo modo, pode-se afirmar que a narração intercalada sustenta algumas afinidades com a narração ulterior: tal como esta (e diferentemente da narração anterior e da narração simultânea), também a narração intercalada tem lugar depois de ocorridos os fatos que relata, fazendo-o, no entanto, de forma entrecortada e por etapas, como ficou dito.

Para Hanburger (*apud* ROSENTHAL, 1975, p. 139-140), o ato de narrar já não reside em uma pessoa. Em nossos dias, a narrativa, quer de primeira quer de terceira pessoa, que possibilitaria um ponto de vista uniforme, com fixação rígida de perspectiva, se dilui de um capítulo para outro, ou até de um parágrafo para outro, fazendo a intercalação dos modos dramático e lírico no contexto épico. Assim, também os diversos gêneros vão-se constituindo como parte integrante dos romances modernos, nas diversas modalidades de tecidos romanescos.

Demais eu disse: Sou Ana, que querem de mim? Cada vez mais, me olhavam; cada vez mais eu me enroscava no cortinado do berço. Eles me viam como se vissem uma fotografia, não era eu que estava ali, não podia ser. Poderia ter tentado conseguir que um deles me matasse, mas não tentei e por isso, um deles persistia nas palavras: “Você vai deixar esta escapar? Por quê? Deu cagaço?”

[...]

Ouçõ um canto, uma canção de ninar, que ela cantava para me adormecer. Eu adormecia e me enternecia, me entristecia, chorava baixinho.

[...]

Que expressão engraçada havia no rosto dele, vendo sua calça ser molhada pelo xixi. E agora? Eu estava do seu lado, quase detrás de suas costas, dizendo alguma coisa, e ele não se movia.

[...]

Dorme filha,
dorme filhinha,
que o dia vai nascer
que os anjos foram embora,
e só resta adormecer (JORGE, 1986, p. 75-76).

Na ilustração, o eu narrador inicia fazendo monólogo simulado em modo dramático, em que se descrevem sensações da personagem Ana frente aos assassinos. Em seguida, o diálogo dos dois assassinos é apresentado no modo dramático, e eles questionam a própria atitude pelo fato de não terem assassinado a pequena Ana. Seguindo a narrativa, o tema do capítulo se fragmenta com a intercalação da narração de fatos passados, na lembrança de Ana, cheios de lirismo, pois até as palavras são rimadas (adormecia, enternecia, entristecia) e se completa com a canção de ninar que dá especial poeticidade.

Nesse pequeno trecho ilustrativo, a falta de uniformidade narrativa demonstra as frequentes alterações, o desordenamento, a desarmonia narrativa. Essa maneira

inteiramente imprecisa e fragmentária de narrar caracteriza *Veias e Vinhos* como romance moderno ou como antirromance, pois ele se vai tecendo, como afirma Rosenthal (1975, p. 141), sob “a forma de seriação fragmentária apresentada em rápidas cenas interpoladas”. Para Carvalho (2001, p. 21), ao realizar esse tipo de fragmentação

Miguel Jorge rompe com a visão-de-mundo tradicional, a da representação, 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. Seguindo a linha da denúncia social, do homem aprisionado e esmagado pelo progresso, trabalha suas narrativas como uma intensa interrogação do mundo, fugindo à lógica convencional de narrar e buscando uma estética do fragmentário.

No romance *Veias e Vinhos*, o estabelecimento de técnicas narrativas inteiramente novas faz surgir uma perspectiva na qual, quando o narrador onisciente não se torna insubstancial, “perde quase totalmente sua função”, pois a perspectiva narrativa em várias partes se estabelece, entre outras personagens, na visão de Ana, personagem testemunha, um bebê de apenas dois anos.

Pode-se dizer que sua visão é limitada, já que ela vê o assassinato de um ponto fixo, de dentro do berço. Também a sua idade não lhe possibilita amplitude em referência aos acontecimentos. Ela observa e descreve os fatos de um plano limitado. Em *Veias e Vinhos*, as alterações da perspectiva narrativa não impedem a constatação da ação principal. A ela, são aglomeradas várias outras historietas que se interligam e mais velam do que desvelam o assassinato. Rosenthal (1975, p. 148) evidencia que:

Também aqui as diversas possibilidades da vida e da morte, os múltiplos “modelos de experiências” mencionados no romance, encobrem apenas superficialmente a busca do próprio “eu”. O narrador fragmentou-se em uma série de pequenos modelos, mas todos eles enfocam apenas determinada faceta do indivíduo, e o diluimento da função do narrador é perfeitamente visível.

No XXIV capítulo, no fragmento em que a narrativa fica a cargo da personagem Mário, após ele apresentar uma visão sexualizada da professora e *flashes* de colegas, a narrativa desliza-se para o modo dramático, com a intercalação do diálogo entre Mário e uma outra personagem chamada Roberto. Elimina-se o narrador, e o texto se constrói da seleção de cenas tecidas na fala das duas personagens. Mário quer saber o que é o pecado, como nascem as crianças,

mas se sente envergonhado. Roberto, com muita desenvoltura, vai desmistificando a vida para Mário e diz até que o padre Bonifácio mente.

- Roberto, que é pecado?
- Pecado. Pecado. Ora, Mário, pecado é roubar e não poder carregar.
- Estou falando sério.
- Eu também.
- Falo sério, Roberto.
- O que você quer saber? Pode falar.
- Estou com vergonha.
- Deixa de bobagem e fala logo.
- 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 do meio do repolho? (JORGE, 1986, p. 149).

Depois desse diálogo, outra narrativa se intercala. Mário, em seus devaneios, se desloca para outro espaço e visualiza uma princesa em um cavalo branco, levada por um príncipe. Imediatamente retorna ao galho da mangueira e, por fim, desce da árvore monologando e questionando a sexualidade, o pecado e a possibilidade de ser livre como Roberto. “E ele, depois daquilo que fez, estaria na graça do inferno? Por que seu pensamento sempre se voltava para o inferno? Merda! Queria ser livre como Roberto. Não era nada. Nada mesmo” (JORGE, 1986, p. 151). Constata-se, na voz de Mário, a falta de diálogo entre ele e seus pais para tratar de assuntos relacionados à sexualidade. Por isso, ora ele dialoga com Roberto, ora consigo próprio, em seus constantes momentos de inquietação íntima. O trecho que segue ilustra a incomunicabilidade entre pai e filho.

Deitado, Mário pensava nas palavras do pai. Ele queria dizer mais alguma coisa. Ficou vermelho, intranquilo, encabulou-se e calou. Também ele estava com vergonha daquele diálogo. Nunca conversaram sobre coisas sérias. Ah! Pecados. Pecados. Será que o pai considerava essas coisas pecado? Não, achava que não (JORGE, 1986, p. 160-161).

No romance em análise, existe uma pluralidade de fenômenos, uma variedade quase indefinível de narradores, de narrativas, de vozes, de tempo, de espaço. Tomando como exemplo a questão do narrador, às vezes, a diversidade de vozes e de modos de narrar em um mesmo parágrafo é tamanha, que – não fosse a

linguagem bastante simples usada pelo autor e a clareza que ele consegue – ficaria difícil a apreensão do tecer da narrativa. Essa estrutura narrativa desconexa serve ao propósito de, como postula Oliveira (2007, p. 12), “instituir a transformação da experiência cotidiana em expressão artística, autônoma e detentora de natureza própria”.

Assim pode-se dizer que *Veias e Vinhos* é uma obra fascinante pela estrutura artística usada na composição da narrativa. Complexa, às vezes, espelha modernidade, pois é tecida na trama da vivência humana, interliga realidade e ficção pelo processo da transfiguração, porque, conforme Pareyson (2001, p. 130), a correspondência entre a arte e a história existe, pois cada época e cada povo se reconhece e se espelha na própria arte.

III A IMPORTÂNCIA DO FLUXO DA CONSCIÊNCIA NO PROCESSO NARRATIVO

O fluxo da consciência na narrativa moderna e na literatura contemporânea é um dos assuntos da maior importância. Ele é uma nova dimensão da narrativa que os autores modernos introduziram nas técnicas da ficção. Normalmente, os autores aproximam o emprego do fluxo da consciência com outros artifícios, tais como o monólogo interior direto e indireto, o solilóquio e a descrição onisciente. O fluxo da consciência é uma criação dos escritores modernos para registrar o drama que tem lugar dentro da consciência das personagens de muitos de seus romances.

Embora se tenha considerado inicialmente, em 1932, limitado o seu futuro, devido a sua invariável aplicação, viu-se, posteriormente, que se estava desfazendo cedo demais dele. Vinte anos mais tarde, o fluxo da consciência era descrito como uma fase “historicamente interessante” do método romanesco moderno (HUMPHREY, 1976, p. 107). O autor ainda afirma que

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 de 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).

Coutinho (1976, p. vii) ressalta que, para os filósofos William James e Henri Bergson, nessa técnica, a consciência flui como uma corrente do espírito e possui seus próprios valores de tempo e espaço, arbitrários, em relação aos do mundo exterior. O fluxo da consciência mostra aspectos da vida psíquica das personagens. Em decorrência disso, novos métodos de narração foram desenvolvidos.

No fluxo da consciência, usa-se a técnica cinematográfica do *flashback*, do *fade out* e do *slow up*, artifícios que os narradores literários utilizam para desenvolver uma série de registros da consciência de seus personagens em seus níveis pré-verbais. O fluxo da consciência é uma indispensável contribuição da crítica literária moderna, já que, como menciona Rumphrey (1976, p. ix),

Fluxo da consciência – quantas imagens não faz brotar esta frase? Confissões secretas, poços de energia represada, ousadas experiências, moda passageira, o caos da indiscriminação? Aplicada ao romance é, como disse certa vez Dorothy Richardson, um termo caracterizado por sua “perfeita imbecilidade”. Mas o termo existe; pertence-nos. Cabe-nos torná-lo útil e expressivo, quer dizer, precisamos chegar a um acordo quanto ao que representa; ou, pelo menos, ter um ponto de partida mais ou menos definido para um raciocínio inteligente. Como ficou afirmado acima, este livro – *O Fluxo da Consciência* – é, pois, uma importante e indispensável contribuição da crítica literária moderna, pela análise lúcida e penetrante, bem documentada e rigorosa, dos vários modelos estruturais do fluxo da consciência na ficção contemporânea. Portanto, para a compreensão da literatura de narrativa.

Pode-se definir fluxo da consciência como um sistema para apresentação de aspectos psicológicos de personagens de ficção. Os romances que usam essa técnica narrativa são aqueles cujo assunto principal é a consciência de uma ou mais personagens, que serve de tela sobre a qual se projeta o seu material.

No romance *Veias e Vinhos*, o uso dessa técnica narrativa serve a esse fim, pois muitos trechos da narrativa se constroem no processo rememorativo da personagem principal, Ana e, sobretudo, no de Altino da Cruz e no de outras personagens. O romance inicia com a reflexão de Ana em relação à possibilidade de o crime ser um pesadelo. Posteriormente, repassam em sua mente a cena da chacina e a crueldade dos assassinos.

Sim é o que eu penso: Que pesadelo tem passado por minha cabeça todo esse tempo? Oh, meus Deus! Espero que seja realmente um sonho louco, e que minha mãe, a mulher que é boa e que me chama de filhinha, venha passar as mãos em meus cabelos e dizer: Já passou, filhinha, já passou, foi só um pesadelo. Mas, o certo é que estou parada no meio da noite, em pé sobre o berço, com os olhos caídos sobre os corpos dobrados, sem cuidado, no chão. 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. E com lento cuidado, os sussurros, os últimos sussurros de quem pede água, ou quer dizer alguma coisa, uma única palavra de indignação e espanto, mas não lhe permitiram esse tempo. Agora, estas palavras impronunciadas do pai, da mãe e dos meus irmãos, quem sabe pedindo alguma coisa, um recado para o tio Pedro, redemoinham no ar e não pousam e não tem solução. Tento de qualquer jeito acreditar que eles não estão mortos, que brincam de dormir no chão frio. Tento de qualquer jeito não enxergar aqueles dois homens limpando as mãos sujas de sangue nas paredes, como demônios da morte (JORGE, 1986, p. 8).

Como se nota no trecho transcrito, o fluxo da consciência tem a finalidade de revelar o estado psicológico da personagem narradora Ana. A pretensão de introduzir a consciência humana na ficção é uma tentativa moderna para analisar a

natureza humana e mostrar como a arte ficcional é enriquecida pela descrição dos estados interiores das personagens. Quando se usa a análise mental na narrativa moderna, pode-se incluir a intenção, os aspectos ocultos que envolvem as personagens.

Foi aqui e ali, nos cantos do quarto, sugando as narinas, sentindo um cheiro de vela. [...] Nada não, seria impressão? ou algum cheiro estranho vindo da rua? Mas aquele trecho da rua estava morto naquela hora [...] Em pé, parada em frente ao berço de Ana, olhava-a nervosamente, como se o cordão umbilical não fora ainda cortado (JORGE, 1986, p. 43).

Conforme Humphrey (1976, p. 9), ao usar o fluxo de consciência, o objetivo do escritor é descrever corretamente a vida das personagens. Todavia, a vida com que estava preocupado era a vida psíquica dos indivíduos. Como o trecho acima sugere, o fluxo de consciência da personagem Antônia revela alguns dos mistérios da sua vida psíquica. Ele vai desvelando alguma coisa do mundo exterior que irá acontecer. Por meio das premonições de Antônia, formulam-se os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade – uma verdade que considerava inexplicável só podia encontrar esse processo de compreensão em funcionamento no nível mental, do que não é expresso.

A finalidade do fluxo da consciência é construir uma narrativa fluida e radiante. É a vida purificada e projetada pela imaginação humana. O artista, como o deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima da obra, invisível. O efeito dessa grande realização é fazer o leitor sentir que está em contato direto com as vidas representadas no romance. É um recurso usado no romance *Veias e Vinhos* que apresenta a vida como ela é na realidade.

A narrativa de Miguel Jorge é envolvente. O leitor se coloca junto à personagem, sente, vive, tenta até solucionar seus conflitos. Isso porque a verdade da obra não é exterior ao homem; ela é a própria vivência do ser humano. “O que se emerge, nas entrelinhas do texto, é o ser humano e sua ex-centricidade – e não mais o herói e seus caracteres” (Rosenfeld *apud* CARVALHO, 1977, p. 119).

Em *Veias e Vinhos*, o monólogo interior direto das personagens é uma maneira de comunicar aspectos da vida impersonalizando sua criação. A distância objetiva do autor, como nos casos dos devaneios de Ana e de Antônia – esta por meio de suas premonições e aquela em relação às suas lembranças do assassinato

–, mostra a pequenez do homem, a disparidade entre seus ideais e sua realidade, e o prosaico da maioria das coisas que ele considera especial.

Será que ela pensava na conversa do pai com os bêbados do armazém? Dinheiro. O pai precisava de muito dinheiro. A mãe queria uma casa em outro lugar. O pai tinha que viajar. Sei que ela pensava nisso tudo. Na vida difícil, no duro que davam no armazém, criando os cinco filhos naquele bairro arrebanhador de gente mal-encarada, de homens que chegavam sem quê nem pra quê. Malandros. Sim, ela dizia que havia muitos malandros rondando por ali. Os meninos. Tinha medo pelos meninos. Pouco a pouco sua consciência despertava para a batalha que ia travar. Pena? Castigo? Seus filhos já faziam parte de um bando que brincava de guerra contra um outro bando de guris do Aeroportinho e até da Rua 29, no centro da cidade. Tudo tão diferente da cidade de onde vieram. A mãe reunia-se com as comadres para fazer bolo, biscoito de queijo, pão de milho, pamonha. A comida, um trivial simplório, era feita no fogão de lenha. Sim, era bom ver, no fim das tardes, as pessoas tomarem as calçadas para as conversas de início da noite. A gente brincava de roda, de esconde-esconde, de boca-de-forno, de baliza e amarelinha. A mãe usava um vestido de voal estampado e se entendia com aquela gente de conversa simples (JORGE, 1986, p. 25).

No trecho citado, o monólogo interior direto da narradora Ana é um meio de mostrar o trivial e o profundo da vida. A vida é descrita minuciosamente, sem destaque para qualquer valor. Apresenta-se a vida com suas deficiências e suas contradições inerentes. Somente por meio do fluxo de consciência é possível atingir a objetividade necessária para tornar os fatos convincentes. A personagem narradora Ana vai tecendo um comentário mental sobre fatos da trivialidade familiar: as preocupações de sua mãe com seu pai, a falta de dinheiro para atender aos desejos da mãe de uma vida melhor, em um lugar com mais segurança, a chegada da irmã, fruto de outro relacionamento do pai, entre outras coisas. O romance *Veias e Vinhos* como um todo não é uma brincadeira em nenhum sentido. Está evidente que ele é fundamentalmente um comentário da vida do homem moderno. No discurso da introspecção das personagens, tem-se o desvelamento de suas angústias, de seus desejos e de seus medos. Devido a isso, Oliveira (2007, p. 18) diz que:

grandes romances do século XX [...] figurativizam, criativamente, importantes temas desse período, como as indagações permanentes do homem em fase de sua existência, colocando em destaque sua inquietação interior, de tal forma que este questionamento permita um conjunto de reflexões em postulados filosóficos estreitamente relacionados com suas interrogações e possíveis soluções.

A análise desta obra está assentada no processo usado para a criação do artístico. O uso do fluxo de consciência, expresso no monólogo interior direto em alguns trechos e indireto em outros, principalmente na fala da personagem Ana, transmite maior poder de convicção e um impacto mais pleno do que outra forma narrativa teria, pois as lembranças do assassinato e as reflexões que vão passando pela mente de Ana dominam não só sua consciência, mas também a do leitor, como mostra o trecho abaixo:

Sim, ela devia estar muito preocupada para se levantar, ainda assustada, e vir com muito jeito pelo corredor, entrar em nosso quarto, aproximar sua cabeça das nossas, beijar a testa de um por um, com carinho, agradecendo a Deus por tudo ter sido um pesadelo, nada mais. Fazia-lhe bem ficar alguns minutos contemplando o sono de Mário, José, Vilda e Valmira. Fazia-lhe bem ajeitar as cobertas naqueles corpos purificados pelo sono, dizendo baixinho algumas palavras de carinho, murmurando uma oração para São Francisco e Nossa Senhora Aparecida, uma espécie de confissão e comunhão, que somente nos lábios dela fazia sentido. “Pobres queridos filhos, como dormem tranquilos, parecem anjos. Sei que também, um dia, dormi assim, sem fantasmas a me rondar o sono, com toda essa calma. Deus que os livre dos males do mundo, amém.” Essas eram suas palavras finais, enquanto se voltava para me olhar no berço. Passa as mãos nos meus cabelos, no meu rosto, lentamente. Como não gostar disso? Como manter os olhos fechados, se eu queria ver-lhe o rosto? Ouvir-lhe a voz, entender por que ela gritava há poucos minutos (JORGE, 1986, p. 23).

Além das reflexões de Ana, existem as de Antônia, que vão revelando suas próprias angústias frente às incertezas da vida. Na citação acima, o fluxo da consciência da narradora Ana tece uma análise reflexiva referente à sua mãe que, depois de um dos frequentes pesadelos dirige-se aos quartos dos filhos, acaricia-os e agradece a Deus por tudo não ter passado apenas de um pesadelo.

O monólogo interior é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem. Através dele, abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial das personagens, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das ações. “É fundamental no romance psicológico moderno que se assiste a uma incursão nesse tempo subjetivo” (REIS & LOPES, 1988, p. 266).

Para Humphrey (1976, p. 19), o fluxo da consciência é uma realização essencialmente técnica, mas ele por si só não constitui uma técnica. O êxito de seu funcionamento depende dos recursos técnicos utilizados ao introduzi-lo na narrativa

para produzir resultado artístico dentro da trama que se quer tecer e do impacto que se deseja provocar no leitor.

No romance moderno do século XX, para uma descrição satisfatória da consciência das personagens, exigiu-se a invenção de novas técnicas na narrativa de ficção. É, sem dúvida, por esse motivo que a técnica do fluxo da consciência é discutida na literatura crítica. Essa nova técnica gerou muita confusão, porque variava de um romance para outro, pois existiam diferentes modos de sua utilização, sem que houvesse semelhança entre eles. Para esclarecer as controvérsias, criou-se uma classificação que indica quatro técnicas básicas usadas na apresentação do fluxo da consciência: o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, o solilóquio e a descrição onisciente.

3.1 Monólogo Interior

A técnica do monólogo interior na narrativa passou a ser definida como o uso da fala de uma personagem com a finalidade de introduzir o leitor diretamente na vida dessa personagem, sem intervenção do autor para explicar ou comentar os fatos, segundo Humphrey (1976, p. 22),

O monólogo interior é [...] a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulado, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada.

Deve-se esclarecer também que o monólogo interior é uma técnica para representar o conteúdo e os processos psíquicos das personagens em diversos níveis de controle consciente, ou seja, representar a consciência da personagem. Salienta-se que se pode lidar com o consciente, mas é a expressão do pensamento mais íntimo, situado próximo do inconsciente. Observa-se que ele é parcial ou inteiramente inarticulado, pois representa os conteúdos da consciência da personagem em sua fase incompleta antes de ser articulado em palavras. Essa é a diferença que distingue o monólogo interior do monólogo dramático e do solilóquio usado no palco (HUMPHREY, 1976, p. 22).

Todos se achavam louvados. Estariam pagando também seus muitos pecados. Arrepiou-se ao pensar em pecado. O que era mesmo pecado?

Será que estava cometendo pecado por ter escapulado da sala de aula para vir passear na estrada velha? Ele sabia que era por lá que os carros de boi passavam carregando fardos e gentes para a festa de Trindade (JORGE, 1986, p. 31-32).

Nessa passagem, existem aspectos do monólogo interior a destacar: a personagem aparenta estar sozinha, à beira de uma estrada, olhando a passagem de romeiros com seus carros de boi que seguem com destino à Festa de Trindade. Portanto, não há ouvintes. A personagem Mário não está falando com o leitor e tampouco com outros personagens. Nesse monólogo interior, o que se apresenta é o fluxo de consciência de Mário, que, ao fazer uma reflexão em relação à possibilidade de os peregrinos da festa estarem pagando seus pecados, questiona suas atitudes de fugir da aula como pecaminosa e reflete sobre o pecado.

Humphrey (1976, p. 22-23) faz distinção entre dois tipos básicos de monólogo interior: o direto e o indireto. O monólogo interior direto é apresentado quase sem a interferência do autor e sem se presumir uma plateia. Convém ainda salientar que a personagem não se dirige a ninguém dentro da cena ficcional. Não está, principalmente, dirigindo-se a um leitor. A compreensão desse modo de narrar é muito difícil já que se considera que qualquer autor escreve para uma plateia. O monólogo interior direto apresenta diretamente a consciência das personagens ao leitor, quase sem interferência do autor, pois o autor desaparece completamente, ou quase completamente. O tempo nesse tipo de monólogo é indeciso: passado, imperfeito, presente ou condicional, conforme dita a mente da personagem.

Você traga para dentro estas 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 o 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 jeito dele mas é claro que ele chorava apesar de se gabar que nunca derramava lágrimas que isso era coisa de gente fraca então era a opinião dele mas no fundo eu sei que quando ele era menino chorava para ter as coisas que desejava e um dia assim num repente ele me disse vou casar com você e lhe dar uma porção de filhos e foi assim que eu fiquei sabendo seu nome e seu sobrenome e que iríamos casar e morar numa fazenda em Mato Grosso assim eu fui e encontrei aquela casa grande uma mata fechada cheia de bichos e de homens perigosos e ele sempre falando em esperança em alta do café que a guerra servia para muitas coisas inclusive para aumentar os preços das coisas e que o mundo acabava de sair de uma grande guerra e que demorava para ter outra igual comprou umas cabeças de gado e foi trabalhando construindo seu império e me enchendo de filhos os meninos berravam ele berrava mais alto mandava

todos calar a boca não acreditava na serpente nem na Eva nem no Adão (JORGE, 1986, p. 46).

Como ilustra o fragmento, em *Veias e Vinhos*, tecem-se estruturas narrativas alternadas. Por meio do monólogo interior indireto da avó, com frases diretas em que são infringidas as normas de sintaxe, pois a fluidez do pensamento é salientada pela completa ausência de pontuação. O discurso se tece nas divagações, no fluxo de consciência da avó, que vai refletindo sobre sua vivência passada, sua lida do dia a dia, ligada ao meio rural, à vivência doméstica. Ela fala de como foi seu casamento. Questiona a insensibilidade e a falta de religião do marido. A personagem representa estar sozinha, portanto, não há ouvinte na cena.

Até ao final do século XIX, os leitores aceitavam bem na ficção a descrição feita por um narrador onisciente e sempre foi assim, desde o início da ficção. A partir do romance psicológico de Dostoievski, os escritores descobriram a possibilidade de ganhar mais verossimilhança e conseqüentemente mais confiança por parte do leitor. Para isso, transferiram o foco convencional da narração do narrador onisciente para o narrador observador, ou para a personagem-observadora, ou ainda para a personagem central ou para a combinação dessas quatro possibilidades. Assim, se cria o romance de fluxo da consciência, no qual o autor se “esconde”, e o discurso se constrói no fluir da consciência das personagens, diferente do romance tradicional em que havia um narrador onisciente (HUMPHREY, 1976, p. 30-31).

A segunda classe de técnicas do fluxo da consciência são as descrições feitas pelo narrador onisciente. Nesse tipo de descrição, o leitor está dentro da personagem. O uso da descrição por um narrador onisciente para representar a consciência da personagem permite variações de estilo.

Não. O Adauto Botelho não seria um bom lugar para ela. Quem era? Para onde iriam levá-la? Que procurava ela mais na vida? Ela era chamada de avó. Era mãe de Matheus, de Pedro, de Realina. Sentada em uma cadeira de balanço, tomava o sol da manhã, matutando com seus conciliábulos. Ficar parada não era do seu feitio. Criada na labuta, comandava casa e peões e, se precisasse, pegava na enxada. Lá dentro de sua memória via uma carreta abrindo caminho na estrada, dezenas de homens com enxadas às costas rasgando a terra, erguendo uma bela plantação de café e cana. Coisa bonita de se ver. Retirou a mão do queixo como se não quisesse mais pensar. Muito quieta, agora, achava que sua cabeça crescia feito abóbora, e ficava disforme com o restante do corpo (JORGE, 1986, p. 44).

Na passagem, a personagem é descrita do ponto de vista do narrador onisciente, mas a consciência mostrada diz respeito às ações e aos pensamentos da personagem. O monólogo representa os estados mentais caóticos da personagem pelos quais perpassa sua antiga lida: mulher que não é capaz de ficar parada, como rememora, sua vida passada era de muitos afazeres e muitas labutas. Na mente de Matheus, reflete, espelha a vida da mãe de tempos passados, quando era ainda uma mulher muito ativa.

No uso do fluxo da consciência, todo escritor deve compreender que existem algumas limitações técnicas. Nenhum desses recursos é capaz de realmente apresentar a consciência de uma personagem com exatidão. Esta análise consiste em determinar os possíveis artifícios técnicos usados por Miguel Jorge para representar de maneira convincente a consciência das personagens e determinar os controles que permitem a seleção de material para essa técnica narrativa. No romance em estudo, um dos artifícios principais é a escolha de alguns componentes da estrutura narrativa, pois foram selecionadas cinco personagens: Ana, a avó, Antônia, Mário e Altino da Cruz.

Nesse modo moderno de narrar de Miguel Jorge, o discurso dessas personagens fundamenta-se na fala e na pré-fala. Em muitas partes do romance, perpassam pela mente de Ana, em *flashback* em que ela rememora a crueldade do assassinato, a cena do crime, a possibilidade, entre outras, de aparecer ajuda. Na figura da recordação, por meio do fluxo da consciência de Ana, é que vai surgindo e se vai criando a trama narrativa, pois, além de ela recordar o assassinio, aborda mentalmente fatos do dia a dia de todos os membros da família.

A pré-fala, principalmente da narradora Ana, uma criança de dois anos, foi um recurso utilizado pelo autor para demonstrar recursos da criação do artístico no romance moderno, pois ele cria como principal narradora uma criança de dois anos que ainda não possui domínio total da linguagem, e a trama, em muitos trechos, é constituída na mente dessa personagem por meio do fluxo da consciência.

3.2 Fluxo da Consciência: Espaço e Tempo

Outro aspecto importante que caracteriza o movimento no fluxo da consciência é o fato de ele mover-se livremente no tempo e no espaço. O tempo não obedece à continuidade de um calendário, ou de um relógio; o espaço, ou o

deslocamento, pode ser imediato, já que ele é mental. Tudo que se passa na consciência das personagens está ali, no momento presente, não importa quando, nem onde ocorreu.

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. [...] O galo da campina ergue a poupa escarlata fora do ninho. Seu límpido trinado anuncia a aproximação do dia. Ainda a sombra cobre a terra. Já o povo selvagem colhe as redes na grande taba e caminha para o banho. [...] Verdes mares bravios de minha terra natal onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba (ALENCAR, 1979, p. 11, 19, 22).

Os limites de divergências entre o romance antigo e o romance moderno, experimental, a exemplo de *Veias e Vinhos*, é muito grande. No trecho transcrito, existe um espaço demarcado, que é o além da serra azulada. O tempo é o tempo cronológico, do anunciar do dia no canto do galo.

Diferentemente, desse modo de narrar, em *Veias e Vinhos*, no fluxo da consciência de alguns personagens, existe uma desarrumação referente ao espaço e ao tempo. O tempo oscila entre passado, presente e futuro, e o espaço é multifacetado, pois uma das características do movimento da consciência é sua capacidade de mover-se livremente no espaço e no tempo. Sua tendência é encontrar o seu próprio tempo. Isso porque os processos psíquicos não obedecem à continuidade de um calendário. Tudo o que penetrou na consciência está ali no momento presente; não importa quanto tempo, contado pelo relógio, a ocorrência desse momento ocupe. O tempo da consciência pode prolongar-se infinitamente, ou pode ser altamente encurtado, conforme o movimento da consciência.

No movimento dos pensamentos da personagem Mário, existe um questionamento em relação ao pecado: o que é o pecado, por que se peca e a possibilidade de sua avó ser uma pecadora. Não há referência ao espaço e ao tempo. Vêm ininterruptamente à sua mente todas essas ideias, e a personagem segue pensando: “e eu ficava pensando o que era pecado e o que era pecar e porque o padre Bonifácio dizia que eu era um pecador. Será que a avó também era uma pecadora e estava pagando pelos seus pecados?” (JORGE, 1986, p. 50). A sequência do fluxo da consciência da personagem é controlada apenas pelo livre questionamento da memória em relação ao pecado.

Vê-se que há um emaranhado de fatos diferentes e, ao mesmo tempo, interdependentes. Eles se afastam e se aproximam graças ao processo de montagem, do recuo do tempo e da alteração da cronologia em que o

ficcionista fragmenta a temporalidade. O romance é formado de pequenos fragmentos de vidas que, 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).

No romance moderno, na técnica narrativa do fluxo da consciência, usa-se o princípio da livre associação do espaço e do tempo, já que, em se tratando de matéria da consciência das personagens, os escritores têm liberdade para essa livre associação. Na montagem do tempo e do espaço, na técnica narrativa do fluxo da consciência, o autor pode usar artifícios cinematográficos, pois, no século XX, o romance moderno se tece não apenas em uma única forma de narrar, mas em uma montagem, em uma multiplicidade de formas, como um caleidoscópio. No romance moderno, a exemplo de *Veias e Vinhos*, no ato de narrar os fatos, conteúdo e forma se interligam, ou seja, o artístico e também os sentidos se constroem no tecer narrativo.

Local do crime meus senhores o que significa isso eu não matei eu não roubei digo isso orgulhosamente quem sabe esse é o meu destino mas que diabo de destino é esse se Deus sabe o que faz Ele vai me dar um caminho uma luz pois estou sofrendo feito um verme e é tão bobo pensar assim mas não tem outro jeito e mal comparando sou o Cristo pois eles têm uma implicância comigo por causa do meu passado da minha vida e eu fui o escolhido para satisfazer o desejo do governo da polícia e da sociedade pois fizeram até comício na Praça Cívica exigindo cadeia para o monstro assassino e eu Altino da Cruz eu o homem talhado para isso sim tenho algumas implicações políticas românticas bem sei mas acreditava nas minhas idéias tinha fé nos homens e no trabalho (JORGE, 1986, p. 238).

Temos, no início da citação, Altino questionando sua prisão como se estivesse falando com Deus. Compara-se a Cristo, que, como ele, pagou pela dívida de outros. Ele segue questionando que a polícia precisa se justificar para a sociedade, precisa indicar o criminoso e, por isso, incrimina a ele depois de soltar Pedro. Nessa reflexão de Altino da Cruz, não existe referência espaço-temporal narrativa, pois a narrativa se constrói no fluir da consciência da personagem que se desloca entre presente, passado e futuro. Na técnica ficcional do fluxo da consciência, é possível transcender ou modificar barreiras de tempo e espaço convencionais, pois elas são arbitrárias, vulneráveis.

Miguel Jorge inova em sua forma de narrar. É moderno, para não dizer vanguardista, pois, no romance *Veias e Vinhos*, ele usa um artifício do cinema, que é a montagem, já que, no fluxo da consciência de Altino da Cruz e de outras

personagens do texto, existe a sobreposição de imagens ou o contorno de uma imagem focal por outras a ela relacionadas. Rodrigues (1999, p. 195) acrescenta:

Trata-se, entretanto, de um autêntico método de introspecção, traduzido de uma maneira que se identifica com as técnicas cinematográficas e do contraponto (música). Essas técnicas facilitam a mudança de um lugar para outro, segundo os múltiplos entrelaçamentos de fatos e tempos diferentes, criando uma misteriosa unidade, [...] em que todas as partes estão conectadas harmoniosamente, enquanto tecem o seu progresso separado em contraponto.

Na narrativa moderna, esse é um método usado para mostrar pontos de vista compostos ou diversos, para mostrar a multiplicidade dos pontos de vista. Assim, o recurso da técnica da montagem na narrativa desse romance transcende ou modifica barreiras arbitrárias e convencionais de tempo e espaço. Como ilustra a transcrição a seguir, não há linearidade temporal e nem um espaço delimitado, pois Altino da Cruz rememora tempos passados de sua vida e desloca-se para outro espaço.

antes da minha prisão ninguém falava nada a meu respeito agora sabem mais da minha vida do que eu mesmo lembro de uma noite quando fui espancado pela polícia fiquei tão transtornado [...] lembro-me de minha mocidade sabia falar de amor e paz [...] eu gostava dos campos do mar de flores de florestas andava pelos rios pescando jamais matando pássaros e aves gostava mesmo era da pescaria do peixe assado na brasa à beira do rio (JORGE, 1986, p. 239-241).

A alteração do espaço e do tempo na técnica de ficção do fluxo da consciência decorre da própria característica da consciência, que exige um movimento que não acompanha o rígido avanço do relógio. Ao contrário disso, requer a liberdade de adiantar-se ou retroceder, de misturar passado, presente e futuro imaginário, como destaca a seguinte citação:

A principal função de todos os artifícios cinematográficos, especialmente o básico, o da montagem, consiste em manifestar movimento e coexistência. Foi este dispositivo já existente para representar o não-estático e o não-focalizado que os escritores do fluxo de consciência aproveitaram para ajudar-lhes a realizar aquilo que, no final das contas, é sua finalidade fundamental: apresentar o aspecto dual da vida humana – a vida interior simultaneamente com a vida exterior. Se olharmos a obra de Virginia Woolf, teremos uma idéia de como o método cinematográfico é transferido para a ficção (HUMPHREY, 1976, p. 45).

No romance *Veias e Vinhos*, nota-se o método cinematográfico transferido para a ficção. No primeiro capítulo, o monólogo interior da personagem Ana

representa uma câmara focando o cenário do pós-crime, no qual os assassinos são apresentados: “Os dois monstros tomam cerveja aos goles, apressados. Algumas moscas sondam os corpos ensangüentados. Por todos os lados se vêem moscas.” (JORGE, 1986, p. 8). Essa descrição induz o leitor a visualizar o cenário, como se a câmara se deslocasse em diversos enquadramentos. Nesse trecho e em tantos outros é muito amplo o número de imagens, bem como a sua diversidade. Um resumo das que aparecem em algumas páginas do romance em análise pode demonstrar o efeito de montagem cinematográfica bastante complexo usado por Miguel Jorge.

Primeiro, Ana pensa na cena do crime; depois, já focaliza os assassinos atravessando a mata do Aeroportinho, os pássaros assustados com a presença deles e depois os bandidos se lavando no córrego. Em seguida, recorda o tato da mão do pai sobre sua cabeça, quando ela era pequena. Nesses trechos de comentários, empregou-se o princípio do corte. O tempo salta do presente para o passado. O espaço da mesma forma é deslocado. Tudo passa por uma mudança abrupta: tempo e espaço se movem, e a personagem narradora continua fazendo novas meditações. Pode-se dizer que, no movimento da consciência da personagem, existe analogia com o artifício da montagem cinematográfica. Miguel Jorge emprega, com muita eficácia, o artifício da montagem do espaço e do tempo, e essa é uma das finalidades do uso da técnica do fluxo da consciência.

Segue-se, em muitas partes do romance, o monólogo interior da personagem narradora Ana, que é interrompido também, aqui e ali, pela técnica cinematográfica da montagem e do corte, quando ela dá a voz a outras personagens. Assim, vai-se constituindo labirinticamente a narrativa de Miguel Jorge, pois, “na fluidez do fluxo narrativo da consciência das personagens, o narrador desaparece tão completamente que a narrativa parece falar a si mesma” (HUMPHREY, 1976, p. 54). O autor afirma:

Assim, mesmo por meios puramente externos, o fluxo da vida mental na ficção pode ser apresentado e controlado. Vimos que o princípio essencial do movimento da consciência é a lei comum da associação mental, o que foi reconhecido e explorado pelos escritores de fluxo de consciência, que também tomaram artifícios empregados à técnica cinematográfica e fizeram uso especial da pontuação convencional a fim de apresentar e controlar o fluxo. Mas o fluxo é apenas uma das duas qualidades óbvias da consciência. A outra é sua intimidade; isto é, os aspectos não formulados e incoerentes que fazem com que qualquer consciência isolada seja um enigma para qualquer outra. Estes dois aspectos fundamentais da

consciência estão intimamente ligados e [...] ambos são, em parte, resultado das leis mentais da livre associação (HUMPHREY, 1976, p. 55).

Assim, observa-se que, devido ao princípio da livre associação, na criação do fluxo da consciência, não é necessário nem possível haver uma sequência linear de tempo, nem um espaço delimitado, pois acontece a interpenetração dos espaços e dos tempos. Essa nova configuração também mostra o fluxo da vida na modernidade, que também é fragmentado.

3.3 Fluxo da Consciência como Processo de Criação

Ao usar a técnica narrativa do fluxo da consciência para elaborar, para constituir o artístico, Miguel Jorge o faz com muita maestria, pois representa a consciência de algumas personagens de maneira realista. Para usar essa técnica na narrativa de ficção, o escritor terá de ser um artesão, terá de ser hábil ao fazê-lo, já que conta somente com os materiais básicos da linguagem e da sintaxe disponíveis a todos os escritores. O romancista em análise faz isso com muita técnica, pois usa uma linguagem límpida, exata, absolutamente pura.

Esse é o perfil do romance moderno: constituição de linguagem. Barthes (2004b, p. 69-70) defende essa concepção ao colocar a linguagem no lugar do autor, pois é a linguagem que fala no texto, na voz do narrador, e não o autor. “Escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004b, p. 57).

Bachelard (2006, p. 5) define a criação poética como um ser de linguagem, que se origina na linguagem, que deriva da linguagem. O poeta tem a realidade como referente e expressa-a de forma análoga às emoções produzidas pela realidade circundante. Para ele, o fazer poético é a própria imagem da vida expressa em verdade eterna. Rosenthal (1975, p. 57) evidencia que:

O maior problema do escritor do fluxo de consciência está em captar a qualidade irracional e incoerente da consciência íntima não-pronunciada e, ao fazê-lo, ainda comunicá-la aos seus leitores. Afinal de contas, os leitores do século XX esperam da linguagem e da sintaxe alguma espécie de ordem e inteireza empíricas. E, contudo, se quisermos que a consciência seja apresentada de maneira algo convincente, é preciso que até certo ponto falem a essa apresentação essas mesmas qualidades que o leitor tem o direito de esperar.

O uso do fluxo da consciência no romance *Veias e Vinhos* é uma técnica do romance moderno para objetivar a narrativa e camuflar a onisciência do narrador. Esse é um meio usado pelo autor para convencer seus leitores de que aquilo que apresenta no romance é a verdade realmente verdadeira a respeito dos fatos contados. Um fato que o leitor poderá aceitar, independentemente do escritor.

Como o autor do fluxo da consciência não apresenta seus próprios processos psíquicos, toda a ficção do fluxo de consciência é apresentada de forma mais ou menos objetiva. Isto é, o autor está sempre apresentando a consciência de uma personagem criada e não a sua. O uso do fluxo da consciência não é tão simples como parece. Exige técnica e habilidade artística do escritor para que ele conquiste a confiança do leitor.

Para poder compreender a arte de ficção, seu leitor exige que ela siga alguns padrões. Por esse motivo, é necessário que o escritor dê uma forma ao seu material. Logo, para isso, são necessários personagens, uma unidade de ação, uma unidade temporal e um enredo. O escritor do fluxo da consciência foge a esses padrões comuns ao tecido narrativo, pois não se preocupa com o enredo, com a ação, com o espaço e com o tempo da narrativa. Ele se preocupa com os processos psíquicos fluidos na mente da personagem e não com as ações físicas praticadas por ela.

Vale ressaltar que é assim constituída a narrativa de *Veias e Vinhos*, já que não existe um enredo em sequência. As ações são reduzidas, pois os fatos se passam na consciência de algumas personagens, como Ana, a avó e Altino, principalmente. Como se trabalha no plano da consciência, trata-se de uma narrativa caótica, logicamente de difícil interpretação. Mas, mesmo assim, o escritor espera que o leitor compreenda e interprete aquilo que ele diz. Como comenta Rosenthal (1975, p. 79):

O conteúdo de uma psique em si não tem significado para outra consciência; é por demais disforme, indisciplinado; não oferece um ponto de referência essencial; não tem uma ordenação específica; é inconstante e fluido; em suma, não oferece uma base para análise e interpretação. Em consequência, e isto é essencial à compreensão da ficção do fluxo de consciência, qualquer romance que tem por finalidade a apresentação da psique deve permanecer fiel à elasticidade, ao âmbito e ao capricho dessa psique. Qualquer romance deste tipo é sujeito a ausência de forma e, em um certo sentido, ausência de significado.

Humphrey (1976) argumenta que o romancista tem obrigação de proporcionar uma estrutura de referência para interpretação, um dispositivo que permita que o

leitor faça apreciação da obra. Cabe a ele criar uma maneira de obter luzes onde existem sombras, ou seja, o romancista precisa sobrepor uma forma ao seu tema ou à sua técnica narrativa disforme. É isso que faz Miguel Jorge ao empregar o fluxo da consciência em *Veias e Vinhos*.

Nesse romance, mesmo quando perpassa a mente de uma personagem, a narrativa não perde a forma nem a força da comunicação, que é um dos objetivos da obra de arte, pois o romance precisa conter forma, uma certa unidade, se quiser que o leitor o compreenda ou se ele, o criador da obra literária, quiser comunicar-se.

Para ordenar a narrativa com o uso do fluxo da consciência, Miguel Jorge cria artisticamente uma situação adequada, que é vivida pela personagem Altino da Cruz, preso e isolado. Consequentemente, a incomunicabilidade em razão da detenção, faz passar pela mente da personagem um redesenho de sua vida nesse novo ambiente, a prisão. Esse redesenho é o material que constitui e ordena a narrativa a cargo dessa personagem.

Altino da Cruz, no fluir de sua consciência, diz que não adoecerá e que não morrerá para um dia apontar o culpado. Diz estar pagando por um crime injustamente e depois partirá de Goiânia. Acredita que Deus está a seu favor e por isso reza e pede proteção a diversos santos: “eu não matei eu não roubei digo isso orgulhosamente quem sabe esse é o meu destino mas que diabo de destino é esse se Deus sabe o que faz Ele vai me dar um caminho uma luz” (JORGE, 1986, p. 238). A personagem desconfia da promessa de ajuda de jornalistas, advogados e escritores. Reclama por ser muito vigiada, como se fosse um monstro. Resigna-se a todo tipo de tortura e maus-tratos, e comporta-se muito bem apesar de tudo, para reduzir a pena e poder provar a própria inocência.

Essa personagem principal da narrativa passa a registrar o que lhe flui da consciência em um diário que lhe possibilita relatar o martírio vivido na prisão. No diário, clama por justiça e por liberdade. Sua maior esperança são as forças divinas, sobretudo porque se considera uma pessoa sem importância no meio social. Reflete sobre o tempo que terá de passar na prisão. Sente-se envelhecido, mas está sempre otimista na crença de que poderá provar a sua inocência. José Fernandes (*apud* RODRIGUES, 1999, p. 11) afirma:

os grandes escritores da atualidade são ficcionistas-filosóficos: não narram histórias imaginárias simplesmente, mas interrogam o universo e, nele, as condições humanas possíveis/impossíveis em um mundo fragmentado em

que a vida em humanidade, a cada dia aparta mais de seus sentidos primordiais.

Altino da Cruz questiona a respeito do ambiente da prisão e de um negro que matou mulher e filha, mas se apresenta como uma pessoa meiga e gentil, que, de um momento para outro, praticou esse crime tão monstruoso. Implicitamente, tem-se um questionamento do autor acerca dos enigmas de certas condutas do ser humano. Partindo das concepções de Oliveira (2007, p. 17), nas tramas narrativas de *Veias e Vinhos*, questiona-se sobre as dúvidas existenciais expressas na angústia e na inquietação do homem posto diante da crueldade.

A fala pertence à manifestação autêntica da essência do homem. Não só distinguirá as personagens dos seres-mudos, mas também provocará a aproximação e o distanciamento da personagem com o mundo, com o semelhante e consigo mesma. Ontologicamente, a fala permite a tomada de consciência e a ascensão do ser da personagem à totalidade do existir e da essência. Falando, o homem conhece a si próprio na semelhança e na diferença com o outro. Monologando, consegue pensar e preservar a sua autenticidade de 'falar-ser'.

Desprovir-se de palavras ou limitá-las a inverdades significa alienar-se e perder o direito à essencialização. O sujeito-falante realiza, como se demonstrará, a sua humanização no processo de existir, ao passo que o objeto-falante torna-se um espectador da própria História – um alienado que aceita passivamente o mistério existencial que fundamenta a essência do homem no mundo (RODRIGUES, 1999, p. 10-11).

Como destaca essa autora, os escritores modernos, como fez Miguel Jorge, usam a linguagem desarticulada sintaticamente no fluxo da consciência como forma e técnica de representar o pensamento pré-racional da personagem. “Deseja captar a essência da linguagem humana na sua origem e originalidade” (RODRIGUES, 1999, p. 11). A linguagem esfacelada retrata a essência da personagem, do ser, a exemplo de Altino da Cruz, desprovido na vida de normas e regras devido à delimitação da prisão.

O romance moderno fundamenta-se e constitui-se de linguagem e na linguagem, pois, conforme Rodrigues (1999), a literatura é feita de palavras, e o homem é o ser da palavra. Desta forma, para essa pesquisadora, a criação ficcional passa a ser a linguagem da linguagem do mundo, do homem e do próprio fazer artístico. Assim, o texto literário é o resultado da caminhada do autor pelos labirintos da linguagem e da existência humana.

Altino da Cruz, na prisão, é um ser sem palavra, sem vida, quase como um animal. Assim, a atitude de Miguel Jorge, ao mutilar a sintaxe no contexto temático-

narrativo, espelha também a destruição humana. Essa desconstrução da linguagem mostra a destruição da personagem, pois, como afirma Rodrigues, o ser se constitui de linguagem, e seu mundo também é constituído de linguagem.

Ainda para expressar com mais naturalidade o fluir da consciência das personagens, diversas normas gramaticais foram desconsideradas e até convenções das regras de pontuação, para produzir, na pré-fala, mais qualidade, pois, no fluxo da consciência, inexistem sinais de pontuação já que a narrativa flui do pensamento das personagens e se desenvolve ininterruptamente, como evidencia o fragmento abaixo:

vontade de gritar eu tenho muito embora permaneça com mordaça até mesmo os jornais publicam coisas contrárias à minha pessoa e o falatório o diz-que-me-diz as palavras pesam muito em certas ocasiões criam vida e sentimento (JORGE, 1986, p. 239).

Ou em:

mas o que me espanta são esses olhos sempre me vigiando aquele guarda ronda minha ala como 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, 1986, p. 240).

Ou ainda em:

sou agora por força da circunstância produto de uma raça nova amarela amarga revoltada vestido de nova pele outro rosto e outro corpo uma raça miserável construída de pedaços e despedaçados esta é a lição dos anos a lição da vida em reclusão (JORGE, 1986, p. 247).

Como exibem as transcrições, o fluxo da consciência de maior carga emocional no romance está no último capítulo, quando Altino da Cruz é acusado pela chacina de Matheus e sua família, e é preso. Condenado a setenta e quatro anos de prisão, passa vinte anos no cárcere. Desprovido da palavra durante a carceragem, o sujeito-falante, no fluxo da consciência, consegue pensar e preservar a sua autenticidade ao falar a si próprio, e não se aliena, e não se reifica. Rodrigues (1999, p. 10-11) afirma: “A ‘reificação’ – identificação do objeto-falante com objetos e bichos – resulta na decadência da linguagem. A alienação e a metamorfose do ser da personagem estarão relacionadas à capacidade de serem ‘agente’ no discurso”.

No fluxo da consciência de Altino da Cruz, sua linguagem é denunciadora da precária possibilidade de o protagonista se comunicar. Preso, acusado de um crime que não cometeu, é reprimido na comunicação comum. A técnica do fluxo da consciência escolhida pelo autor para encerrar o texto é uma forma narrativa que também tematiza a falta de comunicabilidade da personagem. A luta do homem contra esse ambiente inóspito e contra ele mesmo, para provar sua inocência.

Mostrou-se que existe um padrão no uso da técnica narrativa do fluxo da consciência no romance *Veias e Vinhos*, pois, por meio sobretudo do fluir da consciência das personagens Ana e Altino da Cruz, são apresentados seus mundos interiores de forma impressionista, já que nos são apresentadas de um modo extremamente real suas vidas psíquicas que, ao mesmo tempo, combinam-se com as ações exteriores.

O romance do fluxo de consciência entrou no fluxo principal da ficção. Voltar os olhos para a era da experimentação com um suspiro de alívio e a relutante confissão de que a experimentação produziu parte da mais importante literatura do século não é apreciar o significado completo do movimento. O tremendo resultado é este: 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 estabelecidos, a arte da ficção está mais perto que nunca de alcançar o seu objetivo (ROSENTHAL, 1975, p. 103-104).

Como se constata na leitura dessa transcrição, se se observar as obras de alguns escritores do século XX, pode-se notar, em muitas delas, o emprego do fluxo da consciência não apenas como uma casualidade, mas como uma técnica presente, que faz parte e até forma a imagem dos grandes romances experimentais, pois, nesse novo tipo de romance, "uma das coisas mais importantes que merecem nossa atenção é a aceitação da realidade da vida interior dos níveis da consciência que antecede a fala, como tema apropriado para a ficção" (HUMPHREY, 1976, p. 104).

No romance *Veias e Vinhos*, um dos temas principais da história, a injusta condenação e prisão de Altino da Cruz, desenvolve-se quase que inteiramente através de ações e reflexões mentais dessa personagem, pois, como ilustra o último

capítulo, que se concentra na descrição, pode-se dizer dessa tragédia, que os fatos narrados são apresentados por meio do processo psíquico da consciência da personagem. O eco mais evidente do fluxo da consciência encontra-se nesse capítulo, e o escritor toma esse material denso e caótico da atividade mental não pronunciada e dá textura e densidade expressiva a ele. Arrigucci Jr. (*apud* CARVALHO, 2000, p. 66) diz que é “como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca da própria essência, centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, [a narrativa] tematiza-se a si própria”.

O método que o autor emprega para projetar as atividades mentais da personagem não anunciada sempre na primeira pessoa é tão natural que não causa à narrativa qualquer obscuridade. O romance é tão inovador, que, em algumas partes, a estrutura do fluxo da consciência e do monólogo aparecem também em forma de diálogo, como ilustra o trecho:

Será que a avó estava ficando louca?
Não, não era possível (JORGE, 1986, p. 101).

E até mesmo em forma de diálogo com emprego do discurso direto, como em:

Com a alma um pouco confusa, lembrou-se das caras dos bêbados que lhe jogaram no peito palavras como estas:
– Eu te mato.
– Mata nada.
– Eu te vingó.
– Vingá nada.
Não sabia o que era a morte nem pensava nela (JORGE, 1986, p. 134).

No romance do século XX, quando a personalidade é examinada tão minuciosa e imparcialmente, dentro e fora do fluxo da consciência, ela aparece como indivíduo. O romance do fluxo da consciência mostra na psique humana que o indivíduo procura e, às vezes, alcança uma transcendência daquilo que se descreve como condição humana. Esse tipo de técnica narrativa, muito presente, é uma tendência na ficção atual, pois se preocupa mais em investigar a personalidade humana do que as questões sociais. A narrativa concentra-se sobre a consciência não pronunciada das personagens, mas, para isso, precisa de se agregar à realidade externa para fazer da realidade um todo tal como se conhece essa realidade, ou seja, no fluir da consciência, nessa pré-fala, é necessário existir verossimilhança.

Pode-se dizer que *Veias e Vinhos* é um dos romances mais rebuscados da literatura brasileira, pois nele são encontrados alguns esquemas narrativos pouco frequentes no nosso romance.

IV TEMPO E ESPAÇO EM *VEIAS E VINHOS*

O romance moderno é também manifestação do mundo moderno, época em que não há como conceber um espaço estático, delimitado e perene, pois o espaço é global e multifacetado. Em tempos pretéritos, prevalecia a certeza da ação do tempo e do espaço que delimitavam a imagem do mundo e a trajetória do homem. Hoje, o romance apresenta uma realidade totalmente nova, pois a sua narrativa constitui-se de um polimorfismo formado de uma pluralidade de cenários e de total descontinuidade do tempo narrativo, como se infere abaixo:

Hoje, entretanto, as palavras “tempo” e “espaço” têm uma significação muito mais profunda e exercem estranha fascinação. O espaço delimita cada vez mais para além do nosso planeta rumo ao desconhecido, e a concepção do tempo dilui-se na irrealidade. O homem moderno estabeleceu-se entre o tempo e espaço e a arte moderna incumbiu-se de analisar estas categorias incertas. Este é também o propósito do romance, e procuraremos caracterizar aqui o espaço “fragmentado” do novo mundo, representado no romance moderno. A este respeito observou Max Frisch certa vez: “Espaços de vida desconhecida, espaços nunca vividos, mundos jamais descritos anteriormente” (ROSENTHAL, 1975, p. 53-54).

O emprego do presente narrativo dá mais expressividade, mais autenticidade e mais emoção ao acontecimento narrado. Os sinais do instante são eficazes como recurso narrativo, pois instalam o leitor dentro do fato narrado. Devido a isso, o leitor sente e vive o acontecimento. Conforme Tacca (1983), essas são peculiaridades do romance moderno que o opõem ao romance dos séculos XVIII e XIX, que distanciava o leitor dos fatos narrados.

As lembranças de Ana, na presentificação da narração, são tão vivas que parecem abolir a distância entre o dia do assassinato e os momentos de rememoração, na narração, pois a narradora revive plenamente o seu passado. Poder-se-ia dizer que o está vivendo. Por isso, o tempo de narração é o tempo daquilo que é narrado – o tempo do assassinato. Esses tempos estão extremamente interpenetrados. Esse modo de narrar suprime a distância entre o tempo do acontecimento narrado e o da narrativa. Nas postulações de Barthes, o tempo da narrativa,

o “passé simple”, pedra angular da Narrativa, indica sempre uma arte; faz parte de um ritual das Belas-Artes. Não está mais encarregado de exprimir um tempo. Seu papel é reduzir a realidade a um ponto e abstrair da multiplicidade dos tempos vividos e superpostos um ato verbal puro,

desvencilhado das raízes existenciais da experiência e orientado para uma ligação lógica com outras ações, outros processos, um movimento geral do mundo: ele visa a manter uma hierarquia no império dos fatos. Por seu “passé simple”, o verbo faz implicitamente parte de uma cadeia causal, participa de um conjunto de ações solidárias e dirigidas; funciona como o sinal algébrico de uma intenção, sustentando um equívoco entre temporalidade e causalidade, ele chama por um desenrolar-se, isto é, uma inteligência Narrativa. É por isso que ele é o instrumento ideal de todas as construções de universo; é o tempo fictício das cosmogonias, dos mitos, das Histórias e dos Romances. (BARTHES, 2004a, p. 27).

Em *Veias e Vinhos*, a cronologia narrativa, a sucessão dos momentos na escrita, também não coincide com a divisão capitular dos acontecimentos. No desenvolvimento dessa técnica, destaca-se a problemática de tempo e espaço, pois o autor procede a um entrelaçamento de destinos, na medida em que a linguagem multiforme sobrepõe e intercala diversos espaços e tempos na narrativa (ROSENTHAL, 1975).

No romance em estudo, o tempo é flutuante, pois não existe linearidade nem progressão no tempo dos acontecimentos narrados. Constantemente a ordem cronológica é subvertida. Faz-se um jogo com a cronologia romanesca, tem-se uma liberdade quase **ilimitada** de inovar a narrativa em todos os aspectos constituintes do texto, sobretudo em relação à questão espacial e temporal. Por isso, esse romance é moderno e inovador. Sua matéria narrativa parece ser distribuída em peças soltas, traço tão próprio do romance moderno. No tecer narrativo, diversos tempos e espaços se correspondem e inter cruzam-se. Rodrigues (1999, p. 18) afirma:

A obra-de-arte passa a ser revelação da descontinuidade do ser e da narrativa, por meio da exploração das camadas verbais e pré-verbais da linguagem, isto é, da fala da pré-fala. Em outras palavras, poder-se-á dizer que o romance não mais se adapta 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. O escritor toma a linguagem como tema, o discurso se manifesta como linguagem do real, da Arte e da própria linguagem. O tempo passa a ser o ponto de partida para a compreensão da essência do ser – que é a linguagem. Essa, por sua vez, é o ser sendo. O distanciar do homem do seu fundamento é, para o ficcionista, o estar na vida, o transformar-se em mero objeto, o perder-se de si mesmo num vazio sem volta.

O romance *Veias e Vinhos* se tece em várias narrativas, envolvendo diferentes tempos. No entanto, o tempo em que se desenvolve um dos seus temas principais – a condenação de Altino da Cruz, que se desenrola na mente dessa personagem – abrange vinte anos, tempo que ele passa na prisão. A esse tempo principal, várias outras unidades temporais se intercalam: tempos de quando a

personagem vivia em liberdade e, também, a projeção que ela faz de um tempo futuro, fora da prisão. Na técnica narrativa do fluxo da consciência, é possível essa mobilidade temporal, pois a narrativa não segue o tempo cronológico e, sim, o do fluir da mente da personagem. Para Humphrey (1976, p. 109),

eram necessários outros artifícios para transmitir o movimento inconvençonal e o enigma da intimidade nos níveis da consciência que antecedem a fala. As mentes engenhosas dos escritores que estudamos, assim como as de seus contemporâneos nas artes irmãs, especialmente no cinema, encontraram técnicas que foram idealizadas para projetar a dualidade e o fluxo da vida mental. A montagem, com sua função de apresentar simultaneamente mais de um objeto ou mais de um tempo era especialmente aplicável à ficção. Os artifícios resultantes do “flashback”, “fade-out” e “slow-up” provaram ser acessórios úteis à montagem e à livre associação.

A falta de unidade temporal é bastante acentuada, pois praticamente cada capítulo possui sua própria unidade de tempo. Ela se altera ainda mais quando a narrativa perpassa a mente das personagens. Nesse estado mental, presente, passado e futuro movem-se livremente. Assim, existem, no romance, dois níveis temporais principais: o da vivência da família e o do fluir da mente das personagens. Nesses dois níveis temporais, intercalam-se diversos outros subníveis. Humphrey (1976, p. 109) ressalta:

Dois aspectos desse drama da consciência apresentavam problemas especialmente difíceis aos escritores que desejavam representá-lo. Entre os psicólogos-filósofos, William James e Henri Bergson convenceram as gerações seguintes de que a consciência flui como uma correnteza e de que a mente tem seus próprios valores de tempo e espaço à parte dos que são arbitrários e estabelecidos pelo mundo exterior. Desta forma, fluxo e “durée” são aspectos da vida psíquica para os quais seria preciso encontrar novos métodos narrativos, caso os escritores quisessem descrevê-los. O outro aspecto era mais óbvio: a mente é uma coisa particular. O problema apresentado por este aspecto era simplesmente como trazer a público aquilo que é particular e ainda assim parecer preservar suas qualidades de intimidade?

Assim, para ter a mobilidade de relacionar presente, passado e futuro e, também, se deslocar nos mais diferentes espaços, os escritores do fluxo da consciência tiveram de criar uma lógica para estruturar a narrativa que flui dos devaneios irregulares das mentes das personagens, para que eles seguissem tal lógica, e o leitor conseguisse compreender esse processo narrativo. “O principal artifício que os escritores descobriram para descrever e controlar tanto o movimento como a intimidade da consciência das personagens foi o emprego da livre associação mental” (HUMPHREY, 1976, p. 164). Pelo processo da livre associação,

foi-lhes possível relacionar, as experiências presentes, passadas e até futuras das personagens. É o que se pode verificar no romance *Veias e Vinhos*, em:

lembro-me da minha mocidade sabia falar de amor e de paz e de carinho tinha enorme esperança nunca julguei acabar num tribunal [...] recebi visita de dois bons advogados prometeram me ajudar de qualquer forma JORGE, 1986, p. 239).

Ou em:

tenho saudades de sentar no quintal à hora da tarde ver passarinhos em barulhos fumando um cigarro pensando no nada sentindo por perto a mulher trazendo um cafezinho gostoso era uma paz invejada tão distante disso aqui [...] depois disso quero ir para um lugar distante e nunca mais retornar a Goiânia (JORGE, 1986, p. 245).

Nesse último capítulo do livro, como ilustram os trechos acima, na pré-fala de Altino da Cruz, aparece a livre associação de tempo e de espaço. A personagem revisita seu passado, sua juventude de boas lembranças afetivas, época de muita tranquilidade e esperança de um futuro melhor. Simultaneamente, volta para o tempo presente e para o espaço da prisão, e fala da visita dos advogados e, logo, projeta-se para outro espaço e outro tempo, que é o quintal de sua casa, em um cenário familiar dos tempos passados, em uma tarde cheia de harmonia. No fluir de sua consciência, projeta-se para um tempo futuro, quando sair da prisão, tempo em que desejará viver distante e jamais retornar a Goiânia.

O tempo e o espaço em *Veias e Vinhos* são por demais flutuantes. “A descontinuidade temporal está, na narrativa, ligada às contradições do ser-no-mundo” (RODRIGUES, 1999, p. 10). O tempo deixa de ser linear, a exemplo dos romances do século XIX, e passa a ser constituído no fluir da mente das personagens. Desse modo, o passado, o presente e o futuro interlaçam-se, fundem-se, sem se confundir e assim amalgamam-se no tecer narrativo. Assim, a descontinuidade temporal e a multiplicidade de espaços configuram a trajetória das personagens: o ser do homem em constantes redemoinhos e metamorfoses frente a um mundo caótico, em permanentes transformações, como ressalta Rodrigues (1999, p. 10): “O tempo permite aos ficcionistas sentirem a caotização da fatalidade” e, também, como postula Rosenthal (1975, p. 2):

a decorrência da ação no tempo e no espaço sofreu transformações profundas, pois os romances atuais rejeitam a representação linear e o

desenvolvimento cronológico, a fim de poderem cumprir com as exigências a eles impostas.

O romancista moderno sabe da impossibilidade de configurar o mundo em sua totalidade [...] Assim, o romance moderno põe em dúvida todas as teorias do saber e os próprios processos de conscientização que pareciam agregados de forma incontestável ao mundo humano, bem como revoga o desenrolar supostamente lógico dos acontecimentos e as acepções correntes de tempo e lugar.

Essa flutuação temporal e espacial exige e incrementa mais participação do leitor, que se sente mais próximo da narrativa, mais envolvido nela. Conforme Oliveira (2007, p. 71) “É muito importante para a concepção artística o fato de a contemplação estética conduzir o observador ao âmago do objeto”. Isso não se verificava no romance do século XIX, que distanciava o leitor do fato narrado.

Ilse Aichinger, que igualmente procura sintetizar em sua obra os contrastes de nossa realidade, é uma entre os inúmeros seguidores de Kafka. Seu estilo é cristalino, mas em seus romances tampouco se revela a preocupação em representar linearmente a falsidade da evidência supostamente clara e simples dos acontecimentos. No primeiro parágrafo do *Processo*, a história, no sentido usual da palavra, termina ao final da primeira frase, mas ainda assim continua aparentemente a desenvolver-se, enquanto o mundo tradicional, na realidade, sofre uma inversão (ROSENTHAL, 1975, p. 29).

Nas definições tecidas por Rosenthal (1975), como ilustra o trecho a seguir, outrora, no romance tradicional, tempo e espaço apresentavam-se de forma bem coesa e bem delineada. O espaço em que se desenrolavam as ações era retratado com a máxima precisão e o tempo estava em consonância com o calendário; logo, respeitava-se o desenvolvimento cronológico da história. Diferentemente, outros são os alicerces da nova literatura, graças à relativização dos tradicionais conceitos de tempo e lugar. E, como determina Proust (*apud* ROSENTHAL, 1975, p. 12) “que os relógios sejam destruídos, a fim de que comece a busca de um ‘novo tempo’”, desvinculado das leis do antigo Cronos”.

Observa-se um entrelaçamento de perspectivas, incompreensível sem o conhecimento prévio de determinados fatos históricos e políticos, um amálgama de acontecimentos que leva a uma concentração do tempo e documenta a demolição do cronos tradicional.

Claramente evidencia-se o significado da interpretação de tempo e espaço, pois, se a configuração do tempo já não pretende representar de maneira convencional o fluxo da vida, o seu transcórrer ou o seu caráter efêmero, deixamos, da mesma forma, de conceber o espaço como algo estático e perene, tal como se verifica em tempos passados. Na obra contemporânea a “procura” reveste-se de importância fundamental, torna-se essencial a tentativa ou de criar um mundo novo ou de ambientar-se e adaptar-se à vida presente (ROSENTHAL, 1975, p. 15).

Contrariando toda essa estrutura romanesca antiga, como ilustra o fragmento citado, na realidade flutuante apresentada no romance *Veias e Vinhos*, a estrutura linear e espacial foi destruída pelas descobertas dos estados de consciência. A problemática suscitada nesse romance mostra que o tempo não serve mais à indicação precisa de uma ocorrência, mas, sim, reflete a respeito das deformações da realidade. O tempo no texto em análise é polimetafórico, formado de pequenos intervalos, portanto, descontínuo. A descontinuidade temporal vai sinalizando e significando que cada uma das experiências momentâneas das situações do mundo, dos fatos da vida moderna, pode ser compreendida apenas como verdade transitória, já que a existência humana apresenta-se tão desintegrada. Rodrigues (1999, p. 10), também, afirma:

O tempo permite aos ficcionistas sentirem a caotização e a fatalidade da existência. A descontinuidade temporal está, na narrativa, ligada às contradições do ser-no-mundo. O tempo dá à personagem a possibilidade de compreender e interpretar o ser que “deve ter” ou “devia ter” a linguagem como morada.

São inúmeros os aspectos que justificam classificar o romance *Veias e Vinhos* como moderno. Um deles é a multiplicidade de tempo e de espaços nos quais se desenrolam os acontecimentos da narrativa. O espaço nessa narrativa não é apenas uma localidade física em que se desenvolvem as ações das personagens; pelo contrário, é um espaço ambientado, um cenário em que vão acontecendo, entrelaçando-se, intercalando-se e dando sentido, significando, enfim, os episódios da narrativa. Assim, cada espaço tem um papel relevante e adquire significado particular, autônomo e, ao mesmo tempo, geral.

Kayser (*apud* ROSENTHAL, 1975, p. 54) denomina romance de espaço todos aqueles nos quais a estrutura não é formada por determinada ação, mas sim pela abundância de cenários e pela diversidade de espaços. Esse teórico acrescenta que quase todos os grandes ciclos dos romances dos séculos XIX e XX pertenceram a esse tipo de romance de espaço.

Assim é que Miguel Jorge vai confeccionando a narrativa de *Veias e Vinhos*, pois, nela, os espaços formam a atmosfera na qual se desenrolam as ações das personagens e contribuem para a formação dos mundos representados no romance, já que, nessa narrativa, o espaço não é apenas uma moldura; ele adquire sentido em diversas partes do romance.

É importante salientar, em *Veias e Vinhos*, o sentido do espaço aéreo, a copa da mangueira, usada pela personagem Mário em diversas partes da narrativa. Esse espaço representa estar fora do espaço de sua convivência familiar, em que não existe abertura para tratar dos seus conflitos, sobretudo os relacionados à sua sexualidade. Seu pai não lhe dá abertura para o diálogo; sente-se inseguro para tratar com o filho desse assunto, e a igreja, na figura do padre Bonifácio, qualifica-o como pecaminoso. Conseqüentemente, no espaço, do ambiente familiar, não é possível esse tipo de diálogo. Logo, Mário se refugia em um espaço fora da realidade: a copa de uma árvore, a sua amiga mangueira, amiga íntima, a que se apega afetivamente e a quem faz as mais íntimas confissões:

Bem junto do tronco e abraçado a ele, jurava ouvir a voz da mangueira [...] suavíssima árvore, ligada de maneira tão intensa aos seus dias, aos seus sonhos, às suas recordações. Ficava ali, por zanzar à toa, pensando em nunca se desligar da árvore, sua amiga íntima de tantos anos atrás. Não, nunca se mudaria daquela casa. E balbuciava pequenas frases, e passava o braço pelos galhos (JORGE, 1986, p. 146-147).

Carvalho (2000, p. 100) diz que "Mário vive fora da realidade, fechado demais em suas fantasias e crenças espirituais".

Rosenthal (1975) ressalta que o romance moderno não mais reflete a progressão contínua de uma única ação, de um único narrador, de uma única voz, e, desta mesma forma, diversos espaços entrecruzam-se, entremeiam-se em camadas múltiplas, pluralizadas como um caleidoscópio. O tempo interliga-se à ação do romance. Por isso, e por também representar a realidade flutuante e polimorfa, altera-se constantemente. Deve-se reconhecer que no romance moderno rompeu-se a progressão temporal, fragmentou-se o espaço, pois, como ocorre em *Veias e Vinhos*, muitos capítulos se mesclam de vários espaços.

Pesado o ar. Insuportável aquele cheiro transtornando toda aquela multidão apinhada na casa de Matheus. A polícia, com um pouco mais de poder e liberdade, lavava as paredes, o chão, os móveis. [...]. E o dia que estava tão limpo, transformou-se numa obscura nebulosa, implacavelmente, e uma negra nuvem, carregada de maus presságios, desceu sobre a cidade. [...] Fecharam as portas e janelas do Armazém São Matheus. [...] Vento. Trovão. Ameaça de tempestade. [...] Triste canto do galo no quintal. [...] Via os sapatos espalhados pelo chão e me lembrava de que gostava de calçar sapatos altos da mamãe, toc, toc, toc, me sentindo importante, alta, bonita. E a mamãe ria, e me chamava de vaidosa. [...]

– Psiu. Seu avô não gosta de barulho. [...]

– Cadê o avô?

A avó apontava para um lugar distante.

– Ali. Montando em seu cavalo preto. [...]

Onde está Mário? A mãe perguntava. Estou precisando dele no armazém. Mário andava pelos campos, subia o pequeno morro, e se escondia entre as árvores (JORGE, 1986, p. 93-94).

No trecho em destaque, revela-se a perspectiva moderna da narrativa de *Veias e Vinhos*, pois, no capítulo XV e em muitos outros, o espaço da narrativa é multifacetado como a própria vida. O espaço, cenário do crime, de muita tristeza e desolação, se completa com as lamentações do dia, que também se entristece na representação dos trovões e na tempestade. Volta-se para o quintal, no lamentar do triste cantar do galo.

Logo, na sequência do capítulo, a atmosfera se abre com uma passagem do ambiente familiar, pois se intercala a esse cenário lúgubre uma cena do antigo convívio da família Matheus, memorizada pela personagem Ana. Uma cena de momentos repletos de afeto, graça e tranquilidade vividos por ela e sua mãe. Em seguida, a avó se transporta para outro espaço e outro tempo: a sua antiga morada e visualiza seu marido montando um cavalo. Na sequência, referencia-se, intercala-se outro espaço, roteiro da vivência de Mário, ou seja, as imediações de sua casa.

Em relação à narrativa moderna, não existe unidade espacial; em vez disso, ela se constitui como um caleidoscópio, com multiplicidade de espaços que se vão interpenetrando, cruzando-se, entretecendo-se e até fundindo-se no tecer da narrativa que representa os enigmas da existência humana. Como diz Carvalho (2000, p. 43), “a linearidade da história passou a ser questionada pelo pós-modernismo, por se ter transformado em um “painel de colagem movido pela consciência contínua e plural”. A autora ressalta que muitas vezes a prosa de Miguel Jorge é um convite à visualização pictural e à abstração da linearidade do texto, e enfatiza que a narrativa de *Veias e Vinhos* rompe preceitos da linearidade temporal, já que se inicia pelo final, pois o primeiro capítulo se abre com a personagem Ana memorando os momentos da chacina (CARVALHO, 2000). Rodrigues (1999, p. 194-195) menciona que:

o romance se compõe de um emaranhado de fatos diferentes e, ao mesmo tempo, interdependentes. Eles se afastam e se aproximam graças ao processo da montagem, do recuo no tempo e da alteração da cronologia em que o ficcionista fragmenta a temporalidade. [...] o romance é, sobretudo, formado de pequenos fragmentos de vidas, sugeridos segundo uma ordem aparentemente incoerente e sem ter nenhuma relação em si, mas estão justapostos e formam um conjunto em espiral.

O fluxo de consciência, bastante utilizado em *Veias e Vinhos*, é um exemplo. Caracteriza a criação artística, pois ele quebra a linearidade narrativa e os limites espacial e temporal. No fluxo de consciência, cruzam-se vários planos da narrativa, sem preocupação com uma lógica aparente. Por meio dele, presente e passado, realidade e desejo se misturam em um painel de imagens.

Assim, pode-se dizer que a realidade complexa do mundo atual já não pode ser representada em uma narrativa linear. A narrativa do romance moderno, conforme Rosenthal (1975), é flutuante, dilui-se, portanto, em diversos temas que se entrecruzam e se intercalam e, ao mesmo tempo, desintegram-se como uma metáfora da própria vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Veias e Vinhos* permite notar que o romance, gênero da modernidade literária, entre todos os gêneros literários, é, por excelência, aquele que mais representa o modo de expressão da modernidade artística do universo literário. Para um dos maiores teorizadores desse gênero, Mikhail Bakhtin (1981 p. 89), o texto do romance é o que melhor possibilita a substituição da voz do autor, protagonista solitário da poesia individualista da idade heróica, pela polifonia social, em que o indivíduo perde o protagonismo, em benefício do corpo social, como conjunto de vozes variadas. Segundo Langer (2003, p. 299), pode-se dizer que o romance “é um gênero recente, ainda em evolução, tomando tudo o que é característico no cenário ‘moderno’ como fonte de fornecimento de seus materiais temáticos, de motivação para desenvolver sua ilusão de vida”.

Com o estudo de *Veias e Vinhos*, nota-se, conforme as concepções de García Berrio & Hernández Fernández (1999, p. 186), que o romance moderno tornou a pauta discursiva mais capaz de representar a pluralidade social dos conflitos de nossa época. Partindo dessa constatação, pode-se dizer que ele é a “sinfonia” em que ecoa uma multiplicidade de vozes que se enredam nas tramas da transfiguração da vivência humana. James (*apud* LANGER, 2003, p. 301) diz que “a única razão para a existência de um romance é que ele tenta representar a vida”.

Referenciando Lefebvre (1980, p. 54), a arte é, contudo, universal e sempre diz, implicitamente ou explicitamente, algo sobre o homem e sobre a vida humana. E mais, funciona como reflexo abissal: o mundo como espelho de si mesmo e a obra como espelho do mundo coincidem.

Veias e Vinhos expressa alguns dos sentidos mais secretos e autênticos da existência humana, transfigurados no jogo da alteridade entre ficção e realidade. Nele, na trivialidade da vivência de Antônia e de outras personagens, mostra-se a instabilidade, a insegurança, o medo, ou seja, os descompassos entre a vida do ser mulher sensível e o mundo flutuante, instável. Langer (2003, p. 300) diz que o romancista “pretende criar uma experiência virtual, completamente formada e inteiramente expressiva de algo mais fundamental do que qualquer problema ‘moderno’: o sentimento humano, a natureza da vida humana em si”.

A avó, outra mulher, que é tela para significar a velhice, quando passa a morar com o filho, vai perdendo a sua referencialidade e a sua voz. Para suportar essa realidade, de certo modo hostil, refugia-se na loucura e, por fim, evade-se na morte. Oliveira (2007, p. 242), argumenta que as obras de arte, por espelharem a infinita riqueza interior do homem, transcendem a sua imediata realidade.

Com base na concepção de Rodrigues (1999, p. 10), segundo a qual é por meio da fala que se manifesta a autenticidade da essência humana e que é falando que o homem conhece a si próprio na semelhança e na diferença. Desse modo, compreendem-se as razões de, devido à falta de diálogo com os pais, Mário estabelecer o monólogo com a mangueira, para realizar-se como sujeito falante e preservar a sua autenticidade.

Veias e Vinhos vai-se tecendo como um novelo da vida em um somatório de ficção e realidade. Reafirmando as considerações de Carvalho (2000, p. 93), “o escritor parte da referencialidade para construir a ficção: A realidade não desaparece, é transfigurada e serve de pano de fundo para que a ficção cumpra seu papel determinante”. Todavia, o autor não pretende fornecer uma simples representação da realidade; ele a recria, faz outra representação, imprimindo-lhe outra forma, que vai configurando os espetáculos do mundo, da vivência e da existência humana. “O romance não reflete o mundo transforma-o” (ROSENTHAL, 1975, p. 9).

Na obra em análise, existe uma relação analógica entre a estrutura fragmentada da narrativa que, ao mesmo tempo, configura também a representação do mundo impreciso, enigmático, indefinível. Para Lefebvre (1980, p. 14), a obra literária é um espaço de duplo movimento: um primeiro movimento que se poderia dizer centrífugo, pelo qual ela se abre para o mundo exterior e para os seus problemas, mostrando a realidade desse mundo; o outro movimento, agora centrípeto, fecha a obra em si mesma, para constituí-la com seu próprio sentido.

Na narrativa de *Veias e Vinhos*, uma história real metamorfoseia-se, adquirindo um novo sentido, mais profundo, constituído no discurso narrativo e também por meio da transfiguração de um fato e pela subversão do modelo narrativo romanesco tradicional. Fragmenta-se a linearidade da narrativa, criam-se vários espaços, cria-se o jogo de vozes com a polifonia. Alterou-se a estrutura narrativa para melhor exprimir a nova concepção da realidade. No contexto, o conteúdo da obra, segundo Pareyson (2001, p. 69), é a inteira espiritualidade do artista. A

realidade transfigurada, ambígua nos força a imaginá-la dotada de um significado mais amplo.

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

Conforme Oliveira (2007), *Veias e Vinhos*, em razão da profundidade de suas reflexões, permite ao observador ou ao leitor uma mirada que adentra o limiar do impossível, abre uma janela, por meio da qual é possível avistarem-se as convicções que nascem além do que se pode ver e do que se pode tocar, fazendo instaurar-se aí a força potenciadora da arte.

Assim, na análise de *Veias e Vinhos*, percorreram-se caminhos por sua narrativa ziguezagueante, labiríntica, intercruzada por vários espaços, diversos tempos e vozes que se foram enredando nos temas. Todavia, essa técnica narrativa inovadora figura como um dos artifícios inusitados que se oferecem à fruição do leitor, e, ao mesmo tempo, mostra que o texto literário, explícita e implicitamente, vai significando certas coisas acerca do homem e da vivência humana. Na opinião de Proust (*apud* BOURNEUF & QUELLET, 1976, p. 7-8), o romance faz do empreendimento literário o único meio de ascender à verdadeira vida, a vida enfim descoberta e iluminada, a única vida vivida.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Egéria LTDA, 1979. (Obras Seleccionadas de José de Alencar, 4).

BACHELARD, Gaston. *Poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).

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

_____. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini & outros. São Paulo: Ed. UNESP, 1988.

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

_____. *Rumor da língua*. 2. ed. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. (Coleção Roland Barthes).

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. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet, São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1).

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

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

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

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*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. p. vi-vii.

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

GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Poética: tradição e modernidade*. Tradução de Denise Radanovic Vieira. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução 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*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JORGE, Miguel. *Veias e vinhos*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção de Autores Brasileiros).

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

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

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

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. 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: Ed. da UCG, 1999.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional; EDUSP, 1975.

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