



PATRICIA CARDOSO DIAS

**AS FORMAS DA CONSCIÊNCIA EM *O ARQUIPÉLAGO DA
INSÔNIA*, DE LOBO ANTUNES**

**LAVRAS – MG
2021**

PATRICIA CARDOSO DIAS

**AS FORMAS DA CONSCIÊNCIA EM *O ARQUIPÉLAGO DA INSÔNIA*, DE LOBO
ANTUNES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de Lavras, como parte das
exigências do Curso de Letras/Português, para
obtenção do título de licenciada.

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
Orientador

**LAVRAS – MG
2021**

PATRICIA CARDOSO DIAS

**AS FORMAS DA CONSCIÊNCIA EM *O ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA*, DE LOBO
ANTUNES.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de Lavras, como parte das
exigências do Curso de Letras/Português, para
obtenção do título de licenciada.

_____ em 16 de junho de 2021.

Dr (a). Rodrigo Garcia Barbosa (UFLA)

Dr (a). Roberta Guimarães Franco Faria de Assis (UFMG)

Dr (a). Denis Leandro Francisco (UFLA)

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
Orientador

**LAVRAS – MG
2021**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela misericórdia e benevolência em minha vida.

Agradeço à minha família pelo apoio e carinho nos bons e maus momentos.

Agradeço ao professor Rodrigo Garcia Barbosa pela orientação e pelas sugestões.

Agradeço, também, à Universidade Federal de Lavras, especialmente, ao Departamento de Estudos da Linguagem (DEL) e ao CEAD.

E não poderia me esquecer de agradecer aos meus amigos e companheiros de curso: Kelly, Marcos, Aline, Karla e Nazaré pelo conhecimento compartilhado e pela amizade que cultivamos durante essa jornada.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o uso da técnica do Fluxo de Consciência no romance *O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes. O romance trata da história de uma família decadente de fazendeiros da região do Alentejo em Portugal, que é narrada a partir do pensamento dos personagens, principalmente pelo protagonista autista. Assim, o trabalho busca refletir sobre a importância desse tipo de narrativa para o desenvolvimento da obra, tratando as matérias advindas dos pensamentos, dos sonhos e das lembranças.

Palavras-chave: Fluxo de Consciência. Lobo Antunes. Narrativa.

ABSTRACT

This study aims to analyze the use of Stream of consciousness in the novel *O arquipélago da insónia*, by António Lobo Antunes. The novel deals with the story of a decaying farmers' family in the Alentejo, region of Portugal, which is narrated from the thoughts of the characters, mainly by the autistic protagonist. Thus, the work seeks to reflect on the importance of this type of narrative for the development of the novel, dealing with matters arising from thoughts, dreams and memories.

Keywords: Stream of Consciousness. Lobo Antunes. Narrative.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	NA TOCA DO LOBO.....	17
3	MAPA DE <i>O ARQUIPÉLAGO DA INSÔNIA</i>	19
4	A LINGUAGEM DO PENSAMENTO	20
5	CAMINHOS DA CONSCIÊNCIA.....	23
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	25

1 INTRODUÇÃO

Esse trabalho nasceu do interesse em compreender melhor a estruturação dos romances que utilizam o Fluxo de Consciência como técnica narrativa e de investigar a razões pela quais essa técnica é relevante para a composição da obra. Para tanto, foi escolhida a narrativa *O arquipélago da Insônia* (2010), do escritor português António Lobo Antunes, como objeto de estudo para desenvolvimento do trabalho, por se tratar de um romance da Literatura Portuguesa e, também, por apresentar características literárias específicas que permitem a abordagem proposta.

Na primeira parte do trabalho, a partir de uma pesquisa bibliográfica, buscou-se compreender a estruturação da técnica do Fluxo de Consciência, utilizando, principalmente, o estudo de Robert Humphrey intitulado *O Fluxo de Consciência* (1976), que se baseou em romances das Literaturas Britânicas e Americanas. Como complementação ao estudo, com foco em obras da Literatura Brasileira, foi utilizado o livro de Alfredo Leme Coelho de Carvalho: *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência* (1981).

Nesse primeiro momento, buscou-se a conceituação das técnicas e ferramentas utilizadas para a construção do Fluxo de Consciência, como por exemplo: o monólogo interior direto e indireto, o solilóquio, o narrador onisciente, a quebra sintática, os artifícios análogos ao usados na linguagem cinematográfica e o princípio da livre associação. Ademais, procurou-se por temas que, frequentemente, são tratados nesse tipo de narrativa, visando embasar a análise da obra selecionada para o estudo.

Na segunda parte do trabalho, foi feita uma síntese da vida e da obra do autor Antonio Lobo Antunes, seguida de uma breve apresentação do romance *O Arquipélago da Insônia*. E, posteriormente, estando embasados nos estudos sobre a estruturação dos romances que utilizam a técnica mencionada, verificou-se através de comparações as semelhanças e as diferenças em relação à estruturação da obra escolhida para o estudo, com o objetivo de investigar como a utilização do Fluxo de Consciência foi particularmente interessante para a estruturação da narrativa em *O Arquipélago da Insônia*.

2 A NARRATIVA E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA

No intuito de contextualizar o assunto a ser tratado neste estudo, cabe citar algumas reflexões levantadas em um dos ensaios do crítico literário Anatol Rosenfeld (1976), que aponta algumas ideias sobre o desenvolvimento do romance moderno, que se estrutura a partir

das primeiras décadas do século XX. O ensaísta levanta três hipóteses a respeito das transformações que ocorrem simultaneamente em todas as esferas políticas e socioculturais ao redor do mundo, em dados momentos históricos, influenciando a arte, a ciência e a filosofia; áreas que na perspectiva dele têm entre si, certa interdependência e mútua influência. A primeira dessas hipóteses seria certo espírito unificador e sentimento de vida que impregna todas as atividades socioculturais, ressaltando, algumas variações regionais. Na sequência, o crítico disserta sobre uma segunda questão à qual chama de “desrealização” concernente à pintura, que deixa de ser mimética, recusando-se a representar a realidade empírica e sensível, ou em ser uma espécie de fotografia da realidade. Na perspectiva do teórico, ao observar a arte abstrata, como o cubismo, o expressionismo e o surrealismo, essa questão se confirma. Rosenfeld (1976) explica que o expressionismo foi usado para expressar emoções e visões subjetivas que deformavam a aparência das coisas ou pessoas; o surrealismo fornece elementos incomuns para mostrar “figuras oníricas de um mundo dissociado e absurdo”; e o cubismo, ponto de partida de uma redução usando formas geométricas para retratar a natureza, ou seja, a realidade captada pelos sentidos humanos é retratada simplificadamente. Em um período de revoluções, guerras e incertezas, a pintura reflete o homem de seu tempo reduzido ou deformado. O retrato do homem desaparece. Segundo as perspectivas do crítico, ao olhar essas tendências vanguardistas, pode-se falar em negação da realidade. No teatro essa premissa se verifica, na medida em que se nega o ilusionismo, abandonando-se o palco à italiana e a imitação da vida empírica, tal como os anseios dos naturalistas, abrindo as portas para o jogo cênico, a máscara e o disfarce, e apresentando o espetáculo em uma perspectiva mais intimista. A terceira e última hipótese se trata do impacto que essas transformações profundas ocorridas e verificadas na pintura e no teatro teriam tido sobre gêneros literários como o romance. De acordo com Rosenfeld (1976), a mudança na literatura é mais difícil de ser detectada em relação às artes visuais. Ademais, no início do século, as obras que foram escritas de forma convencional, foram em maior número.

Todas essas considerações apresentam os principais fatos e tendências que acabaram por modelar as estruturas essenciais do Modernismo na literatura, tornando as obras mais intimistas, a partir de uma perspectiva mais subjetiva da realidade. Dentre as técnicas narrativas que surgiram nesse contexto, e que contribuíram para essa perspectiva, este estudo se debruçará sobre o Fluxo de Consciência, que teria seu marco inicial em 1915 com a publicação da obra *Pilgrimage*, de Dorothy Richardson.

O teórico Robert Humphrey (1976), em seus estudos sobre o Fluxo de Consciência, constatou que os romances que se enquadram nessa categoria são distintos em sua estrutura,

em comparação a outros que haviam sido escritos anteriormente. E afirma que o Fluxo de Consciência não tem um formato definido, trata-se de uma maneira de narrar que agrupa técnicas narrativas pré-existentes, artifícios da linguagem literária, e algumas ferramentas análogas à arte cinematográfica, com a intenção de compor romances que se caracterizam, principalmente, por projetar o tema da obra pela consciência de um ou mais personagens. Para Humphrey (1976), o campo da vida com o qual a Literatura do Fluxo de Consciência se ocupa é a experiência mental e espiritual – tanto em seu “quê” como em seu “como”. O “quê”, segundo o teórico, diz respeito às categorias de experiências mentais, tais como: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições; e o “como” refere-se ao simbólico, aos sentimentos e aos processos de associação. Em vista dessas considerações, e para que fique mais clara a apresentação desse tipo de narrativa, será preciso, antes de tudo, conceituar artifícios, recursos e técnicas que são usadas para estruturá-la, como por exemplo: monólogo interior direto e indireto, solilóquio, narrador onisciente, quebra sintática e livre associação.

Em primeiro lugar, é importante explicar o que é monólogo interior, que na perspectiva de Humphrey (1976), é um termo constantemente confundido com o Fluxo de Consciência. A palavra monólogo significa discurso ou palavra de um só; ou seja, o diálogo de um personagem com ele mesmo. O crítico literário Massaud Moisés (1974) afirma que o monólogo continua sendo um diálogo, uma vez que se subteme a existência de um interlocutor, virtual ou real. A personagem se desdobra em duas entidades mentais (o eu e o outro), que trocam ideias ou impressões como se fossem seres distintos. O material encontrado no discurso do monólogo corresponde a processos psíquicos e estratos que ocorrem na pré-enunciação. Ou melhor, antes da verbalização (fala). De acordo com Humphrey (1976), existem dois tipos de monólogos, que podem ser designados como direto ou indireto; sendo que o monólogo interior direto é aquele que revela a consciência do personagem diretamente ao leitor, quase ou sem interferências de um narrador. E o monólogo interior indireto, por ser narrado em terceira pessoa, passa a impressão da constante presença do narrador, intermediando o contato do leitor com a mente do personagem. Para exemplificar a forma direta, Humphrey destaca um trecho do monólogo de Molly Bloom, personagem do romance *Ulisses*, de James Joyce:

Sim porque antes ele nunca fez uma coisa dessas como pedir para tomar café na cama com dois ovos desde o hotel *City Arms* quando ele costumava fingir que estava acamado com a garganta inflamada fazendo fita para se fazer interessante aos olhos daquela velha bisca da Sr. Riordan que ele pensava ter uma bela coxa e que não nos deixou um único centavo para missas para ela e em intenção de sua alma aquela unha de fome maior nunca existiu na

verdade tinha medo até de soltar os 4d para seu álcool desnaturado me contando todos os seus achaques... (JOYCE *apud* HUMPHREY, 1976, p. 23-24 – grifo nosso).

Para categorizar o trecho como sendo de um monólogo interior, foram destacadas partes que evidenciam que a narrativa está em primeira pessoa. Ademais, Humphrey (1976) chama atenção para o fato de que a personagem representada está sozinha, exceto pelo marido, que dorme. Deixando claro, que não existem ouvintes em cena. Adicionalmente, o teórico afirma que a ausência de pontuação, de referencia a pronomes e apresentação às pessoas e aos fatos que passam pela mente de Molly, além da interrupção de uma ideia por outra, caracterizam o monólogo interior, uma vez que a personagem não está falando com alguém em específico e tampouco com outro personagem. E para determinar se o monólogo interior é direto, Humphrey (1976) sugere a seguinte questão: Que papel o narrador representa nesse recorte? Ao responder a essa pergunta, constata-se que da forma que os pensamentos de Molly estão sendo apresentados, não existe narrador. O material da mente de Molly é exposto sem intermediações. O teórico, ainda, salienta que o tempo da narrativa é impreciso, o uso do presente ou pretérito imperfeito indetermina o tempo decorrido e essas características em conjunto, exemplificam o monólogo interior direto em sua forma mais pura.

Outro exemplo é oferecido por Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), que destaca um trecho do romance *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, apresentando um monólogo interior direto com sutis intervenções de um narrador:

Era ir pensando na rotina do dia: banho. Ginástica. O certo seria fazer a ginástica antes, mas devia estar com a pressão baixa, precisava de água quente para o estímulo inicial. Embora passageiro. ‘Ai meu Pai’. Almoço com a mãe, como estaria ela? Péssima, naturalmente. Não esquecer de pedir a chave do carro, dia-sim dia-não Lia vinha pedir aquela chave, por sorte a mãe era vagotônica, não lembrava que já tinha emprestado na véspera. ‘Queira Deus que Lião não seja metralhada dentro dele’. Faculdade. Fabrizio devia estar por lá atizando a greve. Laçá-lo para um cinema, festival Greta Garbo, ih, paixão por essa mulher. (TELLES *apud* CARVALHO, 1981, p. 55 – grifo nosso).

Nessa análise, ao observar as frases grifadas, como “Era ir pensando”, “por sorte a mãe era vagotônica”, “não lembrava que já tinha emprestado na véspera”, notam-se intervenções narrativas que não parecem partir da mente da personagem, mas sim de outro ente que se pronuncia em terceira pessoa, no pretérito imperfeito do indicativo. No restante do texto prevalece a primeira pessoa, listando afazeres ao empregar verbos no infinitivo. Na perspectiva de Carvalho (1981), devido às ligeiras interferências do narrador, a técnica não é tão pura quanto a encontrada no exemplo anterior.

O próximo exemplo, apresentado por Humphrey, se trata de um monólogo interior indireto, recortado da obra *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf:

Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores. Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoal da Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como se feita para crianças numa praia. Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então, o ar da manhãzinha; como a batida de uma onda; o beijo de uma onda, frio, fino e contudo (para a menina de dezoito que ela era então) solene, sentindo como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa de terrível ia acontecer; olhando para as flores, para os troncos de onde se desprendia a névoa e para as gralhas que se alçavam e abatiam; parada e olhando até que Peter Walsh lhe dizia, “Meditando entre os legumes?” – seria isso? ou: Prefiro os homens às couves-flores”? Com certeza o dissera certa manhã em que ela havia saído ao terraço – esse Peter Walsh. Regressaria da Índia por um dia destes... (WOOLF *apud* HUMPHREY, 1976, p. 29 – grifo nosso).

As partes selecionadas exemplificam os apontamentos de Humphrey (1976), que afirma haver a presença constante de um narrador que mostra guias (material não-pronunciado), diferindo da forma direta que o exclui em parte ou completamente. Ademais, quando se tem um foco narrativo em terceira pessoa, é possível o uso mais amplo de descrições e apresentações para mostrar o monólogo na mente do personagem. Na perspectiva de Humphrey (1976), neste tipo de monólogo há lógica no encadeamento das frases, apesar da manutenção da fluidez e do senso realístico na descrição dos estados da consciência dos personagens.

O solilóquio é a próxima técnica a ser referenciada. Essa técnica, segundo Humphrey (1976) é diferente do monólogo interior, porque pressupõe uma plateia, sendo assim, a estrutura é mais coerente. Para demonstração, será usado um trecho, destacado por Carvalho (1981) da obra *Avalovara*, de Osman Lins:

O parque de diversões, com as suas luzes perdidas na escuridão circundante, ela e eu no carrossel que range em torno do eixo, rangem as tábuas do piso se passa algum dos outros raros hóspedes; tento, sem conseguir, com faca afiada, cortar o olho desorbitado de um boi; a mala de viagem tomba no assoalho, rangem o mar nas bocas e nas barrigas dos peixes, ouço ou jugo ouvir, rosto contra rosto, um crepitar de chamas, as pranchas de carvalho rangem sob nossos pés... (LINS *apud* CARVALHO, 1981, p. 57 – grifo nosso).

Conforme apontamentos de Humphrey (1976), o solilóquio consiste na oralização do que se passa na mente dos personagens, contudo de uma forma articulada e lógica, a fim de apresentar sentimentos ou pensamentos relacionados a uma trama ou ação (externa), ao passo

que o monólogo interior trata do material psíquico do personagem. Encontra-se esse tipo de técnica no teatro e em obras literárias, conforme ocorre no trecho acima. Nesse estudo, observa-se nos trechos grifados que está em primeira pessoa, não existe intervenção narrativa e os verbos geralmente estão no presente, congelando a cena. Cabe salientar que outra diferença entre o solilóquio e o monólogo interior direto consiste, basicamente, na estruturação do discurso; o solilóquio é estruturado de forma coerente, no que se refere à lógica, ao passo que o monólogo apresenta uma estruturação inarticulada.

A quarta técnica a ser apresentada e que os escritores do Fluxo de Consciência usaram de forma especial é a descrição pelo narrador onisciente. Para exemplificação desse tipo de técnica, Carvalho (1981) aponta um trecho do romance *À maçã no Escuro*, de Clarice Lispector:

O homem nada poderia fazer senão esperar que a primeira penumbra lhe revelasse um caminho. Enquanto isso poderia dormir no chão que, distanciado pelas trevas, lhe pareceu inalcançável. Já não mais atizado pelo perigo, desaparecera a sagacidade que lhe seria agora apenas um entrave. E de novo o embrutecimento suave o dominava. O chão era tão longe que, abandonando o corpo, este por um instante experimentou a queda, e esta instantaneamente se desencantou em algo resistente, cujas rugas estáveis pareciam as do céu da boca de um cavalo. O homem estirou as pernas e encostou a cabeça. Agora se imobilizara, o ar afiara-se e doía extremamente limpo. O homem não estava com sono, mas no escuro não saberia o que fazer da grande vigília. Além do mais não tinha assunto. (LISPECTOR *apud* CARVALHO, 1981 pg. 60 – grifo nosso)

Com base nos estudos sobre foco narrativo de Norman Friedman (2002), pode-se classificar o trecho em destaque como sendo de Onisciência seletiva, porque segundo o teórico, nesses casos, não existem guias de narrador, a perspectiva é fixa, e a história parte da mente de um dos personagens diretamente para o leitor. O teórico também afirma que nesses casos, o leitor não ouve ninguém, pois o relato vem através dos pensamentos de um dos entes caracterizados. Cabe observar que mesmo estando em terceira pessoa, não há marcas do narrador e nem diálogos, além disso, os verbos se declinam no pretérito perfeito, imperfeito e mais que perfeito, tornando o tempo impreciso, e dando uma perspectiva mais realista aos processos mentais do personagem.

Após um panorama sobre as principais técnicas narrativas, serão usados os mesmos recortes, salvo uma exceção, para exemplificar a ocorrência do Fluxo de Consciência. No entanto, é importante frisar algumas considerações: na perspectiva de Humphrey (1976), para estruturar essas técnicas a fim de representar os processos psíquicos da mente dos personagens, foi necessário moldar os detalhes dessas formas de ficção, tendo em vista as dificuldades básicas de representação da consciência dentro das limitações de uma

ficção convencional, em que se verifica um processo de sucessão temporal. Em um primeiro momento, segundo ele, deve-se considerar que uma consciência específica tem suas particularidades e, além disso, a consciência não é estática; está em constante movimento. Dados esses impasses, o teórico afirma que os temas da ficção que utiliza o Fluxo de Consciência se encontram em níveis da pré-fala e mais próximos da superfície. Assim sendo, o termo fluxo não é inteiramente descritivo, ou seja, é necessária a noção de síntese ou compactação do Fluxo para que se absorvam interferências externas, depois que o fluxo é interrompido. Outra premissa importante, apontada por Humphrey (1976), é a dinâmica do tempo na mente dos personagens que segundo ele, não se dá de forma cronológica. “O tempo pode ser estendido quando o fluxo é fragmentado, ou comprimido em um clarão de reconhecimento”.

Após o levantamento dessas questões, pode-se dizer que a principal ferramenta de movimentação do fluxo, e que é usada para controlá-lo, é a aplicação do princípio da livre associação psicológica. Segundo Humphrey (1976), os fatores que controlam a associação, são três: primeiro, a memória, que é a base; segundo, os sentidos que são a guia; e terceiro, a imaginação que determina a elasticidade. Na sequência, será retomado um dos recortes utilizados para demonstração do monólogo interior direto, com o objetivo de demonstrar a livre associação:

Era ir pensando na rotina do dia: banho. Ginástica. O certo seria fazer a ginástica antes, mas devia estar com a pressão baixa, precisava de água quente para o estímulo inicial. Embora passageiro. ‘Ai meu Pai’. Almoço com a mãe, como estaria ela? Péssima, naturalmente. Não esquecer de pedir a chave do carro, dia-sim dia-não Lia vinha pedir aquela chave, por sorte a mãe era vagotônica, não lembrava que já tinha emprestado na véspera. ‘Queira Deus que Lião não seja metralhada dentro dele’. Faculdade. Fabício devia estar por lá atizando a greve. Laçá-lo para um cinema, festival Greta Garbo, ih, paixão por essa mulher. (TELLES *apud* CARVALHO, 1981, p. 55 – grifo nosso.)

Nessa análise, vê-se que Lorena (a personagem) está recorrendo à memória para listar seus afazeres. Pensando em tomar banho, ela se lembra da ginástica, e, assim, vão surgindo as frases de livre associação, como por exemplo: “Ai, meu pai. Almoço com a mãe”. Esse trecho passa a impressão de que Lorena havia se esquecido do compromisso e teve um vislumbre repentino em meio a seus pensamentos. Em seguida, sua imaginação é acionada quando ela se lembra de Fabrício, e pensa em convidá-lo para um cinema. Na sequência, a protagonista recorda-se do Festival Greta Garbo e em seguida, aparece mais uma livre associação, para deixar o favoritismo da personagem, em relação à atriz, evidente – “ih, paixão por essa mulher”. Essas intervenções, geralmente, não ocorrem em um monólogo convencional.

No próximo trecho destacado por Humphrey (1976), contém, além da livre associação, a quebra de sintaxe (falta de pontuação) que serve para marcar o ritmo e a direção do fluxo da mente do personagem, que no caso, trata-se de Molly Bloom, da obra *Ulisses*, de James Joyce:

Sim porque antes ele nunca fez uma coisa dessas como pedir para tomar café na cama com dois ovos desde o hotel City Arms quando ele costumava fingir que estava acamado com a garganta inflamada fazendo fita para se fazer interessante aos olhos daquela velha bisca da Sra. Riordan que ele pensava ter uma bela coxa e que não nos deixou um único centavo para missas para ela e em intenção de sua alma aquela unha de fome maior nunca existiu na verdade tinha medo até de soltar os 4d para seu álcool desnaturado me contando todos os seus achaques... (JOYCE apud HUMPHREY, 1976, p. 23-24).

Neste estudo, observa-se que a falta de pontuação determina o ritmo do fluxo. Ademais, nas frases em evidência, percebe-se que a memória da personagem foi acionada, quando ela se lembra dos momentos em que o marido costumava pedir café na cama – então a Sra. Riordan, por livre associação, surge na mente dela. Em seguida, através de outra livre associação, aparece um detalhe do caráter da Sra. Riordan: o fato de ela ser avarenta. Nesses pontos comentados, vislumbra-se a ocorrência do Fluxo de Consciência, uma vez que a narrativa representa o material psíquico da personagem – Molly Bloom.

Em continuação, para conceituar o Fluxo de Consciência associado à técnica do monólogo interior indireto, Humphrey (1976) lança mão de estratégias análogas a técnicas usadas no cinema, que ele vai chamar de artifícios cinematográficos. Sendo eles: vista múltipla (*multiple view*), câmara lenta (*slow-up*), corte (*fade-out*), panorama e recordação (*flash-back*). Ao conjunto desses artifícios, o teórico deu o nome de “montagem”. Segundo ele, a principal função da montagem seria representar movimento e coexistência, ou seja, o não estático e o não focalizado. Esse dispositivo permitiu aos escritores do Fluxo de Consciência apresentar os dois aspectos da vida humana simultaneamente: interior e exterior. Retomando o exemplo de monólogo interior indireto, dado por Humphrey (1976), serão apresentados os aspectos citados:

Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores.
Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoal da Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como se feita para crianças numa praia.
Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então, o ar da manhãzinha; como a batida de uma onda; o beijo de uma onda, frio, fino e contudo (apara a menina de dezoito que ela

era então) solene, sentindo como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa de terrível ia acontecer; olhando para as flores, para os troncos de onde se desprendia a névoa e para as gralhas que se alçavam e abatiam; parada e olhando até que Peter Walsh lhe dizia, “Meditando entre os legumes?” – seria isso? ou: Prefiro os homens às couves-flores?” Com certeza o dissera certa manhã em que ela havia saído ao terraço – esse Peter Walsh. Regressaria da Índia por um dia destes. (WOOLF *apud* HUMPHREY, 1976, p. 29 – grifo nosso).

Segundo observações de Humphrey (1976), no primeiro destaque, apesar da personagem, Clarissa, estar passeando por Londres, (mantendo o espaço estático), percebe-se que ela pensa nos preparativos de uma festa que ocorrerá no futuro; posteriormente, a mente dela volta para o presente, admirando a manhã de sol, e conseqüentemente ocorre um “*flashback*” que a leva para lindos dias vividos em Bourton. A livre associação, neste momento de recordação, também está em funcionamento. No segundo destaque, na perspectiva de Humphrey (1976), Clarissa ainda está no passado, mas volta a um dia específico, onde relembra de uma conversa com o Sr. Peter Walsh (*close-up* – vista de perto), e posteriormente a visão múltipla é acionada quando a personagem pensa em uma suposta visita desse mesmo senhor a Londres, em breve. São nesses detalhes exemplificados pelo teórico que se encontram os movimentos do Fluxo mental das personagens na obra.

Voltando ao trecho recortado por Carvalho (1981) a partir da obra de Clarice Lispector que se vale da técnica sob a perspectiva do narrador onisciente, serão apontados os trechos em que ocorrem o Fluxo de Consciência:

O homem nada poderia fazer senão esperar que a primeira penumbra lhe revelasse um caminho. Enquanto isso poderia dormir no chão que, distanciado pelas trevas, lhe pareceu inalcançável. Já não mais atizado pelo perigo, desaparecera a sagacidade que lhe seria agora apenas um entrave. E de novo o embrutecimento suave o dominava. O chão era tão longe que, abandonando o corpo, este por um instante experimentou a queda, e esta instantaneamente se desencantou em algo resistente, cujas rugas estáveis pareciam as do céu da boca de um cavalo. O homem estirou as pernas e encostou a cabeça. Agora se imobilizara, o ar afiara-se e doía extremamente limpo. O homem não estava com sono, mas no escuro não saberia o que fazer da grande vigília. Além do mais não tinha assunto. (LISPECTOR *apud* CARVALHO, 1981 pg. 60 – grifo nosso)

Ao ler as partes selecionadas, de acordo com esse estudo, tem-se a impressão de que o narrador onisciente está na mente do personagem, ao apresentar os processos mentais em um estado não formulado. Outro dado importante é o aspecto descritivo do texto na terceira pessoa, fato que o diferencia do monólogo interior indireto, mas permite a apresentação mais detalhada do movimento da consciência do personagem. Para complementar, cabe apontar uma observação de Humphrey (1976) em que o teórico afirma que apesar do foco narrativo

ser do narrador onisciente, a consciência está limitada às atividades e pensamentos do personagem. Nesse caso, o homem.

Já o solilóquio no Fluxo de Consciência, de acordo com Humphrey (1976), tem por objetivo mostrar o teor dos processos psíquicos de uma personagem diretamente ao leitor, sem intermediação do narrador, contudo supondo uma audiência. Conforme o teórico diz, o foco narrativo é sempre do personagem, e o nível da consciência representada, geralmente, se encontra próximo da superfície. Na prática, quando usado no Fluxo de Consciência, é realizado em combinação com o monólogo interior. Na sequência, para exemplo, segue o trecho de um solilóquio, recortado por Humphrey (1976), do romance *Enquanto agonizo*, de William Faulkner:

Por isso fica aí fora, bem embaixo da janela, serrando e pregando o maldito caixão. Exatamente onde ela pode vê-lo. Onde todo o ar que ela aspira está cheio de suas marteladas e dos gemidos da serra, onde ela pode vê-lo dizendo. Veja. Veja que belo caixão estou fazendo para você. Eu bem que lhe disse para trabalhar em outro lugar. Cheguei mesmo a dizer, Deus do Céu, você quer vê-la aí dentro? Igual ao tempo em que ele era pequeno e ela disse que, se tivesse adubo, tentaria cultivar algumas flores e ele apanhou a cesta de pão e trouxe-a da estrebaria, cheia de estrume...(FAULKNER *apud* HUMPHREY, 1976, p. 33, grifo nosso).

Na análise de Humphrey (1976), embora essa passagem tenha um encadeamento mais lógico, diferentemente dos monólogos analisados anteriormente, há aspectos inequívocos de Fluxo de Consciência que não seriam encontrados num solilóquio convencional, esses aspectos aparecem mais notadamente na estruturação das frases. Uma frase como “exatamente onde ela pode vê-lo” indica o pensamento da forma que vem na cabeça do personagem, exatamente o que ocorre na seguinte sentença: “Igual ao tempo em que ele era pequeno e ela disse que; se tivesse adubo tentaria cultivar algumas flores e ele apanhou a cesta de pão e trouxe-a da estrebaria, cheia de estrume”. Essa última oração é complexa e apresenta uma imagem trazida da lembrança à consciência do personagem, e que precede a verbalização. Nesse aspecto, difere do modo tradicional e se distingue do monólogo pelo encadeamento lógico das frases.

2 NA TOCA DO LOBO

António Lobo Antunes é um escritor português nascido em 1942, no bairro de Benfica em Lisboa. Começou seus primeiros escritos ainda muito jovem, porém viver de Literatura

não era algo muito bem visto por sua família¹, por esta razão, foi aconselhado a procurar uma formação mais técnica. Graduou-se médico, exercendo a profissão por algum tempo, e após o serviço militar, especializou-se em psiquiatria, e trabalhou no ofício até tornar-se escritor profissional, o que se deu, aproximadamente, no início da década de 80. Seu primeiro Romance – *Memórias de Elefante* – foi publicado em 1979, seguido da publicação de *Os cus de Judas* e no ano seguinte lançou o romance *Conhecimento do Inferno*, fechando o primeiro ciclo de sua produção literária. Algum tempo depois, o autor firmou contrato com o agente literário nova-iorquino Thomas Colchie e suas obras passaram a ser traduzidas e reconhecidas nos Estados Unidos e em boa parte da Europa². A produção literária, deste escritor é muito profícua e rendeu-lhe alguns prêmios, como: o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação de Escritores, em 1999; Prêmio Camões de Literatura, em 2007 e o Prêmio Juan Rulfo em 2008, dentre outros.

Segundo Telles (2009), o autor, em várias entrevistas, citou uma lista de referências literárias. E além dos que sempre são citados, como Tolstoi, Flaubert, Proust, Conrad e Tchekhov, Lobo Antunes destaca autores sul-americanos, como Júlio Cortázar, Juan Rulfo, Ernesto Sábato e Vargas Llosa. E sobre os norte-americanos, sempre diz invejar a escrita concisa de Hemingway e a qualidade dos romances de Faulkner, que se reinventam a cada leitura, de quem inclusive afirma ter lido mais de 30 vezes *O som e a fúria*.

No tocante a sua escrita, Telles (2009) aponta a existência de um fenômeno constante nas obras do autor e que varia em diferentes níveis, versando uma incompletude, ou melhor dizendo, uma incapacidade de se completar, ou mesmo de se realizar. A narrativa antuniana apresenta, de acordo com o teórico, modos distintos de um jogo dialético de afirmação e negação, pondo em cheque a ficcionalidade dos fatos narrados. Sobre uma das formas de ocorrência desse fenômeno no primeiro ciclo de sua obra, cabe citar:

Em conhecimento do inferno, a ficção transforma-se no seu referente real. Aqui, Lobo Antunes não apenas aponta para a sua máscara com o dedo, mas nos faz ver que se quisermos enxergá-lo devemos não olhar por detrás da máscara, mas para a própria máscara. A leitura conjunta desses três títulos iniciais permite verificarmos um movimento dialético de afirmação da figura totalizante do narrador em terceira pessoa e de negação em nome de uma autonomia da voz em primeira que promove o apagamento da voz em terceira. Essa oscilação apontaria para um movimento duplo de aproximação e distinção entre as vozes do personagem e do narrador, o que resultaria um movimento de denúncia do ficcional que, em última instância, criaria a figura do autor manipulador dessas duas vozes. (TELLES, 2009 p. 225).

¹ (ANTUNES *apud* ESCREVER,1997).

² (ANTUNES *apud* ESCREVER,1997).

Adicionalmente, Telles (2009) acrescenta que o primeiro ciclo de produção literária antuniana é uma tentativa de representar o carácter ilimitado, imprevisível e incontrolável das relações e associações do imaginário que partem do fluxo da memória. Esse traço se confirma no estudo ora realizado, mesmo em se tratando de uma obra mais recente.

Antônio Panciarelli ³ aponta outras características encontradas no conjunto da obra de Lobo Antunes. Segundo ele, o tempo da narrativa do escritor não é cronológico, mas restrito à mente dos personagens. Ademais, afirma a existência de uma alternância e sobreposição de vozes narrativas, devido ao entrelaçamento de monólogos. Adicionalmente, descreve a escrita do autor como sendo fragmentada e afirma que a tipografia é própria, e acrescenta que o autor usa a técnica do Fluxo de Consciência, que é o ponto focal desse estudo.

3 MAPA DE O ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA

Ao se empreender a leitura da obra *O Arquipélago da Insónia*, depara-se com uma linguagem lacônica, intimista e complexa, que exige do leitor muita atenção aos detalhes e, na maioria dos casos, uma releitura. Este foi o vigésimo romance de Lobo Antunes, sendo o primeiro da trilogia sobre o mundo rural. Ambientado no Alentejo, distribuído em quinze capítulos que foram agrupados em três partes, o romance apresenta uma sobreposição das vozes de três gerações de uma família de fazendeiros decadentes que, a partir dos pensamentos do protagonista, portador de TEA (Transtorno do Espectro Autista)⁴, revelam uma história de morte, violência, incesto, crimes, segregação e, principalmente, solidão.

De acordo com a análise de Ana Paula Arnault (2021), a história é contada, através de rememoração, de forma dispersa, fragmentada e desordenada, na tentativa de reduplicar a falência comunicativa própria do autismo, e para isso são usadas estratégias narrativas e ousadas gráficas, muito características desse escritor:

O universo familiar que aqui se recupera e se rememora é, pois, necessariamente disperso, fragmentado e, por consequência, desordenado. E se assim acontece é porque as estratégias narrativas utilizadas e as ousadas gráficas tão características da prosa antuniana reduplicam agora, ou tentam reduplicar, a falência comunicativa própria do autismo. O testemunho pessoal e directo do autista relativamente à sua incapacidade de comunicar e de verbalizar parecem, justamente, corroborar para esta assunção (ARNAUT, 2021, p. 4)

³ (PANCIARELLI *apud* A OBRA, 2020).

⁴ Transtornos do espectro autista são distúrbios do neurodesenvolvimento caracterizado por deficiente interação e comunicação social, padrões estereotipados e repetitivos de comportamento e desenvolvimento intelectual irregular, frequentemente com retardo mental. Os sintomas começam na infância. Na maioria das crianças, a causa é desconhecida, embora, em alguns casos, existam evidências de um componente genético ou causa médica. (fonte: <https://www.msmanuals.com> Acesso em 04.05.2021).

O espaço narrativo é psíquico, melhor dizendo, passa-se na mente do personagem. O movimento de afirmação e negação é cíclico, e um dos momentos da narrativa em que esse fato se confirma se dá no trecho abaixo, em que o autista relembra fatos e, na sequência, os nega, considerando a possibilidade de tê-los inventado:

[...] imaginando-a entre baús grávida do meu irmão, de mim e depois num banquinho à espera, não me lembro de nos tocar, lembro-me do pente a descer o cabelo conforme lembro
(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento) (ANTUNES, 2008, p. 11)

Constatou-se em várias partes do texto que o acesso aos acontecimentos vindo da mente do personagem se dá a partir de fotografias, objetos ou características próprias de cada personagem:

As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isto, fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo, não a presença, não ordens, a tosse, [...] (ANTUNES, 2008, p. 9)

Na decorrer da leitura, observou-se que se trata de uma história incompleta, sem começo ou fim, porque vai se revelando a partir de impressões, lembranças e reflexões de seus personagens. Mais da metade do livro é composto por monólogos do autista, de uma forma que representa sua dificuldade de se comunicar com as pessoas da família, empregados da fazenda e pessoas com quem convivia no hospital onde fora internado.

Por ser uma obra narrada pela técnica do Fluxo de Consciência é intimista. Os espaços e as personagens são retratados como se fizessem parte de um sonho. O ambiente é nebuloso. O tempo da narrativa é impreciso, o passado e presente se misturam e não existe perspectiva de futuro. Quanto ao título, remete à solidão dos personagens. A palavra arquipélago significa um conjunto de ilhas, ou seja, apesar de próximas, separadas, como a família retratada no romance, onde os personagens estão apartados um dos outros e presos em seu próprio mundo. A insônia é um estado em que se está sozinho enquanto todos dormem, apesar da sensação de se estar sonhando acordado.

Dado um panorama da obra, serão desenvolvidas reflexões sobre dois pontos importantes a serem analisados neste estudo, em primeiro lugar, apresentar a forma em que o Fluxo de Consciência aparece na construção narrativa do romance. E em segundo lugar, traçar as razões pelas quais o uso da técnica do Fluxo de Consciência é particularmente interessante para a estruturação desta obra, especificamente.

4 A LINGUAGEM DO PENSAMENTO

Para demonstrar como foi estruturada a narrativa do Fluxo de Consciência na obra estudada, é preciso retomar um conceito registrado por Humphrey (1976) e que consta da primeira parte desse trabalho. De acordo com teórico, o Fluxo de Consciência se ocupa da experiência mental e espiritual dos personagens, tais como: sensações, imaginações, concepções, intuições e recordações. Alguns desses elementos, ou quase todos, são encontrados na obra *O Arquipélago da Insônia*.

O excerto abaixo é um exemplo de como Antunes (2010) estruturou o Fluxo de Consciência partindo da memória do personagem autista. Neste trecho, somou-se o monólogo interior (ora direto, ora indireto) ao princípio da livre associação:

a pensar na falta de dinheiro na caixa do pão e no ajudante do feitor que a esperava no tanque da roupa com a porta do celeiro aberta, os tucanos da lagoa nem pio, se calhar foram-se embora a caminho da fronteira, em que trabalharia o meu avô antes de jogar às cartas no barraco, numa oficina, num quartel, numa garagem e eis o vento no pomar amedrontando as galinhas que se apequenam de suspiros, não trabalhava em nada, ia aumentando a herdade e dali a pouco a chávena no pires nos intervalos dos coelhos, por que razão não me apanhou do berço e não me deu uma pancada na nuca, avó, a estender-me no colo numa carícia comprida, o que poupavam em bandeiradas já viu e você sem sair do táxi nem conhecer que meu era, se a chamava uma pergunta a tactear [...] (ANTUNES, 2008, p. 126 – grifos nossos).

No primeiro destaque, nota-se que o monólogo está em terceira pessoa; na sequência, volta-se a primeira pessoa, e, posteriormente, observa-se a inserção de uma livre associação, uma vez que o protagonista abandona suas considerações a respeito da vida pregressa do avô, e nota que o vento no pomar está amedrontando as galinhas que se apequenam de suspiros. Na sequência, o personagem retoma suas reflexões sobre as experiências do passado de seu avô e o restante do texto segue em primeira pessoa. Há uma junção de livre associação com interpolação de monólogos direto e indireto, representando assim, o fluxo da mente do personagem.

No próximo recorte, para composição do Fluxo de Consciência são usadas ferramentas análogas às usadas no cinema. A partir da lembrança de uma ocorrência, a memória do personagem volta-se para um espaço do passado, remorando detalhes do mobiliário desse local, e o cheiro da fumaça do cigarro do avô que trazia à tona, a recordação de uma parte da casa onde morara, ou seja, ocorre um *flashback* (analepse):

trazendo-me geleias de tampa coberta por um paninho aos quadrados atado com um cordel, o meu pai a acender o charuto ao meu avô, de mão em concha apesar da falta de vento, o isqueiro tardava em funcionar até que o meu avô se impacientava

- Dá cá isso

E logo à segunda uma chamazinha amarela seguida de uma fumarada azul e o cheiro do escritório da herdade outra vez, lá estavam a secretária, o papéis, uma rosca de ferro a segurar facturas, o meu avô devolvia o isqueiro ao meu pai, o meu pai tentava repetir o milagre falhando sempre e sepultava-o de castigo no mais fundo da algeira [...] (ANTUNES, 2008, p. 87-88).

No trecho em destaque, percebe-se que o personagem se transporta para outro espaço, rememorando um canto da estância onde morara, bem como os móveis. A fumaça do charuto do avô foi um gatilho para que a lembrança fosse acionada. Na sequência, há um corte (*fade-out*) e a memória se volta para a primeira lembrança. Mais do que descrever a estrutura, é importante ressaltar que nesse recorte, têm-se descrições das sensações do protagonista em relação a lugares e pessoas. Ou seja, material mental de que a narrativa do Fluxo de Consciência se ocupa.

Os dois próximos excertos apresentam uma característica própria da obra de Antunes (2010), que no caso é a fragmentação frasal ou lexical, fenômeno que não ocorre nas obras estudadas por Humphrey (1976). No entanto, como é uma forma de quebra sintática, e por estar combinada com o princípio de livre associação, trata-se, portanto, de uma narrativa do Fluxo de Consciência:

(edificam os ninhos de preferência em lugares altos, campanários, chaminés da fábrica, postes de alta tensão no fito de se protegerem dos predadores mamíferos e de certas criaturas de rapina

Mochos peneireiros falcões corujas

Sendo que os ditos ninhos se compõe)

E ao contrário da tua figueira, Maria Adelaide, as nossas sem flores, frutos que não cresceriam ou haviam de crescer não sei quando, ao deitar-me dei conta do cavalo a comer de uma alfofa, escutei os sininhos dos estribos

(continuo a escutá-los)

Quando ele se movia

(continua a mover-se) (ANTUNES, 2008, p. 170).

No trecho acima, nota-se que a fragmentação da escrita somada a livre associação, estrutura a técnica do Fluxo de Consciência a partir da intercalação entre uma lembrança da descrição científica de um animal, que no caso é a cegonha, e os pensamentos em relação à Maria Adelaide, personagem do romance.

Posteriormente, no exemplo seguinte, também se verifica uma linguagem fragmentada e a sobreposição de vozes ou pensamentos, e o movimento do fluxo se dá na interpolação

entre pensamento e lembrança. O recorte faz parte de um dos monólogos do personagem principal:

Juntamente com o ordenado do meu pai
 (gavam entre duas mesas, duas cantoneiras, duas arcas de cânfora, vontade
 de prevenir a minha mãe por **causa dos baús**
 _ Tenha cuidado se)
E as moedas que o meu irmão de vez em quando lhe entregava por favor
 numa careta maçada
 (nhora
Ela, para quem os objectos não possuíam malícia, a dobrar a roupa numa
 leviandade insensata, acreditava na serenidade das nuvens e na inocência do
 pomar sem dar fé da crueldade das árvores que sufocam os pássaros ou os
 entregam às co) (ANTUNES, 2008, p. 100, grifo nosso)

Os trechos em negrito representam a fragmentação das frases. As palavras em destaque mostram a quebra das palavras. Nesse estudo, observa-se que essa estrutura dá maior senso realístico a representação dos processos mentais do personagem que é autista. Essa premissa vai ao encontro das análises de Arnaut (2021) que afirma haver uma tentativa de apresentar a falência comunicativa do personagem com TEA (transtorno do espectro autista).

5 CAMINHOS DA CONSCIÊNCIA

Nesta seção, aborda-se a segunda questão que permeia a análise desse trabalho, que se trata da razão pela qual a técnica do Fluxo de Consciência é particularmente interessante na construção do romance *O Arquipélago da Insónia*.

Para refletir sobre esta hipótese, seria relevante considerar alguns pontos importantes. Em primeiro lugar, o fenômeno da irrealização, que conforme análise de Telles (2009) é recorrente nos romances de Antonio Lobo Antunes, mesmo que estruturados de formas distintas. Segundo o teórico, esse fenômeno consiste em um movimento dialógico de negação e afirmação.

Considerando que os movimentos dialógicos entre afirmação e negação dão a narrativa um caráter de incompletude, de acordo com o teórico, e impedem que se situe a história em um tempo determinado, nesse sentido, nota-se a intenção de apontar para um tempo mental, impreciso ou não cronológico. Observa-se nessa análise, que as lembranças e reflexões dos personagens não são sequenciais ou cronometradas. São fragmentos aleatórios e espontâneos. Sendo assim, a técnica usada na construção do romance dá maior veracidade à representação temporal do fluxo da mente, através da flexão de verbos no presente, no

pretérito imperfeito ou mais que perfeito do indicativo; marcas importantes na estruturação do Fluxo de Consciência, uma vez que formulam um tempo impreciso.

O outro ponto a ser considerado, trata-se da forma como o escritor António Lobo Antunes entende o conceito de imaginação. Em uma entrevista, recortada de um documentário⁵, o escritor afirmou que a imaginação nada mais é do que a forma como se trabalha o material da memória, como são regidas, inventadas ou misturadas. Pode-se entender, através dessa análise, com essa consideração do escritor, que ele entende que o material tratado em suas obras, são processos mentais que organizam lembranças de impressões, ou de acontecimentos, e a partir dessas recordações, o escritor tem possibilidades de imaginar uma história e criar uma narrativa. A partir dessa constatação, mais uma vez, ocorre o fenômeno da irrealização do qual Telles (2009) se refere, já que na criação de um romance que trata de material mental, misturando ficção (imaginação) e realidade empírica (memória) há uma dialogia entre imaginário e mundo real. Ficção e realidade se contrapõem, novamente, em um processo de negação e afirmação. Essa consideração encontra respaldo no trecho em que o protagonista coloca em cheque a veracidade de sua narrativa:

e a minha mãe a não entender, a entender, obedecendo a carregar uma caixa pequena pelas escadas acima enquanto as colegas a espiavam caladas com ciúme ou pena não sei, imaginando-a entre baús grávida do meu irmão, de mim e depois num banquinho à espera, não me lembro de nos tocar, lembrome do pente a descer o cabelo conforme me lembro
(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento) (ANTUNES, 2010, p.11).

O recorte selecionado aponta o movimento de negação em relação aos fatos relatados pelo protagonista, confirmando o processo de irrealização e incompletude da narrativa, ao mesmo tempo em que coloca em cheque a credibilidade do que está sendo narrado.

Cabe lembrar, também que a representação em linguagem literária das lembranças e reflexões de um autista também é um fator relevante a ser considerado com respeito à escolha pela narrativa do Fluxo de Consciência. Arnault (2021), como já foi relatado nesse estudo, anteriormente, afirma que existe na obra uma tentativa de reduplicar a falência comunicativa do protagonista com TEA. Uma vez que uma pessoa com esse tipo de transtorno, em níveis mais graves, tem dificuldade de entender o mundo à sua volta, evita contatos físicos e também a comunicação e a interação social. Contudo, apesar de viver afastado da sociedade e da família e das dificuldades em interagir, o personagem autista observa e reflete sobre o mundo a partir do que vê, ouve, sente, imagina ou se recorda; esses movimentos mentais e espirituais

⁵ (ANTUNES *apud* ESCREVER, 2009).

tratados na obra *O arquipélago da Insônia* através do Fluxo de Consciência dão mais verossimilhança à representação da mente dos personagens em linguagem literária. Esse fator torna a técnica interessante na apresentação da história através dos processos psíquicos dos personagens diretamente para o leitor.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira parte do trabalho foi possível construir conceitos sobre o monólogo interior direto e indireto, e diferenciá-los da técnica do Fluxo de Consciência, bem como estudar sobre outros tipos de construções narrativas, como o solilóquio e o narrador onisciente. Além disso, foi possível identificar que em literatura é possível tomar emprestado da linguagem cinematográfica ferramentas que podem representar os processos psíquicos de um personagem, como *flashback*, *fade-out*, dentre outros. Ademais, conceituou-se o princípio da livre associação, que replica pensamentos ou interrupções aleatórias em forma de linguagem.

No tocante à estruturação da narrativa do Fluxo de Consciência, constatou-se que a técnica não é inovadora, mas sim, trata-se de uma junção de técnicas, ferramentas e artifícios com o princípio de livre associação, elementos que foram tratados na primeira parte deste estudo. Constatou-se que essa técnica se aplica a histórias contadas a partir da mente de seus personagens, através de seus sonhos, lembranças, pensamentos, sentimentos e reflexões. Especificamente, na obra *O Arquipélago da Insônia*, de António Lobo Antunes, constatou-se que o Fluxo de Consciência se dá na escolha do monólogo interior direto aliado à fragmentação de frases e palavras, livre associação e pontuação distinta da convencional.

Ademais, cabe ressaltar que esse tipo de narrativa é relevante na construção de romances que são desenvolvidos a partir da consciência dos personagens, principalmente no trabalho com a memória, com os sonhos e com os pensamentos. A partir dessa consideração, verificou-se que esse tipo de estruturação narrativa foi uma escolha interessante, uma vez que dois terços da obra foram narrados por monólogos de um personagem autista, que por ter problemas de comunicação e socialização apresenta a história através de suas lembranças, sentimentos e pensamentos, criando uma atmosfera nebulosa e não cronológica, tornando a narrativa do Fluxo de Consciência bastante relevante para representação literária da sua dificuldade em se comunicar.

Conclui-se que a técnica narrativa do Fluxo de Consciência pode se estruturar de formas diversificadas, porém independentemente da forma como é usada, coloca o leitor em contato direto com a mente dos personagens.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES. A. L. **O arquipélago da Insónia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

A OBRA **Literária de António Lobo Antunes**. São Paulo: Programa Oficinas Culturais – Formação para o interior, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo, gerenciado pelo Poiesis, 2020. Canal Youtube OC. (1:33:51) – disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XWe5kkSfK1g&feature=youtu.be>. Acesso em 20.02.2021.

ARNAUT. A. **O Arquipélago da Insónia: litanias do silêncio**. Centro de Literatura Portuguesa. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2021.

CARVALHO, A. L. C. **Foco Narrativo e Fluxo da Consciência**, São Paulo: Ed. Pioneira, 1981.

ESCREVER, **Escrever, Viver**. Produção Solveig Nordlund, 2009. Canal Youtube J OS (53:27). RTP arquivo Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uTKud92BCfk>. Acesso em 20.02.2021.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista**: O desenvolvimento de um conceito crítico: Ver. USP. São Paulo, n. 53. P. 166-182 – Março/Maio 2002.

HUMPHREY, R. **O Fluxo da Consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros; tradução de Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: Ed. McGraw-Hill do Brasil. 1976.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

RONSEFELD, A. **Texto e Contexto I**: Reflexões sobre o romance moderno. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

TELLES. L. F. P. **Nas trilhas do Lobo**. Novos Estudos. CEBRAP. São Paulo.v. 83, pp. 219-235, março – 2009.