

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS

ALINE SOCORRO DE ANDRADE

**AS FACES DA ARTE CONTEMPORÂNEA: DEFORMAÇÃO
FLUTUANTE E DESVINCULAÇÃO DO REAL**

GOIÂNIA, GO
2017/1

ALINE SOCORRO DE ANDRADE

**AS FACES DA ARTE CONTEMPORÂNEA: DEFORMAÇÃO
FLUTUANTE E DESVINCULAÇÃO DO REAL**

Dissertação de Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Dr. Éris Antônio de Oliveira.

GOIÂNIA, GO
2017/1

A553f

Andrade, Aline Socorro de

As faces da arte contemporânea [manuscrito]:
deformação flutuante e desvinculação do real/
Aline Socorro de Andrade.-- 2017.

79 f.; il. 30 cm

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

Inclui referências f. 77-79

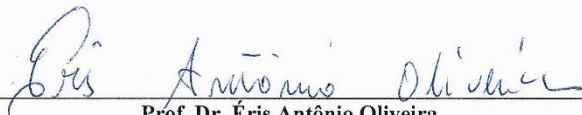
1. Literatura brasileira - contos - História e crítica.
2. Arte e literatura. 3. Pintura. 4. Arte moderna.
I.Oliveira, Éris Antônio. II.Pontifícia Universidade
Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-34.09(043)

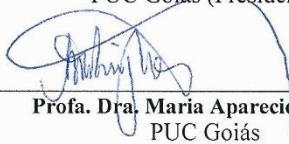
**AS FACES DA ARTE CONTEMPORÂNEA: DEFORMAÇÃO FLUTUANTE E
DESVINCULAÇÃO DO REAL**

Dissertação aprovada em 16 de fevereiro de 2017, no curso de Mestrado em Letras da
Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



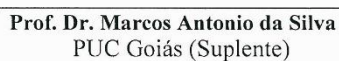
Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira
PUC Goiás (Presidente)



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás



Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso
IFG



Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva
PUC Goiás (Suplente)

A dedicação deste trabalho é aos meus familiares.

A minha gratidão sincera ao meu querido orientador, Dr. Éris Antônio de Oliveira.

Aos professores participantes das minhas bancas de qualificação e de defesa.

A todos os professores do Mestrado em Letras da PUC-GO.

Aos colegas de trabalho.

Com carinho e amizade sincera, a Deuzélia Rosa e a Roberta Pietras, pelos momentos maravilhosos, singulares e marcantes, vividos e compartilhados, desde o estudo sério até às conversas divertidíssimas!

Agradeço a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, colaboraram para a construção da minha trajetória no Mestrado.

A linguagem está a meio caminho entre as figuras visíveis da natureza e as conveniências secretas dos discursos esotéricos. É uma natureza fragmentada, dividida contra ela mesma e alterada, que perdeu sua transparência primeira; é um segredo que traz em si, mas na superfície, as marcas decifráveis daquilo que ele quer dizer. É, ao mesmo tempo revelação subterrânea e revelação que, pouco a pouco, se restabelece numa claridade ascendente (Michael Foucault).

O convívio prolongado com objetos artísticos permite ao observador aprimorar seu estado de isolamento, isto é, a absorção estética completa de tal maneira que a atenção se volte estritamente para o objeto, o que resulta na contemplação estética (Éris Antônio Oliveira).

RESUMO

Os objetos são estudados nos aspectos da linguagem artística. Foram escolhidos contos de Guimarães Rosa e de José J. Veiga, para serem analisados pelas suas relações com a pintura. As obras literárias são “Na estrada do amanhece”, “Onde andam os didangos”, “O galo impertinente” e “A máquina extraviada” em *A estranha máquina extraviada* (2002), de José J. Veiga; “A terceira margem do rio”, “As margens da alegria” e “Desenredo”, em *Primeiras histórias* (1988), de Guimarães Rosa. Na pintura: *O jogo lúgubre* (1929) e *O homem invisível* (1933), de Salvador Dalí; *Vida com flores* (1912), de Juan Gris; *Daniel-Henry Kahnweiler* (1910) e *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. As aproximações entre literatura e pintura são possíveis pela força desagregadora das artes contemporâneas. Com seus desvios do modo artístico convencional, elegem-se a fascinação, a assimetria das obras, as simultaneidades de assuntos, espaços e tempos num mesmo campo da linguagem, na multiformidade da expressão de cada obra de arte. As artes plásticas de Pablo Picasso, Juan Gris e Salvador Dalí expressam magia e fascinação de fetiche. Com o método indutivo, a percepção das formas da arte contemporânea revela seu funcionamento, dando seu prazer estético. O objetivo geral consiste em analisar as composições das artes contemporâneas com suas relações. Os objetivos específicos são esboçar os pressupostos teóricos que atendem o estudo das composições das artes contemporâneas e mostrar as produções artísticas na sua multiplicidade de acontecimentos e sentidos explorados pela linguagem. Teóricos nortearam a pesquisa como Roland Barthes (1987), Michel Foucault (2000), Walter Benjamin (1973), Rita de Cássia Maia e Silva Costa (2003), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), entre outros. Assim, as rupturas com o retilíneo são reveladas, nas quais cada arte estabelece sua deformação flutuante. Das imagens, emanam o imaginário do receptor que sente o delinear das significações das artes literárias e pictóricas.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Contos. Linguagem artística. Pintura.

ABSTRACT

Objects are studied in aspects of artistic language. Guimarães Rosa and José J. Veiga were chosen to be analyzed for their relationship with painting. The literary works are “Na estrada do amanhece”, “Onde andam os didangos”, “O galo impertinente” and “A máquina extraviada” in *A estranha máquina extraviada* (2002), by José J. Veiga; “A terceira margem do rio”, “As margens da alegria” and “Desenredo”, in *Primeiras estórias* (1988), by Guimarães Rosa. In the painting: *O jogo lúgubre* (1929) and *O homem invisível* (1933), by Salvador Dalí; *Vida com flores* (1912), by Juan Gris (1912); *Daniel-Henry Kahnweiler* (1910) and *Guernica* (1937), by Pablo Picasso. The approximations between literature and painting are made possible by the disintegrating force of the contemporary arts. With its deviations from the conventional artistic way, the fascination, the asymmetry of works, the simultaneities of subjects, spaces and times in the same field of language are chosen, in the multiformity of the expression of each work of art. The plastic arts of Pablo Picasso, Juan Gris and Salvador Dalí express magic and fascination of fetish. With the inductive method, the perception of the forms of contemporary art reveals its functioning, giving its aesthetic pleasure. The general objective is to analyze the compositions of the contemporary arts with their relationships. The specific objectives are to sketch the theoretical presuppositions that attend the study of the compositions of the contemporary arts and show artistic productions in its multiplicity of events and senses explored by the language. Theorists oriented the research as Roland Barthes (1987), Michel Foucault (2000), Walter Benjamin (1973), Rita de Cassia Maia and Silva Costa (2003), Gilles Deleuze and Félix Guattari (2011), among others. Thus, the ruptures with the rectilinear are revealed, in which each art establishes its floating deformation. From the images, emanate the imaginary of the recipient who feels the delineation of the meanings of the literary and pictorial arts.

Keywords: Artistic language. Contemporary art. Painting. Tales.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Vida com flores</i> (1912), de Juan Gris	50
Figura 2: <i>Daniel-Henry Kahnweiler</i> (1910), de Pablo Picasso	52
Figura 3: <i>Guernica</i> (1937), de Pablo Picasso	58
Figura 4: <i>O Jogo lúgubre</i> (1929), de Salvador Dali	67
Figura 5: <i>O homem invisível</i> (1933), de Salvador Dali	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: ARTE PRODUTORA DE SENTIDOS	14
1.1 As Faces da Arte Contemporânea	23
1.2 A Arte da Linguagem Artística em Guimarães Rosa e José J. Veiga	33
2 (DES)CAMINHOS NAS PRODUÇÕES DE GUIMARÃES, VEIGA, PICASSO, DALI E GRIS: CONVENÇÕES E RUPTURAS DA LINGUAGEM ARTÍSTICA	42
2.1 A Linguagem como Deformação Flutuante em “Desenredo” e <i>Guernica</i> ...	54
2.2 A Linguagem como Desvinculação do Real, a partir de Obras de Guimarães Rosa, José J. Veiga e Salvador Dali	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO

Os aspectos da linguagem artística, encontrados nos contos de Guimarães Rosa e de José J. Veiga, proporcionam ao estudo analisar suas relações com a pintura, atendo-se para as estéticas das artes das palavras e das cores, na interação entre elas. Na literatura, as obras objetos da pesquisa são “Na estrada do amanhece”, “Onde andam os didangos”, “O galo impertinente” e “A máquina extraviada” em *A estranha máquina extraviada* (2002), de José Jacinto Veiga; “A terceira margem do rio”, “As margens da alegria” e “Desenredo”, em *Primeiras histórias* (1988), de João Guimarães Rosa. Na pintura, as telas: *O jogo lúgubre* (1929) e *O homem invisível* (1933), de Salvador Dalí; *Vida com flores* (1912), de Juan Gris; *Daniel-Henry Kahnweiler* (1910) e *Guernica* (1937), de Pablo Picasso.

As aproximações entre literatura e pintura são possíveis, porque há uma força desagregadora própria das artes contemporâneas. Os desvios da criação artística de cada autor ocorrem de modo não retilíneo, esvaindo-se do convencional. Elege-se a fascinação, frente à incompreensibilidade numa primeira leitura. Aprofundar o estudo na assimetria das obras é uma necessidade, visto que são encontradas simultaneidades de assuntos, espaços e tempos, num mesmo campo da linguagem, seja verbal, seja não verbal.

A plurifacialidade na Literatura coloca a arte numa sobreposição de espaços, que podem ser analisados com os planos da pintura. Todo esse conjunto de recursos das artes contemporâneas - literária e pintura - elucida o distanciamento do real, que apenas simula ter objetividade, pois o que importa, nessas criações, é a sua multiformidade expressiva.

O leque de elementos da arte literária dos objetos em análise permite diálogos ou aproximação com as obras plásticas, elegidas para a pesquisa. Os textos literários confrontam a consciência de vinculação com a realidade. Por mais que alguém diga sobre a imagem retida pela visão, o apreciador das artes não consegue esgotar as apreensões que se alojam no objeto artístico. Isso porque os olhos não descortinam por completo a fonte da linguagem, das imagens, das metáforas ou dos enigmas, dentro dos recursos usados.

Frente às inesgotáveis leituras, este estudo analisa as obras escolhidas em suas correspondências com outras artes. As tessituras poéticas das pinturas de Pablo Picasso, Juan Gris e Salvador Dalí são exemplos de relações de formas que revelam

arte, que nos levam a pensar no absurdo, cedem espaço à magia, tombam-se como monumentos artísticos para a fascinação de fetiche.

Essas observações podem ser vistas com o uso do método indutivo, já que as obras em análise dão a percepção de suas formas generalizadas da arte contemporânea. O funcionamento simultâneo de cada uma delas, seja literária, seja pictórica, revela-se, ainda, em sua oposição, com tendência na mistura de procedimentos que contribuem com o prazer estético.

Desse modo, foram traçados o objetivo geral, para analisar as composições das artes contemporâneas, com suas relações, e os objetivos específicos, para explorar os pressupostos teóricos que esboçam os modos de composição das artes contemporâneas e mostram a multiplicidade de acontecimentos e os sentidos constantes dessas produções.

Metodologicamente, os contos de Guimarães Rosa e de José J. Veiga são o ponto de partida para a escolha das telas. Depois, indagam-se sobre as relações entre as obras literárias e pictóricas, de conformidade com os autores a seguir: Roland Barthes contribui com o livro *O prazer do texto* (1987). Michel Foucault atesta sobre a *Linguagem e literatura*. (2000). Walter Benjamin (1973) desvenda a obra de arte. Rita de Cássia Maia e Silva Costa faz atribuições sobre *O desejo da escrita em Ítalo Calvino: para uma teoria da leitura* (2003). Gilles Deleuze e Félix Guattari é citado pela obra *Mil platôs* (2011). Wolfgang Iser elenca *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996). Jean-Paul Charles Aymard Sartre (2004) transborda suas teorias em *O que é a literatura?*, entre outros.

O texto está dividido em apenas dois capítulos, diferentemente do modelo tradicional, que se compõe de três capítulos. Sem se ater a isso, o importante é trazer à baila a percepção das obras escolhidas de maneira que sejam analisadas, em conformidade com sua inserção no universo das artes contemporâneas.

O primeiro capítulo está focado nos pressupostos teóricos, elegidos para o estudo. As composições de cada arte contemporânea são reveladas com seus sentidos repletos de complexidade. As teorias abrem fronteiras de leituras, estabelecem proximidades entre Literatura e pintura. As condições inerentes a cada obra de arte, com suas faces multiformes, permitem que se façam as interpretações de sua força desagregadora e anticonvencional. As linguagens das artes de João Guimarães Rosa e José J. Veiga revelam um outro olhar sobre a linguagem, na medida em que abrem seu mundo a novas significações.

O segundo capítulo traz análises dos (des)caminhos das linguagens artísticas, em Guimarães Rosa, no conto “As margens da alegria”, presente no livro *Primeiras estórias* (1988); José J. Veiga, com a narrativa curta “A máquina extraviada”, em *A estranha máquina extraviada* (2002); Juan Gris, na tela *Vida com flores* (1912), e Pablo Picasso, com o quadro *Daniel-Henry Kahnweiler* (1910).

As mostras revelam as rupturas próprias das produções artísticas, elaboradas multiplamente na contemporaneidade, de modo a manifestar sua contingência. As imagens da contínua renovação das decorrentes reelaboram criativamente o imaginário do receptor. O artista é um fingidor para provocar possibilidades de ver os traços salientes das multiformas de uma arte que se desvincula do real, para delinear sua própria significação.

Nas obras de arte verbal e não verbal, há passagens permeadas por uma natureza poética, aliada sempre a elementos que buscam revitalizar as expressões da linguagem, revelando o caminho traçado para sua criação. É como se sua expressão sofresse um abalo instaurador de sentidos. As criações plásticas e literárias emergem com uma vivacidade geradora de impressões que despertam no expectador as inquietações de uma leitura profunda, pelo redimensionamento de suas formas.

Há um jogo contínuo de caminhos dimensionadores de ampla complexidade de imprecisão e deformação flutuante das multiformas que delineiam cada objeto de arte. O traçado das palavras e das cores apontam para um novo momento da arte, que vem marcado pela engenhosidade, por meio de elaborações fundadas no princípio da fragmentação e da dissonância. Essa arte revela variados recursos dimensionadores das expressões plásticas e literárias do momento atual.

Desse modo, a proposta, aqui apresentada, é estudar as obras escolhidas como produções representativas da contemporaneidade, período que elide as normas, para dar lugar à criatividade, como acarreta nos objetos cubista e surrealista. O processo de experimentação se orienta no sentido de mostrar que a linguagem e as cores passaram a constituir um mundo de variadas feições de múltiplas perspectivas que instaram uma ampla e imprevista percepção.

Assim, emerge-se um outro paradigma, tanto na literatura, quanto na pintura, que segue imponderavelmente rumo a um novo contexto estético, conduzindo as artes a uma atitude de ruptura e desnaturalização, própria do momento atual. As possibilidades analíticas multiplicam-se em face a linguagem de cada arte, que redimensiona continuamente o universo literário e pictural. A dimensão, ora global,

ora fragmentária, abre-se em linhas artísticas, geradas para despertar no fruidor a plurissignificação do imaginário.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: ARTE PRODUTORA DE SENTIDOS

A arte é, assim, um fenômeno que sugere potencialidades tão insuspeitáveis quanto aquelas que habitam a espiritualidade do ser dizente que lhe dá origem, pois as possibilidades constitutivas do fundamento do existir tornam-se patentes no 'discurso poético' (Éris Antônio de Oliveira).

Os pressupostos teóricos no estudo norteiam a leitura dos sistemas composicionais da arte contemporânea, revelando os sentidos atribuídos ao escopo dos objetos estudados. Cada arte é formada por seu grau de complexidade e construção própria, mas que abre suas fronteiras para estabelecerem proximidades de sua instauração. Literatura e pintura se comunicam mesmo permanecendo em seu próprio ambiente criativo.

Aqui, a epígrafe atesta características das artes na contemporaneidade. A potencialidade da arte sendo aparentemente insuspeitáveis, sempre insinuando algo a mais no interior da linguagem. Desse modo, as condições inerentes a cada obra de arte permitem fazer observação alternativa entre teóricos, justamente pela mistura da criação em revelar sua estrutura própria com novos processos geradores de sentidos.

Nesse contexto, a literatura não representa um mundo dado, mas insere-se num universo flutuante, em que as novas criações se revelam com sua maneira própria de fazer arte. Cada obra artística tem sua consciência no seu espaço de brilhantismo. No procedimento de formação da arte, a comunicação com o meio, com outras artes e com o leitor permite à arte literária e a de pintura provocarem sentidos.

A observação feita assinala a estrutura da literatura dialogante com a pintura. As composições vocabular, de formas e de cores ousadas fazem-se aptas a tornar os sentidos multivalentes. Contudo, a tarefa criativa não é fácil. A literatura leva em consideração que uma das dificuldades do ato de escrever está na escolha das palavras, na combinação de frases, entre outras coisas. A pintura enfrenta as questões de misturas de cores certas para causar o efeito desejado. Cada modo de fazer relações, de formar e de obter a imagem da imprecisão elege-se, desvenda-se com a leitura.

Além disso, a literatura aponta para as diferenças de estilos que dependem das experiências decorrentes das novas possibilidades linguísticas. Se cada processo criativo se constitui de uma observação e comunicação específicas, todo o sistema

criativo se converte em uma designação própria e audaz do modo de dizer o mundo, ora seu universo, ora outro.

Nessa perspectiva, a pintura se desvenda, aludindo suas formas, cores e imagens. Em conformidade com as determinações surrealistas, nas obras do artista Salvador Dalí, selecionadas neste estudo, percebe-se o conhecimento dos homens. A exploração da arte pictórica contemporânea está em conformidade com a obra literária como observação do possível diálogo entre elas. Literatura e pintura não representam algo existente, mas formulam-se de uma maneira alternativa, refletindo a constituição e a formatação criativa de campos de sentidos contingentes ou não. O potencial de cada objeto artístico emerge as possibilidades de leituras de mundos.

Desta forma, Walter Benjamin (1973, p. 57) atesta a literatura não vista “[...] como unidade de caráter completo que informa algo sobre o mundo, mas, antes de tudo, como oferta de comunicação”. A compreensão do campo artístico não se liga ao entendimento claro da obra, mas a uma avaliação do processo reflexivo que a imagem provoca. Afinal, a obscuridade, os desvios, entre outros, fazem parte da criação da arte.

As leituras podem ser múltiplas, instauradoras de sentido também pincelado de multiplicidade. Em sua indeterminação, o texto literário dá-nos uma noção de estado artístico sem resposta para sua incógnita. De uma complexidade, manifesta-se o paradoxo consistente de experiências únicas pelo fato de que a Literatura comunica o incomunicável, ou seja, os sentimentos e aspectos intuitivos do homem receptor da arte que se vê de alguma forma dentro do universo da arte. Entretanto, como atesta Luciano Rodrigues Lima (2012, p. 178):

Em literatura não existe simetria entre as obras do mesmo autor, entre as obras de autores diferentes, tampouco entre a obra e o real, ou entre a forma de representação e a coisa representada, ainda que esses dois universos já se constituam em construções na linguagem, pois todas as coisas já possuem nomes.

A comunicação literária torna-se complexa por fazer, ao mesmo, rupturas e ligações dela com ela mesma, dela com artes e leitores. Eliminam, com isso, as estruturas fixas, elege-se como arte contemporânea, conferindo a si mesma uma nova imagem criativa. Referimo-nos aqui a uma literatura transgressora de tempos e momentos, além de rupturas com as fórmulas estruturantes, como acontecia na literatura clássica. A simulação comunicativa que ela faz tem a função de causar o

fascínio, mas de mera paixão, conforme Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 12): “Quem se apaixona apenas vive a agitação de um sentimento, não o transforma num problema a ser equacionado em termos psicológicos. Desse modo, não é privilégio da literatura a faculdade de subtrair-se ao reino do óbvio por intervenção de uma teoria”.

A teoria permite essa vinculação retratada pela obra de arte. Diferentemente da comunicação usual movimentando-se rumo a uma direção única, o ato comunicativo da arte faz bifurcação que dissolve o acoplamento estrutural da semântica regular. Com isso, permite haver maior liberdade perceptiva de leitores, podendo realizar comparações entre as tendências artísticas mais variadas por meio da linguagem.

A língua é um dos mecanismos centrais do acoplamento estrutural entre comunicação e consciência do leitor. Ela recorre a estruturas alternativas para realizar suas operações inventivas, especialmente, àquelas voltadas para a literatura, na medida em que remetem entendimentos dos desvios, das dissonâncias dos sentidos. A linguagem se encontra na língua, sendo ampla em sua substância:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato fisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (BAKHTIN, 2002, p. 123).

Os acréscimos de sentido surgem como potencial da língua e da linguagem. Não se realizam apenas na plenitude de sua extensão, mas de suas intensidades, símbolos internalizados de contínuos sentidos, produtores de imagens do conhecimento humano. Com a leitura, ocorre a fruição dos significados entre a realidade factual e o universo do imaginário, entre o homem e a obra, havendo o prazer da leitura:

O prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial por exemplo) entram em contato; neologismos pomposos e derrisórios são criados; mensagens pornográficas vêm moldar-se em frase tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática. Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída (BARTHES, 1987, p. 10).

A leitura permite perceber que a sequência de acontecimentos é o potencial artístico. No universo criado, há uma idealidade independente das vivências e

comunicações fictícias, com um fundo de complexidade alcançada pela observação daquele que parece estar sendo observado, visto como essencial, pela seleção dos recursos usados, seja palavra, seja cores.

Sartre (2004) situa a obra literária como um possível reflexo de o homem fazer-se essencial, pois a arte permite a esse homem tornar-se mandatário de si em um engajamento constante. Na própria vida humana, a liberdade de escolha é semelhante à Literatura que também se estabelece por processos dialéticos, relacionando o ser humano com o mundo, consigo e com a arte. No momento literário, ocorre “[...] um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar” (SARTRE, 2004, p. 35).

No fragmento citado, a leitura funciona como mola mestra no movimento entre arte e homem. Na duração do contato do leitor com a obra, a literatura contemporânea concebe à ficção penetrar em mundos distintos do seu, fingindo relações com tudo e todos. Desse modo, pode ser vista como atividade comunicativa complementadora da vida daquele que entra em proximidade com ela.

A comunicação das ficções reflete no meio humano apenas por sugestão, insinuação, não podendo ser creditada como se tivesse se concretizado efetivamente. As condições que habilitam a produção de mundos na arte literária e na arte pictórica, por exemplo, acusam reflexos da suposta relação com a realidade humana. A imagem da razão e da criação entram no processo imaginativo. O que é visto como compreensão construtiva e depositária das formas cognitivas estabelece um vínculo no limiar entre o real e o imaginário, guia o leitor, porque contém os recursos próprios para isso:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação ‘poética’ (TODOROV, 1982, p. 19).

A linguagem do imaginário, observada por Todorov (1982), pode ser vista como forma de conhecimento potencial para a construção artística que nos conduz ao meio

de atingir e despertar um saber adormecido. Na imaginação, imagens da arte são colocadas num patamar diferenciado, destacadas como sendo diferente das ciências. Percebe-se a arte literária, por exemplo, sendo permissiva da contínua provocação do conhecimento. Mostram-se, em sua linguagem, os anseios da condição humana, ultrapassando os limites concebíveis da esfera imaginária para a real.

Desse modo, no campo real, o que se denomina de senso prático, pragmático e padronizado sente-se vinculado à arte. No campo artístico, a atitude do objeto da arte provoca, denota uma abertura para o equilíbrio emocional e intelectual, visto e sentido pelo leitor. O imaginário - atitude criativa - é intuído como possibilidade para uma dada situação. Pelo procedimento, a arte cria seu próprio mundo, comportando-se como um universo invisível com algo possível e desejável, sendo o lugar de encontros entre obras, autor, leitor.

Virgínia Woolf (1992) destacou que o artista escreve sobre a vida alheia para escrever para si mesmo. Com isso, ele consegue difundir a Literatura, pois pode ser reflexo de múltiplas pessoas e tempos. A humanidade parece estar contida ali naquele objeto artístico, fica afetada em seu juízo, ao se deparar com a arte. Os assuntos da condição humana como vida e morte, e os sentimento de dor, sofrimento, entre outros, são trazidos à tona no caos gerado pelos personagens, pelas imagens.

A arte consiste em praticar constantemente o ato do fingimento exacerbado, ao supor fazer contenção de todas as manifestações humanas. É como se os atos humanos se manifestassem no universo artístico em todo tempo e lugar. A loucura da arte, seja literária, seja pictórica, chama atenção nos mínimos detalhes. A mente humana se prende no contexto artístico, apesar de saber que tudo não passa de um fim em si mesmo.

Os atos criativos se estabelecem no campo do imaginário, sendo usados como poder de influência, sempre provocadores do meio inserido. O conjunto dos pontos discursivos revela as partes estruturais imbuídas de falsa inocência, de mitos, de extermínios do real. A arte pode ser percebida como performance de acontecimentos desvairados, sem aparente sentido, num primeiro olhar, mas tendo todos os sentidos.

O homem se encontra figurativizado, sendo seu interior revelado, estereotipado, num eterno devir. O objeto artístico faz parte de um ciclo de escolhas instáveis, tudo que é percebido nele não passa de possibilidades. A criação literária contém, de um lado, o autor investido no poder originário; de outro, a arte seguindo seu caminho e sugerindo pertencer ao mundo do leitor.

Pelo jogo entre autor, obra e leitor, encontra-se a comunicação da arte, sem finalidade de ser, localizando-se entre mundos. A leitura seria uma espécie de fruição dirigida pela arte. Como postula Davi Pinho (2013), o universo das expectativas do leitor só pode atingir os limites das sugestões da obra. A liberdade criativa conduz as possibilidades de leituras. Isso não quer dizer que os sentidos sejam finitos, pelo contrário, sobejam um mar de infinito de interpretações.

Nessa perspectiva, Pinho (2013) aponta para os destaques de Sartre e Woolf sobre a literatura funcionar como a voz da humanidade, sendo o espaço daqueles que vivem o engajamento de um mundo único. Ela revela, no papel, sentimentos criados por palavras universalizantes. Tudo acontecendo pelo movimento da leitura:

[...] sem a leitura, a obra ainda não é, e portanto, apenas através do jogo entre autor, obra e leitor é que a obra em si, não seu autor, encontra sua comunicabilidade – a finalidade que a localiza no mundo. Apesar do impulso original do autor ser o de localizar a si mesmo através de sua obra, sua obra é que se localiza através do engajamento que o leva a escrever, e que, por sua vez, engaja aqueles que leem (PINHO, 2013, p. 167).

No excerto, a leitura faz parte da simetria entre obra e leitor, entre real e imaginário. Esses dois universos são vistos na linguagem, fazendo parte do sucesso da obra de arte. O comprometimento estético não se prende à nada, mas, pela imaginação, põe em jogo a abstração da arte.

Para alimentar o imaginário na literatura, o leitor enfrenta percursos na leitura, ultrapassando a simples história contida nas entrelinhas. Tem-se diferenciação de leitores. Muitas pessoas percorrem o texto literário apenas pelo prazer do aspecto narrativo. Há o problema da tentativa de controlar a obra, colecionando saberes superficiais, armazenando coisas que não visam à promoção do sujeito enquanto criador-participante da cultura humana:

Se aceito julgar um texto segundo o prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é mau. Não há quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária. Não posso dosar, imaginar que o texto seja perfectível, que está pronto a entrar num jogo de predicados normativos: é demasiado isto, não é bastante aquilo; o texto (o mesmo sucede com a voz que canta) só pode me arrancar este juízo, de modo algum adjetivo: é isso! (BARTHES, 1987, p. 20-1).

Pela percepção de Barthes, as obras de Rosa (1988) e Veiga (2002) requerem um segundo caminho de leitura: aquele mais profundo. A relação da imaginação do leitor com o imaginário persuadido na e pela arte, na literatura e na pintura, por exemplo, permite que os estilos desses autores, além de outros, sejam explorados aqui. A expressão artística de cada um deles revela o complexo ato criativo ampliador de mundos pela linguagem, traz à riqueza lexical uma literatura reconhecidamente criativa. A arte perscruta o infinito dos sentidos, o poder do porvir, na turvação de suas formas. O silêncio, os símbolos e as palavras dizem mais do que está escrito, por possibilitarem a extração de seus deslocamentos e a dissipação dos sentidos comuns para os mais subjetivos possíveis.

Em Rosa e Veiga, as celebridades ganham sua notoriedade em cada leitura. Percebem-se que os autores criaram suas obras, tendo como público tanto o amante da boa literatura, quanto o leitor pouco acostumado a tal apreciação. A aceitação de uma obra, sendo vista como pertencente à cultura erudita, resulta de algo positivo pelo fato de ser difundida em todos os tempos e lugares. As condições de recepção de cada arte são proporcionadas pela sua leitura simultânea com teorias de suporte para as percepções interpretativas.

Os estudos das obras de Guimarães Rosa resultam numa vasta fortuna crítica, cujos enfoques variam muito, mas compõem o leque dos de alguns aspectos que nos chamaram atenção nesta dissertação. A leitura da obra de Guimarães Rosa, nos pontos de vista objetivo ou subjetivo, ajudou-nos a formar o percurso metodológico das estruturas narrativas dos objetos escolhidos. A profundidade metafísica insere-se no universo da pesquisa pela observação de uma escrita habilidosamente constatada.

Quem lê pode-se abismar num território literário palco de personagens e enredos da arte com palavras. O leitor aprofunda-se nesse universo da ficção por gosto, sem intenção de regressar para o antes desse fascínio que não se esgota. As possibilidades são muitas e incontáveis nos caminhos criadores de uma imponderável sedução.

Rosa, dotado de estilo único, eleva-se na arte pela escritura. Sua obra caracteriza-se pelo trabalho com a linguagem, joga com a possibilidade do silêncio na arte. É uma escritura somatizada pela beleza da linguagem, conforme Barthes (1987, p. 11): “A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem”. Como contista, o autor propõe temas densamente humanos para fruir a linguagem e uma nova forma de

contar, usando um discurso característico que traz na sua essência a ambiguidade e a dissipação semântica:

O menino fremia no arcoçôo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco (ROSA, 1988, p. 7).

A semântica das palavras sofre rupturas de sentidos, por exemplo: “fremia no arcoçôo, rir para si, confortavelzinho, vida raiar, cinto de segurança, entre outras”. O fremir ou bramir pode ser visto como algo alcançado na animação. Rir é um estar contente além de si mesmo, pois o ato é observado pelos outros, sentido pelo protagonista. O termo confortavelzinho sugere o diminutivo com aparência de excesso ou não de cuidado. A vida ganha notoriedade de raiar como o sol. O cinto que segura serve para afagar grandemente.

Por sua vez, na obra artística de Veiga, há sempre a profunda densidade metafísica aliada à narrativa bem construída, com forte presença do fantástico. Esse autor ficcionaliza a relatividade do imaginário, apontando para as fronteiras entre o cotidiano e o fantástico. Os elementos encontram-se também nas relações entre os personagens, na política ou na incapacidade de comunicação entre as pessoas. As narrativas podem ser interpretadas como parábolas da nossa realidade cotidiana, mas remetendo-se para a dúvida, desencadeada pelo fantástico, fazendo-se distinto do maravilhoso:

[...] como sabemos, o fantástico exige a dúvida. Não é casual que os contos maravilhosos utilizem estranha vez a primeira pessoa [...] não o necessitam, seu universo sobrenatural não deve suscitar dúvidas. O fantástico nos põe ante um dilema: acreditar ou não acreditar? O maravilhoso leva a cabo esta união impossível, propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente. Em segundo lugar, e isto se relaciona com a mesma definição do fantástico, a primeira pessoa ‘relatante’ é a que com maior facilidade permite a identificação do leitor com o personagem, posto que, como é sabido, o pronome ‘eu’ pertence a todos (TODOROV, 1982, p. 45).

Os aspectos comuns na narrativa de Veiga são permeados do fantástico e do maravilhoso, mas apontamos com mais veemência para o primeiro. O autor explora o misterioso, o mágico e o absurdo, colocando o cenário ficcional único diante do leitor. Notam-se fontes de desejo, medo de alguma potência estranha. Existem mudanças

repentinamente de acontecimentos, propiciando os sentimentos de amedrontamento nos estados das consciências. Amor e ódio são reflexos da metamorfose de um para com outro, da mesma forma que esperança e desesperança. Nessas profusões da arte de Veiga, observa-se a ficção enviesada com pitadas das loucuras e dos sentimentos humanos:

[...] 'porque as fraudes, os enganos e os exageros da literatura narrativa servem para expressar verdades profundas e inquietantes, que somente dessa maneira enviesada vêm à luz. Mesmo 'enviesadas', verdades subjetivas da ficção se complementam às 'verdades históricas' da realidade factível e verificável, abrindo a possibilidade de uma leitura mais completa de um fato, de uma personalidade, de uma época (BORGES, 2013, p. 117).

A referência de Borges (2013) preconiza a literatura sem sua criação de realidades. O ato de inventar mundos também cria a comunicação da obra com a vida humana. A arte literária encontra-se permeada de sutilezas verificáveis no mundo tangível. As alegorias, os mitos, as metáforas, entre outros recursos, fazem parte dos processos de produção da arte:

[...] não se pode perder de vista, entretanto, é a necessidade, para uma melhor compreensão do discurso seja ele ficcional ou factual, que esse debate englobe perspectiva que não podem ser ignoradas e que não devem ser simplificadas. Verdades e mentiras se relacionam na construção discursiva, com diferentes propósitos e intenções (BORGES, 2013, p. 119).

Observa-se a formação de um duelo harmônico entre verdades e mentiras, entre personagens que insinuam ter uma vida humana. O discurso não tem donos, faz-se pelos muitos "eus" encontrados ali. A linguagem permeia a tudo e a todos, de modo sugestivo, surge para espelhar mundos. A arte vira uma potência geradora de sentidos transitórios, dependendo de quem lê, de quando e do lugar que é lida.

A linguagem literária remete para a si, sendo um mundo imaginário. Em Guimarães e Veiga, é entendida como móvel, repleta de imbricações híbridas dentro do seu próprio processo de construção. As relações do interior do discurso da arte com o exterior compartilham realidades:

Há uma ética da estética que faz com que os parâmetros artísticos se coloquem como os principais a ser alcançados na obra literária, o que reforça sua natureza de ficção, sem que isso signifique a abdicação de um discurso que também tenha fortes relações com seu exterior, trazendo, dessa forma, o leitor do mundo real para o ficcional. Um plano ficcional que convença como

criação, mas que compartilhe realidades que causem empatia e identificação em quem lê (BORGES, 2013, p. 163).

Os parâmetros da arte reforçam a natureza ficcional que estabelece relações com o mundo real. A comunicação primeira da literatura se faz devido à intervenção “de um sistema de valores transcendente” (SARTRE, 2004, p. 28-9). A intenção da arte literária, ao ser criada, é de propiciar o seu parcial desvendamento, pois a palavra é ação permissiva de uma revelação do objeto para o homem.

É preciso considerar, nos estudos sobre a arte, a proposta de lidar com a liberdade, de perceber a constituição de discursos autênticos e transcendentais, de ver possibilidades de leituras. Desse modo, as narrativas de Rosa e Veiga desafiam o leitor a buscar sua teia complexa criativa. A infinitude do universo de cada arte mostra uma rede crescente e múltipla das interpretações ou das faces de um mundo aberto e infinito. A face sensível das coisas desvenda-se nas manifestações difusas de estilos e formas artísticas. A imagem da obra artística consegue absorver, no processo de sua dimensão de jogo de sentidos, sua condição de discurso evasivo da arte contemporânea.

1.1 As Faces da Arte Contemporânea

A arte contemporânea mostra suas faces com suas multiformas, formando sua força desagregadora. Os desvios da criação artística ocorrem de modo não retilíneo, esvaindo-se do convencional. A fascinação é eleita no percurso da leitura frente à ao aprofundamento da assimetria das obras. É necessário encontrar nos desvios as simultaneidades de assuntos, espaços e tempos numa linguagem sempre desafiadora.

A plurifacialidade na Literatura faz sobreposição de planos nas palavras e na pintura. O conjunto de recursos é permissivo de haver distanciamento e aproximações do real com o ficcional, da obra com outras artes. A arte simula a objetividade artística, mostra sua multiformidade em expressões de sua estética:

Estética: disciplina filosófica que se ocupa com o estudo sistemático da arte em geral, especialmente interessada nos fatos de sensibilidade, percepção e inteligência por ela suscitados. Embora o nome estética tenha surgido somente no século XVIII com a publicação da obra homônima do alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, as questões de seu interesse foram objeto de consideração já na Antigüidade grega, tratadas no âmbito da filosofia, da

retórica e da poética. Recentemente se tem qualificado pelo adjetivo estético toda perspectiva de análise da literatura centrada nos efeitos desencadeados pelo texto em seus leitores ou receptores (SOUZA, 2007, p. 99, grifo do autor).

Pelo fragmento, a estética na Literatura e na pintura é elevada pela sensibilidade perceptiva de quem recepção a arte. Desde a Antiguidade, tudo é criado para gerar seu efeito. Quando se fala sobre a arte contemporânea, de maneira geral, faz-se referência a uma criação pluriforme, repleta desse teor estético. Nessa perspectiva, o caminho percorrido pelas artes é incerto, de múltiplas variações, de imagens com características que incidem nas incógnitas.

A análise da ficção e da pintura contemporâneas é feita sob muitas dificuldades pelas estéticas de novos paradigmas nas propostas artísticas. O distanciamento da realidade faz parte da construção imersa na subversão. O que parece trivial e transitório é o cerne da questão. Os impactos da apreciação das artes são duradouros sendo feitos no processo perceptivo dos leitores.

Nesse sentido, Woolf (apud FRÓES, 2014) acentuou a contemporaneidade artística com seus encantos e liberdade, mas ela não foge das esferas da concepção das artes, pois o criador não é de todo livre, nem faz o que bem quer. Não significa haver uma servidão tirana no ato da criação, porém, propõe uma ficção apropriada ao gênero, obtendo sua complexidade:

[...] se o escritor fosse um homem livre, e não um escravo, se ele pudesse escrever o que bem quisesse, não o que deve, se pudesse basear sua obra em sua própria emoção, e não na convenção, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem catástrofe ou intriga de amor no estilo aceito e, talvez, nem um só botão pregado como os alfaiates da Bond Street estipulam. A vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca. Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade que ele possa apresentar, com o mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e extremo? Não estamos propondo apenas sinceridade e coragem; sugerimos que a matéria apropriada da ficção difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse (WOOLF apud FRÓES, 2014, p. 109).

A obra de arte contemporânea então acentua seus parâmetros salientados sugestivamente por Woolf. Há o contraste entre o contemporâneo e aquilo que se denomina de outra temporalidade artística. A materialidade do objeto estabelece sua

classificação, constitui-se de possibilidade de revelação das imprecisões próprias da linguagem artística.

Nos estudos apresentados aqui, ao enviar mensagens diversas para seu cérebro, mesmo parecendo imprevisíveis e que incitem à imaginação, o leitor se vê em face de um cenário único, mas chamativo de diálogos entre mundos. Surge a possibilidade de se pensar que, nas múltiplas formas de criação artística, “[...] todos os sentimentos, todos os pensamentos; cada característica do cérebro e do espírito entra em causa; nenhuma percepção é descabida” (WOOLF apud FRÓES, 2014, p. 116).

Os discursos sobre a estranha máquina podem ser vistos nas suposições de sua chegada e na ocupação que ela passou a ter em todas as mentes, pois desde que chegou não se falava em outra coisa. É como se nada mais fosse importante, a máquina dominava a tudo e a todos:

Desde que ela chegou, não me lembro quando, não sou muito bom em lembrar datas, quase não temos falado em outra coisa; e da maneira que o povo aqui se apaixona até pelos assuntos mais infantis, é de admirar que ninguém tenha brigado ainda por causa dela, a não ser os políticos. [...] homens estavam mal humorados e não quiseram dar explicações [...] (VEIGA, 2002, p. 90).

Pode-se verificar, no romance modernista¹, a predisposição de focar a história na consciência das personagens, produzindo imagens de seus pensamentos e sentimentos. Lodge salienta (2009, p. 63-4): “[...] a direção heurística deste tipo de ficção é sempre, por assim dizer, de fora para dentro, do pensamento expresso para o não expresso, da superfície para o fundo”. A técnica criativa resulta na junção de realidades inseparáveis. O enfoque transcende os fenômenos da narrativa para as percepções do mundo ficcional:

Era quebrando a linha férrea formal da frase, recorrendo a elipses e parênteses, esbatendo as fronteiras entre o que é pensado e o que é dito, e mudando de ponto de vista e voz narrativa com estonteante linguística – era através destes e de outros expedientes que ela tentava imitar na sua ficção a impalpabilidade do fenômeno da consciência (LODGE, 2009, p. 68).

¹ Destaca-se, nesta pesquisa, que o moderno se diferencia do contemporâneo. Moderno é um termo que pode ser remetido para a arte, a partir dos anos de 1500, não sendo referência para a arte contemporânea que se iniciou em metade do século XX. Entretanto, o moderno ou modernista aqui se refere à contemporaneidade.

A ruptura da arte consiste em desnudar as formas de criação. As entrelinhas da narrativa, por exemplo, colocam em cena a impalpabilidade da consciência. Desse modo, estudar a arte contemporânea não parece, nem de longe, uma tarefa fácil. Nela, buscar por certezas é impossível, pois a constatação remete a linguagem artística para os paradoxos, as ambiguidades cada vez mais heterogêneas. A obra de arte nos conduz sempre à pluralidade conceitual, temática, espacial, entre outros.

Rosenthal (1975) se refere à arte contemporânea como reflexos de uma arte pura. Ao afirmar que o artista age como se estivesse ao lado de Deus na criação e ao tratar tempo e espaço numa mesma junção, acontece o entrelaçamento de destinos, por meio de uma linguagem intercalada, multiforme e semanticamente elástica. Tudo apontando para a significação expansionista continuamente, sendo a arte

Fonte borbulhante do centro, luzindo invisível no medo incomensurável do saber: o Nada preencheu o vazio e tornou-se o Universo. O bramido cessou e voltou a ecoar, resultante do amalgamamento da luz com a escuridão, revolidas ambas pelo som que se erguia, pois só agora, começava a vibrar o som, e o som era mais do que um cântico, mais do que um tanger de lira, mais do que qualquer emissão sonora, mais do que uma voz, pois era tudo isso junto, simultaneamente, irrompendo do Nada e do Universo, irrompendo como significado, além do entendimento, irrompendo como palavra pura que era (ROSENTHAL, 1975, p. 20).

Falar da composição artística, neste âmbito, é luzir o pensamento para uma irrupção significativa repleta de sentidos, cada vez mais inapreensíveis. O universo criativo preenche vazios, por meio de imprevisíveis associações de símbolos, palavras, pensamentos, entre tantos outros recursos que procuram captar imagens insólitas. A ambígua materialidade da arte é sempre inconstante, desencadeando obras literárias multiformes, detentoras de planos variáveis.

As incertezas da existência humana moram ali, sobrepõem-se a qualquer formalidade já pensada da era clássica à modernidade. Os diversos planos, observados e apreendidos no interior do texto ou da pintura parecem unificarem-se, estão ligados intimamente para se imbricarem no mundo humano. Constatam-se no contemporâneo as tendências das imagens das profundezas que parecem captar a essência da vida.

As ideias de flutuação e simultaneidade de planos, tempos e espaços são indicadas por Rosenthal (1975), na intenção de demonstrar as concepções criativas da arte literária, por exemplo. A palavra é trabalhada de modo a estar apta a ser ou

significar qualquer coisa, encontrando-se além dos limites significativos comuns da linguagem, sendo flutuante, dissolvida:

Acima de qualquer comunicação e significado, definitivo e primordial, poderoso e imperativo, aterrorizante e protetor, encantador e trovejante, a palavra da diferenciação, a palavra do juramento, a palavra pura, eis como o som se aproximou bramindo, passando tempestuoso por cima dele, crescendo e tornando-se mais e mais forte, tornando-se tão prepotente, que nada mais poderia resistir-lhe, o Universo esvaecendo diante da palavra, dissolvido e guardado na palavra, destruído e recriado para toda eternidade, porque nada se havia perdido, porque o fim se uniu ao começo, renascido, regenerado: a palavra pairava sobre o Universo, pairava além do dizível e indizível, e ele, envolto pelo bramido da palavra, pairava com a palavra: no entanto, quanto mais essa o envolvia, quanto mais ele o penetrava no som ondeante e por ele era imbuído, tanto mais intensa e volátil tornava-se a palavra, um mar flutuante, um fogo flutuante, pesada como o mar e leve como o mar, ainda assim a palavra: ele não podia segurá-la; ela era inconcebível e inarticulável, pois encontrava-se além dos limites da linguagem (ROSENTHAL, 1975, p. 20).

A palavra, com o aporte de ir além da linguagem comum, permite ao leitor experimentar as descrições narrativas de um mundo dissipado, mas tão envolvente que parece ímã puxando sua atração. A narrativa contemporânea contém caminhos de distanciamento fingido da realidade para ser arte, contudo, proporcionando a insegurança e a incerteza de se tratar da vida humana:

Todos nós que começamos a ler um livro sabemos após vinte ou trinta páginas onde devemos situar o poeta; de que se trata; de que maneira a obra se desenvolve; se ela é séria ou não; como, de modo geral, o livro deve ser classificado. Aqui não se sabe nada. O leitor move-se no escuro. O que é isso? Quem está falando? (ROSENTHAL, 1975, p. 27).

Um dos princípios principais desses enfoques na ficção literária pode ser o desenvolvimento do enredo com seus recursos estilísticos. O inconsciente parece tomar conta de uma história que visa a impulsionar a ideia de uma dimensão para além da profundidade de sentidos. Os escritores contemporâneos parecem desnudar tais profundezas e se aproximarem da realidade psicológica.

A imagem implica o abandono das propriedades e estratégias tradicionais do campo literário. Dá-se margem a experiências com a intriga sem fim. As causas lógicas são abandonadas cedendo lugar à desestabilização, à ambiguidade e à obscuridade, perpassam o comportamento humano nas histórias. A intervenção artística na vida humana perturba e, ao mesmo tempo, distrai o pensamento com os acontecimentos aparentemente simples, mas ofuscante.

Como destaca Lodge (2009), a quebra da linearidade na linguagem verbal ou não verbal, nas artes contemporâneas, é o diferencial do processo de mudanças nas obras artísticas. A leitura confirma as rupturas da linguagem da arte, pois a própria consciência não é linear. No entanto, a quebra da linearidade na linguagem escrita é diferente, por exemplo, dos acontecimentos vistos na pintura, pois com a palavra decorre um “[...] sacrifício da coesão narrativa que torna as histórias inteligíveis para o leitor e, conseqüentemente, permeia o romance enquanto forma literária” (LODGE, 2009, p. 69).

A linguagem literária, como aponta Foucault, tem enfoques na relação da linguagem com o tempo, tendo certa ligação entre literatura e temporalidade. Essa premissa concebe sua razão de ser, já que a linguagem “[...] restitui o tempo a si mesmo, pois ela é escrita e, como tal, vai-se manter no tempo e manter o que se diz no tempo” (FOUCAULT, 2000, p. 167).

Entretanto, na admissão da ideia da função da linguagem, tendo relação com o tempo, o seu ser-linguagem é espacial. Foucault (2000, p. 168) explica a linguagem sendo espaço, porque “[...] de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, por conseguinte, em um espaço”. Desse modo, pode-se ver a existência do signo de ordem muito mais espacial do que temporal.

A literatura contemporânea é submetida a uma temporalidade para ser classificada, embora ela possa exibir-se fora de seu tempo. Por isso, as obras contemporâneas, desde seu início, ultrapassaram séculos. O além tempo e espaço incide em significações bem mais amplas que o objeto artístico em si. Em direção a uma realização magnífica, a arte literária mostra a vivência ideal do alcançável, sendo aproximável de um processo infinito da atemporalidade.

A arte permanece sempre fragmentada, de caráter fugaz por ser inacessível de descobri-la completamente. Na sua totalidade, encontra-se a incompreensão, mesmo havendo um esforço reflexivo de criticidade. Podemos afirmar que a literatura da contemporaneidade se destaca pela exclusividade estética sedutora. Seu esteticismo retira as referências de outras épocas da arte, tendo sua própria sedução: “É nessa liquidação do processo de sedução que ganha força a moderna teoria do desejo” (BAUDRILLARD, 2008, p. 49).

A antinaturalidade se aventura em cada linha narrativa como programa coordenado de autorreferência da fragmentação, do absurdo. Na escrita

contemporânea, a palavra se liberta de toda servidão para triunfar com uma linguagem própria. A palavra se reveste de significação, já que as relações fixas dos vocábulos sofrem uma explosão de insinuações do ato indizível. Tudo se constrói para outros significados:

Há na linguagem um excedente em relação ao significado, que ultrapassa e escapa do sentido que tenta limitá-la. Há, na própria escrita, alguma coisa que finalmente pode escapar a todos os sistemas e lógicas. Segundo Eagleton, 'há um oscilar constante, uma contínua difusão e derramamento de significados – o que Derrida chama de disseminação – que não se pode ser facilmente contida nas categorias estruturais do texto, ou nas categorias de uma abordagem crítica convencional do texto. A escrita passa a ser considerada, desse modo, simultaneamente *crítica* e *criação*. Rompe-se a tirania da significação estrutural e desloca-se a significação pelo livre jogo da linguagem. Há um abandono do *significado transcendental* e ampliam-se o campo e o jogo da significação' (COSTA, 2003, p. 52, grifos da autora).

A difusão da linguagem artística, tratada por Costa, esboça esse sentido múltiplo da palavra na contemporaneidade. A obra literária ornamenta-se de uma eterna reduplicação de sentidos que formam a sua face múltipla de imagens. Costa (2003) acentua a palavra como participante de um jogo de substituições infinitas, geradoras de efeitos também infinitos.

Cada tipo de arte mostra o signo passando de uma associação para outra sem nenhuma barreira. As significações são irreduzivelmente amplas e intermináveis de significantes. Costa (2003, p. 53) destaca: “[...] o texto torna-se um processo aberto de estruturação, e o discurso escrito, destituído da ótica estruturante, torna-se plural”. O caráter do signo é provisório, constituindo-se com a marca da presença, em que a linguagem a coloca na sombra de algo não dito, embora perceptível.

No não dito, a palavra beira às imagens metafóricas, para se revelar não por inteiro, mas mostrando apenas que existe e está ali. Aquilo encontrado além dos limites textuais destaca o processo criativo, simulado como inacabado. É um eterno (re)fazer-se querendo reluzir. A imagem do objeto da arte serve para apontar a suposta crise da linguagem em ora dizer, ora não dizer.

Há uma simulada desconstrução da linguagem representativa do pensamento clássico para o surgimento de uma linguagem inovadora, não delimitada, combinada com nova articulação e desarticulação das coisas. Como ocorre nas obras de Rosa e Veiga, o contemporâneo corresponde a essa análise dos sentidos e da significação. As palavras seguem sua independência em seus princípios de ressignificação, em “A

terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, e em “A máquina extraviada”, de José J. Veiga: [...] sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo. [...] — esta vida era só o demoramento (ROSA, 1988, p. 36). “O pai entrou sozinho no rancho e desapareceu na escuridão da janela. [...] saíram e foram andando sem olhar para ninguém (VEIGA, 2002, p. 132).

Os termos revelam a ausência vista pela presença da palavra, a tríade “rio-rio-rio”, enfatizando o caminho perpétuo; o desmoronamento da arte que faz ruptura com o real; a solidão da arte de ser quem é. A linguagem literária adentra em uma espécie de “Princípio de entradas múltiplas”, destacado por Deleuze e Guattari (2011) em *Mil platôs*. Com um “texto-rizoma”, o ato criativo configura-se como um mapeamento de um devir na obra escrita. Ao estar em qualquer extremidade, um texto contém seus signos com pontos de conexão variável. As múltiplas entradas de significados que um texto pode esboçar mostram sua capacidade de articulação de múltiplas imagens:

Poder-se-á apenas procurar com que pontos se liga aquele por onde se entrar, por que cruzamentos e galerias se passa para ligar dois pontos, qual é o mapa do rizoma e como é que este, de repente, se modifica se se entrar por qualquer outro ponto. [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 19).

Neste ponto, pode-se dizer que a linguagem literária é complexa, tem sua aparência rizomática nas suas múltiplas entradas. A arte, por si, possibilita-nos adentrar em seu discurso de dissipação, sendo vista em sua amplitude textual, em seu alargamento dialético da desterritorialização e da reterritorialização. A experiência é de ver muitas faces da linguagem.

A complexidade do texto suscita a tantos temas da vida humana, além de permitir relações, indefinidamente, a conceitos, a eixos de interpretações que desempenham papel fundamental, ao entendimento do processo criativo contemporâneo. Os elementos fazem referência a tudo: à crise da vida humana, ao caos dos sentimentos, entre outros. A desconstrução da obra desestabiliza o entendimento comum da linguagem, sendo o texto literário o lugar das inversões, antagonismos perpassam o esvaziamento de qualquer julgo com o real.

Forma-se o jogo imagético da linguagem da arte, busca-se o esplendor do indizível, do inominável. É como se a linguagem sofresse uma crise que a leva a resplandecer sua identidade. O caminho da suposta desordem é trilhado pelo leitor. A desorganização, na verdade, é a configuração do ponto de ruptura do sistema da

língua. O instável dá brilhantismo ao texto artístico, deságua em uma existência múltipla de sentidos.

A reduplicação de significados de cada frase pode ser vista, passando pela metamorfose expressiva constante. O ato da escrita dialoga com a crença da imitação, mas sobressaindo a isso pelo procedimento congênito das multiformas. O texto se configura com sua marca, com sua natureza. A modernidade trouxe consigo o desequilíbrio dos valores absolutos, contidos no pensamento clássico.

Com isso, abriram-se caminhos para o surgimento de objetos artísticos como os mostrados aqui. Os saberes se condensam nesse universo contemporâneo das artes. A essência artística da modernidade foi transformada com as novas ideias de como fazer arte, o que significa ver a contemporaneidade chegando para ficar, apesar de não se saber ao certo o desenvolvimento das artes. O certo é: as artes contemporâneas revelam melhor o homem em sua essencialidade, mostra coisas nunca vistas antes, parece com sua dupla posição de ser e de não ser, fingindo transparecer. O objeto artístico se revela cheio de conhecimento da vida humana.

No fim do século XIX, as artes se posicionaram cheias de si, com a linguagem que destronizou as linhas retas, as imagens nítidas, os planos bem visíveis como se fossem transparentes em seu discurso. A elisão, a fusão e a transfiguração passaram da consciência do imaginário para a dialética sem fim entre mundos. O principal da arte concentrou num único plano vários efeitos. Tudo servindo para revelar a arte, o homem, o mundo:

O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como barreira. Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, tateando-as, palpeando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidade particulares com a terra, com o céu, a água e todas as coisas criadas. Não sabendo servir-se da palavra como signo de um aspecto do mundo, vê nele nela a imagem de um desses aspectos [...] Estabelece-se assim, entre a palavra e a coisa significada, uma dupla relação recíproca de semelhança mágica e de significado. E como o poeta não utiliza a palavra, não escolhe entre acepções diversas, e cada uma delas, em vez de apresentar-se como função autônoma, se dá a ele como qualidade material que se funde, a seus olhos, com as demais acepções. Assim, realiza ele em cada palavra, tão somente graças à atitude poética, as metáforas com que sonhava Picasso quando desejava fazer uma caixa de fósforos que fosse inteiramente morcego sem deixar ser caixa de fósforos (SARTRE, 2004, p. 14-5).

Sartre (2004) define a posição da linguagem da arte frente a todos e a todas as coisas. As palavras são indicadores de autorreferência, de apreensão e de captura da realidade fugaz como sendo o próprio “Espelho do Mundo”. A arte foge para seu espaço, raia suas próprias luzes, como aponta o trecho, em “A máquina extraviada”: “A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. [...] um crescer e desconter-se – certo como ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco” (ROSA, 1988, p. 7), em “A máquina extraviada”. A capacidade da arte literária é de comunicação ampla pela sua poética:

[...] o estranho objeto que assim aparece e que possui a liquidez do fluir do rio, o doce e fulvo ardor do ouro e, por fim, se abandona com decência e prolonga indefinidamente, pelo enfraquecimento contínuo do a final átono, seu desabrochar pleno de recato (SARTRE, 2004, p. 15).

A palavra poética, na contemporaneidade, é considerada por Sartre (2004) como a crise da linguagem, manifesta-se com diferentes acessos de despersonalização do escritor, das coisas, pelas palavras. Desse modo, aquele que cria

[...] não sabia mais como se servir delas e, segundo a célebre fórmula de Bergson, só as reconhecia pela metade; abordava-as com um sentimento de estranheza extremamente frutífero; elas não mais eram dele, não mais eram ele; mas nesses espelhos estranhos se refletiam o céu, a terra e sua própria vida; finalmente, elas se tornavam as próprias coisas, ou melhor o negro coração das coisas (SARTRE, 2004, p. 16).

Percebe-se que há a poética da estranheza da arte, destacada por Sartre (2004). A composição de palavras, de coisas agrupa imagens de um universo mágico, ora de conveniência, ora de desconveniência das associações que fazem, para surtir seu efeito. A unidade poética de aproximação e de distanciamento entre realidades torna a imagem da arte mais pura em sua tonalidade:

Para o poeta, a frase tem uma tonalidade, um gosto; ele degusta, através dela, e por si mesmo, os sabores irritantes da objeção, da reserva, da disjunção; ele os leva ao absoluto e faz desses sabores propriedades reais da frase; esta se torna por inteiro uma objeção e nada em particular. Voltamos a nos deparar aqui com as relações de implicação recíproca, já assinaladas há pouco, entre as palavras poéticas e seu sentido: o conjunto das palavras escolhidas funciona como imagem da nuance interrogativa ou restritiva e, inversamente, a interrogação é imagem do conjunto verbal que ela delimita (SARTRE, 2015, p. 17).

O objeto ganha vida própria ao se depurar não tendo qualquer vínculo com a realidade, apesar de conter em si diversos mundos. Forma-se uma espécie de esquema criativo que foge da lógica ordinária das coisas. O que prescinde à construção é o novo significado que o projeto artístico passa a abrigar em si, em “Desenredo”: Foi Adão dormir e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu” (ROSA, 1967, p. 38).

Barthes (1987) preconiza que as artes denotam sua duplicidade de nascimento em Adão e Eva e de Livíria e Jó Joaquim. Elas recaem sobre as margens subversivas, pelas quais impressionam o lugar de perda, geradora de outros sentidos, de deflação, sendo o âmago da fruição. Constituem-se a cultura material por definição. Na margem cultural, sob a materialidade pura, tudo é desconstruído, o texto forma jatos de palavras:

[...] o texto já não tem a frase por modelo; é amiúde um potente jato de palavras, uma fita de infralíngua. No entanto, tudo isso vem bater contra uma outra margem: a do metro (decassilábico), da assonância, dos neologismos verossímeis, dos ritmos prosódicos, dos trivialismos (citacionais). A desconstrução da língua é cortada pelo dizer político, bordejada pela linguística cultura do significante (BARTHES, 1987, p. 13).

O autor citado apresenta o conjunto preponderante da linguagem artística dos vazios reveladores do universo de possibilidades. A arte se intensifica pelo contato com o mundo, com os leitores, como aponta Sartre (2004, p. 22) “[...] quem entra no universo dos significados não consegue mais sair; deixemos as palavras se organizarem em liberdade, e elas formarão frases, e cada frase contém a liberdade toda e remete a todo o universo”.

Assim, os fatores característicos das peculiares das obras contemporâneas mostram faces, recriando espaços imprecisos de qualidade indefinível e variável. O que pluraliza os fenômenos triunfa sobre o mundo aparente, com suas categorias irrevogáveis. O leitor não sabe onde começa ou onde termina algo, sente-se no escuro da arte flutuante pela linguagem, como podemos constatar em Rosa e em Veiga.

1.2 A Arte da Linguagem Artística em Guimarães Rosa e José J. Veiga

As linguagens das artes de João Guimarães Rosa e José J. Veiga são reveladoras de sentidos, podendo ser lidas pelas relações, pela construção que as

expressões são reveladas. A linguagem faz suas conexões com a cultura, o pensamento, as realidades, procurando estabelecer ligamentos com tudo. Isso remete para a plurissignificação da criação da arte literária

Ao enfatizar o processo criativo, forma-se a subjetividade da linguagem em Rosa e em Veiga. Estes artistas tiveram a genialidade de criar uma língua diversa dentro de sua própria. Encontraram a estruturação estilística da expressão, do estilo privativo dos personagens. Percebe-se, em Rosa e Veiga, uma maneira única de criar linguagens. Sob o ponto de vista de imbuir vários sentidos em cada palavra na baila narrativa, os resultados não poderiam ser outros: tessituras poéticas que ensejam nas diversas possibilidades expressivas, como nos contos “O galo impertinente” e “Onde andam os didangos”:

[...] o povo esqueceu a longa espera, herança de pais a filhos, esqueceu os parentes e amigos que haviam morrido sem ver aquele dia, esqueceu as voltas que teve de dar, e agora só cuidava de elogiar o trabalho dos engenheiros (VEIGA, 2002, p. 81).

[...] muitos bichos lá fora, alguns conhecidos, outros inventados, deduzidos dos barulhos que vinham da mata; mas encostado no corpo sadio da mãe ele não tinha medo de nada, os bichos ficavam mansos [...]. Mas, não deixavam de existir (VEIGA, 2002, p. 53).

As relações vistas nos termos discursivos são diferenciais de significação. O esquecer e o conhecer servem como parâmetros de aproximação. O todo textual está permeado de natureza poética própria. O que vale é o aqui e agora, isto é, o momento atual. Os elementos aliam-se para surtir uma explosão de sentidos, revitalizam diversos dialetos. O caminho traçado sempre leva ao vazio, tudo pode significar qualquer coisa. Pela ousadia, a linguagem literária assinala o seu querer na intersubjetividade.

Barthes (1987) destaca a sensação do que a organização literária pode causar. Surgem, de repente, as rupturas, os devaneios podem ser sentidos. Destacam-se as relações de uma com as outras artes. Suas margens não respeitam fronteiras. Os processos de enunciação, instaurados em Rosa e Veiga, são para revelarem o estilo único, irrepitível. Cada qual com acontecimentos singulares em sua composição:

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiaria [...] e, *uma outra margem* móvel, vazia [...] que nunca é mais do que o lugar de seu efeito. [...] O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma

maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza (BARTHES, 1987, p. 10-1).

Pode-se dizer que a língua sofre um certo tipo de abalo por ganhar muitas significações. Uma letra, uma palavra remete-se para muitas direções, rumo ao desconhecido da literatura. O leitor sente essa experiência com as palavras apelantes. As inquietações surgem de todo lado, não havendo facilidade alguma para encontrarem respostas ali no tecido narrativo.

Na desuniformidade, esses artistas reúnem recursos e estilos que merecem atenção de críticos em todos os tempos. Cada instante dos acontecimentos é capaz de falar por si. A invenção torna-se um processo contínuo e substancial ligador de signos da existência da língua, para ser transposta no mundo ficcional das personagens.

Na elucidação do sistema significante, Barthes afirma sobre a pertinência da elaboração expressiva. Esta não dissocia a linguagem da subjetividade, pois o sujeito também não fica dissociado do discurso. Como característica da linguagem, há o fato de ela, primeiramente, significar. No processo de interpretação mútua da língua e da sociedade, a linguagem é instauradora de conhecimento e de relações, sendo veículo de transformação.

A língua e as produções discursivas mostram a linguagem envolvente dos objetos artísticos, das condições associativas que os envolvem. Ao mostrar redução no dizer, eclodindo o não dito, Guimarães Rosa e José J. Veiga realizam desvios, estabelecem cadeias significativas diferenciadas em suas artes. Diante de suas obras, um interessante mergulho nas linguagens permite que se façam as relações entre elas:

[...] de repente, saído não se sabe de onde, um galo enorme aparecia diante do carro. Não adiantava tocar buzina, ele não se desviava, nem adiantava aumentar a velocidade, ele não se deixava apanhar. [...] Quando o motorista conseguia manobrar e escapar do desastre, o galo aplicava outro desastre (VEIGA, 2002, p. 82).

Sendo o bicho mais esquisito de toda a mata, e vai ver que de todo o mundo, o didango tinha que ser também o bicho mais perigoso [...], jogando o canudo do copo por cima do rancho, estremecendo as panelas do jirau, ou subindo morros, saltando grotas, medindo o mundo a compasso (VEIGA, 2002, p. 54).

O sistema criativo particular mostra sinais associativos das estruturas das linguagens: de repente apareceu o galo com um tamanho desproporcional para a natureza; no outro trecho, o bicho era o mais esquisito, já visto. Temas sobre política e vivências sociais complexas figurativizam os cenários artísticos. O campo de exploração se faz aberto a múltiplas interpretações. O jogo de caminhos ocorre para revelar a imprecisão que delinea as palavras suplantadoras de realidades e mundos.

As elaborações artísticas são baseadas puramente em si mesmas, dando a entender que fazem parte de uma determinada perspectiva social e política. Mostram-se como construções de histórias aparentemente simples, mas bem enigmáticas. Desse modo, a avaliação de Barthes (1987) das obras contemporâneas recai sobre um campo flutuante dos objetos em análise:

Daí talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isso que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva [...] o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retoma, portanto, como margem: não importa qual forma. Sobretudo, evidentemente, (é aí que a margem será mais nítida) sob a forma de uma materialidade pura: a língua, seu léxico, sua métrica, sua prosódia. [...] o texto já não tem a frase por modelo; é um amiúde um potente jato de palavras, uma fita de infralíngua. No entanto, tudo isso vem bater contra uma outra margem: a do metro (decassílabo), da assonância, dos neologismos verossímeis, dos ritmos prosódicos, dos trivialismos (citacionais). A desconstrução da língua é cortada pelo dizer político, bordejada pela antiquíssima cultura do significante (BARTHES, 2013, p. 11-2).

O enfoque dos aspectos artísticos da redução das expressões é o caminho instigante de leitura. Os textos transitam por todas as direções em suas abstrações linguísticas constitutivas. Opera-se a desautomatização da língua, subjugada pelo uso rotineiro, superado nas criações em estudo.

Nessa perspectiva, em Rosa e Veiga, os discursos priorizam a linguagem subversiva num aspecto próprio. A palavra vai além da encenação daquilo que se conta, constituindo-se em um novo universo. Tudo ultrapassa a representação do mundo real. Entretanto, as peculiaridades do jogo das palavras presentificam o cotidiano das pessoas: “As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas – passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda” [...] (ROSA, 1988, p. 32-3).

A comunicação inventiva da arte está ligada à ficcionalização, mas se apropria de mundos, tornar-se a heterogeneidade das características humanas. A unidade da

obra mantém sua integridade, embora seja trabalhada para sugerir, encantar, fascinar. Aquilo que é irreal parece dialogar com a realidade humana. A ficção, por meio da linguagem, revela suas relações.

Embora a arte literária não represente o mundo real, ela sempre sugere, evoca. Diferente da clareza, ela faz alusão ficcional das coisas. As sugestões são convocadas a se revelarem. Tudo pode remeter o leitor para um universo novo, de vazios que evocam a liberdade própria da arte literária, com sua natureza de ordem ambivalente:

A língua se reconstrói *alhures* pelo fluxo apressado de todos os prazeres da linguagem. Onde alhures? No paraíso das palavras. Trata-se verdadeiramente de um texto paradisíaco, utópico (sem lugar), de uma heterologia por plenitude: todos os significantes estão lá e cada um deles acerta na mosca; o autor (o leitor) parece dizer-lhes *amo a vocês todos* (palavras, giros, frases, adjetivos, rupturas: de cambulhada: os signos e as miragens de objetos que eles representam) (BARTHES, 1987, p. 13).

Nos universos literários de Rosa e Veiga, as palavras não se remetem para um referente exterior, tendo sua essência na própria natureza da obra. A palavra expande-se em seus caminhos plurais, superando qualquer entendimento delimitado. A ideia é embrenhar-se no poder e no saber de realizar novos discursos capazes de expressar algo diverso e múltiplo de significados, além do que está posto na linguagem de comunicação. Prioriza-se a ausência de imposições de valores pré-estabelecidos: “[...] descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente” (ROSA, 1988, p. 33).

Esses discursos têm o efeito de estabelecerem significações ousadas, passam a desenvolver funções de compromisso único com o universo literário. A abordagem literária de contar história busca seu próprio percurso, fragmenta e dissipa o sentido comum da palavra. Com isso, o texto artístico encanta pelo absurdo, na medida em que se aparta das interpretações de dicionário.

Costa (2003) afirma sobre o surgimento uma nova condição da linguagem, sendo a palavra submetida a si mesma, obriga as múltiplas significações, revela outros sentidos da estrutura textual que compõe o universo literário. Guimarães Rosa e J. Veiga criaram, em suas obras, discursos assim: expansionistas e multiplicadores da indeterminação dos sentidos. As características de suas artes contemporâneas revelam seu ideal de desfazer amarras de estruturadas significações. Para

encontrarem seu espaço, a arte surge numa nova vivacidade nas palavras, fazendo parte de uma sombra pulverizadora de um dizer ainda não dito:

Há no discurso necessariamente um resto não formulado que a linguagem deixa má sombra, algo não dito que dorme na palavra. Ao pulverizar-se numa infinidade diferenciada a ao ser engendrado pelo exterior em seu movimento material, o texto multiplica as marcas e os intervalos, cuja significância, descentrada e ilimitada, apresentada o remanejamento epistemológico, social e político que se realiza na história social. Assim é que a ciência, a ideologia e a política são atravessadas pelo discurso. Na pluralidade textual os diferentes discursos são confrontados, desdobrados, refundidos. É nessa pluralidade que se dá o trabalho da significância (COSTA, 2003, p. 54-5).

A linguagem, em Rosa e em Veiga, parece carregar consigo uma espécie de angústia pela transformação, pois os autores sugerem sua inserção no intrínseco âmago da obra. Na Literatura, ela encontra um lugar no espaço do dizer, não se restringe às finitudes das expressões puramente informativas. Os bastidores da criação da arte funcionam como fábrica de uma nova linguagem que se afasta do mundo.

Para dizer o não dito, a palavra sofre mutações, como se ganhasse um novo nascimento na criação. Em sua nova transfiguração, ela tece seu próprio caminho nesse mundo interior da arte. As personagens dão ensejo às imagens produtoras de sentido que as palavras irão desfrutar. Um mundo singular e dissipante se manifesta na intimidade da obra de arte literária.

Há fissuras na forma de criação desses artistas que enlevam cada tendência mística das suas invenções. Nelas, estão a profundidade metafísica e a organização peculiarmente do estético. Constituem-se por um caráter artístico como se fossem vias insólitas, idealizadas no mundo da arte. Desse modo, as distintas obras se aproximam pela transformação da linguagem, tendo lampejos da intimidade humana, sentidos no corpo. Este, como objeto da arte passa a ter sua realidade produtiva:

[...] dizem que o corpo é uma metáfora e que o verdadeiro objeto do desejo e do gozo são os signos, as marcas que o retiram de sua nudez, de sua naturalidade, de sua 'verdade', da realidade integral de seu físico. Por toda parte é a sedução que tira as coisas de sua verdade (BAUDRILLARD, 2004, p. 30).

O mergulho incondicional, nos estratos dessas obras, permite interpretações profundas, leva o leitor aos encantos e às seduções que ultrapassam os dizeres

racionais da vida cotidiana. Percebe-se a linguagem literária detentora da possibilidade de submergir suas próprias significações. Ela se instaura de modo instável, pois mostra suas verdades e mentiras, embaralhando tudo no campo da imprecisão.

A linguagem literária tem a propriedade de fingir, de criar realidades, de delinear sua própria construção com caminhos alternativos na escrita escrita (BARTHES, 1987). O discurso literário contemporâneo constitui-se de um saber alheio à comunicação convencional, busca novas possibilidades significativas, aparta-se da regular simetria semântica para um lugar de desestabilização. O que propõe é a realização de outras formas de percepção, convivendo harmonicamente com a afirmação e a negação, dialogando com o eu e o outro.

Nesse caso, cada palavra relaciona-se com as outras, porém, mantendo uma comunicação instável. Os limites entre a ficção e a realidade são emitidos pelos fatos narrados. Na desestabilização dos termos, o discurso segue o caminho especial na dissipação da escrita. Numa constante oscilação dos significados da linguagem, a vida cotidiana parece estar ao lado da literária. Isso permite ao crítico questionar a respeito do uso da palavra nos espaços em que a discursividade transita criativamente.

Entrilhar-se nos universos das criações de Rosa e de Veiga é aprofundar-se em um vasto cenário de personagens condutores do deslumbramento que não se esgota. As possibilidades de aventuras se abrem para proporem incontáveis viagens aos caminhos atrativos. Os questionamentos e as hipóteses são dotados de certa uniformidade pelo estilo único de cada autor: “Do narrador seus ouvintes: [...] Tinha o para não ser célebre. Como elas quem pode, porém?” (ROSA, 1967, p. 38); “[...] é de admirar que ninguém tenha brigado ainda por causa dela, a não ser os políticos. [...] homens estavam mal humorados e não quiseram dar explicações” [...] (VEIGA, 2002, p. 90).

Os questionamentos são falsos, não querem explicações. A arte da escrita das obras em análise caracteriza-se pelo trabalho estereotipado com a linguagem dialogante consigo mesma. A obra conta com a temática, o estilo persuasivo, assume variados caminhos atemporais rumo ao eterno, confirmando-nos nos contos mais do que o tempo cronológico ou psicológico. O discurso avança da espacialização para o devir. Uma arte não se mostra idêntica à outra, mas relaciona-se. A eternidade se move nas narrativas.

As obras não se preocupam com o valor documental do passado, nem com o ato de fazer crônicas. Suas reminiscências evocam as personagens relacionadas apenas aos fatos ocorridos no mundo criativo. Além disso, o belo pode ser contemplado em sua idealidade. Rosa e Veiga utilizam, geralmente, temas e forma ancestral de contar, mas com profundamente discursiva renovada. São compiladores de contos advindos da oralidade.

Os contos de Guimarães Rosa e José J. Veiga recuperam a tradição oral, sendo construídos pelo trabalho com a linguagem. Parecendo de caráter artesanal, não perdem seu aspecto fluído, aberto. Sua mobilidade e capacidade permitem sua renovação como arte contemporânea. Atualizam-se em sua forma que repercute a fragmentação temporal e espacial. Os acontecimentos, em grande parte, transcorrem no tempo indefinido, suspenso, para se instaurar a ação.

Passado e presente se tornam imprecisos, nos relatos do que parece ter realmente acontecido. As personagens desvendam a fruição das instâncias emissivas. As narrativas geralmente têm a estrutura de uma história comum. Contudo, as experiências reforçam um suposto passado presentificado. Os participantes tentam se orientar mediante o embricamento temporal. Nessas concepções, o tempo, como representação subjetiva enraizada na natureza humana, submerge-se.

Os trabalhos artísticos não se assemelham àqueles feitos por historiadores, por exemplo. Isso não significa que as obras não interessem a todos em geral. As especificidades das narrativas têm a ver com o sentido de cada produção, à imaginação. A dimensão essencial de suas escrituras dá ensejo ao percurso rumo às categorias que ora as polarizam, ora as aproximam.

A arte contemporânea leva em consideração a imprevisibilidade, a variação, dos fatores fundamentais do processo criativo. Isso está presente em Rosa e Veiga. As presenças de metamorfoses da palavra são habituais. Os encantamentos, as credices, os objetos mágicos e as situações inusitadas e inexplicáveis sugerem a atmosfera carregada de misticismo, magia e fascinação. Todos esses aspectos demonstram que as obras literárias de Guimarães Rosa e José J. Veiga são polimorfos. Os discursos compõem-se de uma rede complexa, na qual os sentidos se refazem e se renovam constantemente.

O intuito do estudo percorre as obras desses artistas, sondando o que elas guardam nas sombras discursivas. Observam-se os mistérios, como postula Barthes (1987, p. 63): “[...] o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a

escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática de sentido”.

Não há a preocupação de encontrar o sentido total dos discursos. Afinal, isso não seria possível, mas de buscar relações dos procedimentos criativos da linguagem que envolvem sua escrituração. A palavra literária não pode ser entendida nem explicada totalmente, pois ela é um agente multiforme, age no espaço e tempo ficcional, descortina-se em suas arestas.

Percebem-se, em Rosa e Veiga, as narrativas possuírem, além de fragmentadas e ambíguas, discursos que dificultam qualquer compreensão clara de seus textos. Elas contêm certo grau de desordem, sendo escrituras, excluem o exterior para mostrar sua estrutura contendoras do seu essencial. A linguagem funciona como elemento que acompanha, acolhe e frui a criação. O ato comunicativo torna-se cheio de insondáveis manifestações criativas:

ESTA É A ESTÓRIA. Ia um menino com os Tios passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produziam-se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos (ROSA, 1988, p. 7).

É pela palavra que as obras literárias repercutem suas expressões, seus discursos alicerçados no contexto da própria ficção. Cada signo verbal é capaz de assegurar a comunicação ousada, no seu horizonte e condição necessária para seu estabelecimento e sua permanência. O signo é plurivalente, ao mesmo tempo, goza de ampla singularidade.

Assim, o entrecruzamento dessas percepções revela os (des)caminhos das produções artísticas de Rosa, Veiga e dos pintores selecionados. Os índices de valores carregados por elas permitem ter mobilidade comunicativa, no contexto artístico. Os signos formam a linguagem com sua natureza contraditória, seu caráter multiforme, viva e com poder de parecer bem mais que as palavras podem evocar em suas rupturas artísticas.

2 (DES)CAMINHOS NAS PRODUÇÕES DE GUIMARÃES, VEIGA, PICASSO, DALI E GRIS: CONVENÇÕES E RUPTURAS DA LINGUAGEM ARTÍSTICA

Ninguém de fato pode ler muita literatura moderna sem se dar conta de que alguma insatisfação, alguma dificuldade, se acha em nosso caminho. Os escritores estão tentando, por toda parte, o que não conseguem realizar, estão forçando a forma que utilizam a conter um significado que para ela é estranho. Muitas razões poderiam ser dadas para isso, mas que apontemos aqui apenas uma, qual seja, o fracasso da poesia em nos servir como serviu a tantas gerações de antepassados. A poesia já não nos presta seus serviços com mesma liberdade que tinha em relação a eles. O grande canal de expressão pelo qual se escoou tanta energia, tanto talento, parece ter se estreitado ou sofrido algum desvio (Virginia Woolf).

Os (des)caminhos das linguagens encontradas em Guimarães Rosa, no conto “As margens da alegria”, presente no livro *Primeiras estórias* (1988); José J. Veiga, com “A máquina extraviada”, de *A estranha máquina extraviada* (2002); Juan Gris, na tela *Ainda vida com flores* (de 1912) e Pablo Picasso, com *Daniel-Henry Kahnweiler*, de 1910, evidenciam as rupturas próprias de produções artísticas elaboradas pela multiplicidade da arte contemporânea.

A escolha dos contos parte dos questionamentos que as suas estórias proporcionam. As linguagens delineiam, com profundidade, a própria criação. O percurso na leitura evidencia as ilusões e os meandros dos recursos usados. As tessituras revelam pluralidade compositiva nos diferentes discursos, transparecem os desdobramentos da significância.

A arte das possibilidades, geradas pela linguagem, traz à tona seu campo da criação com seus fatores de frenesi e de multiplicidade. Pela poética cubista, as relações entre Literatura e pintura são reveladas. Essas obras artísticas desvendam sua configuração devaneante, proveniente da imaginação de seus criadores, tomam as formas no mundo visível.

A operação do pensamento se mostra pela expressão literária e plástica. A captação dos efeitos criativos é surpreendente. O ato da criação artística toca profundamente a sensibilidade e a imaginação dos leitores. O modelo composicional forma um campo de observação que exige novas estratégias de apreensão das obras de arte.

De acordo com a previsão sobre a estética da recepção, Wolfgang Iser (1996, p. 51) afirma: “[...] a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor”. A ideia pressupõe um leitor interativo, hábil para participar da fruição composicional. Neste

aspecto, os textos em análise nos propiciam, com seu caráter fecundo e múltiplo, novas percepções do mundo, capazes de desvendar as perspectivas de diferentes tempos, espaços e dimensões existenciais.

Em *Primeiras estórias*, o conto “As margens da alegria” abre o grupo de estudo das estórias. O percurso na narrativa mostra o discurso confuso e indisciplinado em direção a um ponto impreciso. O conto parece projetar-se para trás em sua própria jornada. O jogo não elucidativo, desde o título do texto, coloca a alegria entre margens. A palavra “margem” pode designar uma viagem de circum-navegação limítrofe entre dois lados, o que dá a possibilidade de haver uma trajetória periférica. A palavra “alegria” acompanha essas margens, estando numa certa centralização.

Pode-se pensar na narrativa fazendo o seu caminho entre margens, acena e cumpre a sua predestinação nos meandros limites. Isso é apenas um jogo de sentidos para proporcionar ao leitor atento o vislumbre de observar, na obra, um retorno eterno e inesperado. Essa ocorrência não está somente no título, mas no decorrer dos acontecimentos apresentados. A jornada peculiar encaminha os olhares para os efeitos imprecisos da linguagem, que vai em direção a pontos desarticulados:

ESTA É A ESTÓRIA. Ia um menino com os Tios passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produziam-se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos. A Mãe e o Pai vinham trazê-lo ao aeroporto. A tia e o Tio tomavam conta dele, justinamente. Sorria-se, saudava-se, todos se ouviam e falavam. O avião era da Companhia, especial, de quatro lugares. Respondiam-lhe a todas as perguntas, até o piloto conversou com ele. O vôo ia ser pouco mais de duas horas. O menino fremia no arcoçôo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino (ROSA, 1988, p. 7).

As características são mostradas a cada passo da leitura. A sugestiva linearidade é desmanchada pelo movimento que ela concretiza de ultrapassar suas próprias barreiras. Desse modo, o jogo de palavras é também visto em “A máquina extraviada” em *A estranha máquina extraviada* (2002), de José J. Veiga. O discurso se concebe como traiçoeiro e finório, como numa conversa ébria. Elencam-se determinadas interrogações sobre essa palavra matreira. Também causa o vislumbre por sua direção afeita no rumo contrário às determinações costumeiras. As palavras

estabelecem a ausência de ordem, o extravio dos sentidos, a dispersão das veredas comuns da comunicação para trilhar, no mínimo, a ambiguidade:

Você sempre se pergunta pelas novidades daqui deste sertão, finalmente posso lhe contar uma importante. [...] uma máquina imponente, que está entusiasmando todo mundo. Desde que ela chegou, não me lembro quando, não sou muito bom em lembrar datas, quase não temos falado em outra coisa; e da maneira que o povo aqui se apaixona até pelos assuntos mais infantis, é de admirar que ninguém tenha brigado ainda por causa dela, a não ser os políticos. [...] homens estavam mal humorados e não quiseram dar explicações [...] jogavam ponta de cordas sujas de graxa por cima deles, quem não quisesse se sujar ou se machucar que saísse do caminho. [...] Ninguém teve coragem de se aproximar [...] soubemos que eles tinham mais ou menos montado a máquina durante a noite e viajado de madrugada (VEIGA, 2002, p. 90-1).

As diversas camadas de sentidos, causados a cada palavra da narrativa, desdobram-se mutuamente. A palavra torpe e maliciosa se relaciona com a suspeita do extravio. A capacidade de sedução provoca as decisões do leitor em seguir no encaixe dos diálogos. O destino da máquina é traçado por ela mesma, sendo a obra. A direção sugerida pelo discurso não é retilínea, nem uniforme, passa pelo constante deslocamento. A trajetória da linguagem esquia-se do lugar comum, para onde quer, na hora que decide assim o fazer.

Nos contextos das duas obras - “As margens da alegria” e “A máquina extraviada”, o narrador pode ser notado como conhecedor do rumo desnordeado das coisas. Os recursos insinuantes são muitos, vistos logo início dos contos. A utilização de pontuação é livre, sendo ou não feita, distanciando dos padrões linguísticos. As orações e as sequências de palavras são desvinculadas de regras gramaticais, a pontuação se torna cada vez mais escassa (ROSENTHAL, 1975).

A imagem e o reflexo da linguagem destoam a convenção usual e se tornam fonte de estranhamento. Pela nova forma de mostrar a criação, a linguagem permite a constatação da direção discursiva quase ilógica. O discurso converte-se em algo nada familiar, metafórico, em “A máquina extraviada”:

Ninguém sabe mesmo quem encomendou a máquina. O prefeito jura que não foi ele, e diz que consultou o arquivo e nele não encontrou nenhum documento autorizando a transação. Mas mesmo assim não quis lavar as mãos, e de certa forma encampou a compra quando designou um funcionário para zelar pela máquina. · Devemos reconhecer — aliás todos reconhecem — que esse funcionário tem dado boa conta do recado. A qualquer hora do dia, e às vezes também de noite, podemos vê-lo trepado lá por cima espanando cada vão, cada engrenagem, desaparecendo aqui para

reaparecer ali, assoviando ou cantando, ativo e incansável. Duas vezes por semana ele aplica caol nas partes de metal dourado, esfrega, esfrega, sua, descansa, esfrega de novo — e a máquina fica faiscando como jóia (ROSA, 1988, p. 81).

A máquina toma seu lugar de funcionária. Ninguém sabe de sua encomendação, mas passa a fazer parte daquele cenário. O trecho mostra a aparição da máquina, com pontuações estilísticas como recurso sintático e semântico: pode significar lentidão, detalhamento, explosão, entre tantas outras coisas. O seu uso nas narrativas tem a intenção de prender a atenção do leitor que se desdobra no movimento das histórias. O que, como e quando se conta entram na baila dos elementos do discurso. As interrogações podem ou não surgir de repente na mente de quem lê. Há o estabelecimento de uma relação entre personagens e pessoas, entre artes e mundos.

As personagens podem perguntar ao seu narratário o que querem, sem desejar nenhuma resposta, respondem em seguida metaforicamente, retoricamente. Com a intertextualidade, as reflexões entrecruzadas antecipam o contexto narrativo. Percebem-se, em todos esses indícios, os desvios da arte:

Enquanto mal vacilava a manhã. A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares. O campo de pouso ficava a curta distância da casa – de madeira, sobre estações, quase penetrando na mata. O menino via, vislumbrava. Respirava muito.[...] Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, - se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; [...] O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam para o passeio' (ROSA, 1988, p. 8-9).

Até agora o único acidente de certa gravidade que tivemos foi quando um caixeiro da loja do velho Adudes (aquele velhinho espigado que passa brilhantina no bigode, se lembra?) prendeu a perna numa engrenagem da máquina, isso por culpa dele mesmo. [...] Já existe aqui um movimento para declarar a máquina monumento municipal – por enquanto. O vigário, como sempre, está contra; quer saber a que seria dedicado o monumento. Você já viu que homem mais azedo? (VEIGA, 2002, p. 93-4).

Os contos “As margens da alegria” e “A máquina extraviada” foram construídos com a ideia de desestruturação e desconstrução. Os enredos são complexos com jogos linguísticos de inversão, de supostos causos espetaculares reiteradamente. Os eixos textuais formam o leque das características das obras.

Muitas palavras são empregadas de forma negativa, prevalecendo a ideia de um contínuo refazer. As metáforas ocupam as linguagens, ora desconstrutivas, ora construtivas das palavras das personagens ocupantes da subversão das histórias. A lógica dos fatos não interessa em si, porque o importante é a sua versão, a mostra de uma nova realidade:

De volta, não queria sair mais ao terreirinho, lá era uma saudade abandonada, um incerto remorso. Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava na fase hieroglífica. Mas foi, depois do jantar. E – a nem espetaculosa surpresa – vi-o, suave inesperado: o peru, ali estava! (ROSA, 1988, p. 11).

Dizem que a máquina já tem feito até milagre, mas isso – aqui para nós – acho que é exagero de gente supersticiosa, e prefiro não ficar falando no assunto. Eu – e creio que também a grande maioria dos munícipes – não espero dela nada em particular; para mim basta que ela fique onde está, nos alegrando, nos inspirando, nos consolando (VEIGA, 2002, p. 94).

O Menino, em “As margens da alegria”, ousou se portar com desprezo frente à verdade linear. Ele segue redesenhando a sua história, inovando, recriando. Da mesma forma, a máquina presente em “A máquina extraviada” subverteu-se pela linguagem, contrariou o próprio epíteto que a identifica. Os desvios sempre ocorrem. A alegria teve morte repentina, ironicamente, enquanto a máquina incorreu no seu funcionamento imortal pelo discurso da palavra.

A palavra parece ditar ao personagem-narrador o que fazer, e quem narra sempre vacila em seu discurso: insiste em comprovar alguma veracidade das coisas, mas segue titubeando, desnorteado. Os personagens se revelam: “O Menino não entendia. A mata, as negras árvores, eram um montão demais; o mundo” (ROSA, 1988, p. 11).

Ao rememorar a narrativa do “menino”, o narrador assume que quem se recordava deles era o incerto. Há o movimento errante de oscilar entre um futuro e um passado obscuros. Em “As margens da alegria”, as inferências dos termos indicam imprecisão: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume, sim, era lindo! – tão pequenininho, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria” (ROSA, 1988, p. 12).

O discurso antecipa os acontecimentos futuros e remonta o suposto passado. A linguagem cotidiana, concisa e linear sofre transformações, tem seu percurso

aparentemente ininterrupto interrompido de forma transcendental. A intenção de mudar a ordem das coisas, das palavras, consegue seu objetivo.

O prosseguimento do discurso é visto em suas rupturas. O enigma assombroso faz parte do caminho da linguagem literária. A começar pelo lugarejo, tudo se movimenta em várias direções, daí ser possível também a suspensão de tempo: “O meu receio é que quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a explicar a finalidade dela [...]” (VEIGA, 2002, p. 94).

Pode-se afirmar que o prosseguir do discurso literário, repleto de linguagem ambígua, revela lembranças de personagens inscritos na imprecisão. A edificação da obra emerge-se em lacunas das mentes. Os vazios só se deixam revelar por pequenas fendas. As possíveis certezas apenas formam resquícios das interpretações da narrativa cheia de intentos: “[...] e a máquina começa a trabalhar. Se isso acontecer, estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina” (VEIGA, 2002, p. 94).

Os elementos apresentados não se encerram nunca, pois a máquina está sempre a trabalhar, entretanto, o discurso finge sua estagnação. A conclusão é que a máquina como a própria obra literária não fica parada nunca, resgata o tempo se devir, ressignifica em sua função de ser.

Em Guimarães Rosa e em José J. Veiga, nos contos apresentados, o contexto da máquina é a da palavra, dos ditos e não ditos. A realidade posta se opõe à tradicional, mostrando os (des)caminhos de paralização do trabalho. A obra não para de produzir seu efeito. Da mesma forma, na arte plástica cubista encontramos os (des)caminhos de sua realização.

Tudo implica a tensão do plano mais dimensional da imagem e da palavra. A tridimensionalidade do espaço e do tempo propõe expectativas ilusórias das artes. As relações ambíguas dos encontros das artes se referem constantemente à negação jocosa de todas as regras que tentam impor modelos de fazer arte.

A produção de visualidade delimita a necessidade de transparecer o ilimitado, o infinito das artes visuais e suas comunicações com o universo literário. A imagem e a linguagem são instigantes, provocadoras do jogo sem limites. Isso convencionou a designação do contemporâneo, de suas regiões do mundo visual das cores e do verbal.

A arte contemporânea vem delineando, há mais de meio século, as formas híbridas do objeto. A criação artística combina e rediscute seus elementos para esboçar suas belezas grotescas. O proveniente do meio tradicionais não cabe mais na sociedade atual. Exige-se da literatura, da pintura e de outras artes a continuidade da reelaboração do belo, das rupturas presentes nas artes.

A visão artística é do inter, multi ou transdisciplinar da cultura, em que a arte se autodisciplina como autônoma, senhora de si, confrontadora do mundo. Pode-se ver os ressaltos das discussões sobre a produção contemporânea. As novas proposições de criação mudaram os sentidos das artes. Os aspectos envolvidos no par visual/verbal reformularam-se, são tangentes para o interfaceamento dos campos dialogantes das obras.

As propriedades específicas do modo de arte visual cubista desvendam as mesmas expectativas das obras literárias apresentadas aqui. Nas particularidades de cada campo investigado, os detalhes do relacionamento biforme assinalam as características de cada objeto, colocam-os em seu patamar desejado. As práticas discursivas dão visibilidades de cada universo artístico.

O movimento cubista iniciou-se em Paris, a partir de 1906, criado por Georges Braque e Pablo Picasso. Desenvolveu-se até 1914, mas com prolongamentos que chegaram aos anos de 1920. O termo cubismo partiu de uma crítica feita por Louis Vauxcelles, quando Braque fez sua exposição numa galeria em Paris em 1908, usando a palavra “cubes”, de acordo com Andreia Manuela Passos de Abreu (2008, p. 8):

Em sentido restrito, desenvolveu-se cronologicamente entre 1904 e 1914, apesar de prolongamentos que chegaram aos primeiros anos da década de 1920, como a obra de Picasso *Les Trois Musiciens* de 1921. O seu desenvolvimento é geralmente equacionado a partir de um interesse pela escultura negra africana, do impacto das exposições de Cézanne de 1905-06, do despertar do interesse pelas obras de El Greco da escultura ibérica. De facto, o desenvolvimento do cubismo não coincide exactamente com a invenção do termo, atribuída ao crítico Louis Vauxcelles.

A história do Cubismo mostra seus fundamentos no final do século XIX. Os fauvistas deram ensejo ao surgimento de muitos cubistas. A interação com o Fauvismo fez do Cubismo um movimento fundido ou subjacente ao instinto humano. Os fauvistas mostraram a necessidade de partir para uma nova abordagem artística, usando cores fortes e linhas expressivas.

Desse modo, na fase inicial, o Cubismo fundiu-se com o Fauvismo. Rejeitava o subjetivismo da emoção do Simbolismo, tendia para criar um novo ambiente para a arte. Foi só com o passar do tempo que o Cubismo se diferenciou do Fauvismo. O quadro *Les Femmes d'Alger*, feito por Picasso no ano de 1907, deu guinada ao Movimento.

Com a obra, Picasso criou um novo sistema indicativo de relações tridimensionais, mas sem dependência com a convenção ilusionista de perspectiva única. Além disso, Cézanne também contribuiu com esse processo. Este pintava um novo modo de representação com formas e estruturas interiores. As figuras geométricas faziam parte de sua percepção do objeto da arte.

A articulação de elaborações geométricas forneceu à base Cubista sua caracterização que perdura até hoje. O paradigma do Movimento mostra sua estrutura pictórica com perspectivas múltiplas. A atenção dos cubistas se voltou para a arte de Cézanne. Teorias foram surgindo para os aspectos dos cubistas.

Após a morte de Cézanne, em 1908, Picasso e Braque introduziram a percepção do Cubismo na pintura. As inovações de Cézanne serviram de base para o desenvolvimento cubista. Contudo, Picasso e Braque constataram que podiam representar o objeto artístico com simultaneidade de perspectivas múltiplas. Muitas concepções dos objetos poderiam expressar tridimensionalidade no campo de percepção.

Nessas concepções, Picasso e Braque ultrapassaram a arte de Cézanne, representaram o que sabiam do objeto e o visível num momento de percepção, conforme suas perspectivas particulares. Algumas características da pintura de Cézanne continuaram, mas com pontos múltiplos de criação. A arte cubista foi intensificada pelas suas formas de reproduzir o mundo visual.

Verifica-se, nas pinturas cubistas como *Vida com flores* (1912), de Juan Gris, e Daniel-Henry Kahnweiler (1910), de Pablo Picasso, a geometria dando a ideia de fragmentação. Apesar de haver as ligações visuais das imagens com o mundo real, as obras analisadas a seguir fornecem informações sobre sua composição e nuances. Cada pintura se desdobra em significações múltiplas. Suas formas distorcidas são o resultado das múltiplas percepções dos artistas, acumuladas com o tempo, depois de expressas num compósito artístico deslumbrante:



Figura 1: *Vida com flores* (1912), de Juan Gris

Fonte:

<https://www.google.com.br/search?q=vida+em+flores+cubismo&espv=2&biw=911&bih=425&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiPx42NneXRAhXDI5AKHUS5An4Q_AUIBigB#imgrc=mcXZxQLD0xHBM%3A>. Acesso em: nov. 2016.

A pintura de Juan Gris mostra figuras geométricas, chamadas de flores. Reluz como unidade de um grupo mimético de supostas flores, organizadas de forma não conducente. Nem de longe, parecem ser a imitação de aparências convencionais de artes ou da realidade. Percebe-se a primazia da seleção das imagens que se agrupam, causando um efeito único.

Os elementos usados são verificamos de maneira reiterada pela sua seqüência. Os empregos de cores e texturas foram elaborados como se juntassem

pedaços de papel colado. As impressões que se têm são de qualquer coisa, menos de uma vida cercada de flores, como o nome da obra sugere denotar.

Desse modo, a arte cubista do século XX, fundada a partir do encontro com o Fauvismo, mostra seus objetos apenas visíveis por um campo enunciativo adequado. O seu posicionamento é de causar estranhamento contínuo. Cada imagem expressa sua linguagem atravessada de desvios. O fazer da arte revela sua recepção particular de ser uma figura com elementos do visível e do invisível.

A capacidade de promover reflexão e leituras multiformes não escapa à própria forma criativa de revelar o complexo processo psicológico de um artista que se expressa pela percepção visual. As imagens exploram potencialidades sempre ilimitadas da fantasia. As associações mentais são livres, não podendo ser captadas senão pela complexa sensibilidade humana.

A obra tem seu magnetismo de atração dos olhares para os traços e as cores impactantes. Tudo pode revelar as possibilidades infinitas do vago, contidas no campo visual. As incertezas do que parece estar ali flutuam na mente. As nuances provocam momentos raros de iluminação. O incompleto de sugestivas pétalas é o belo, o disforme com significados tão obscuros, devaneantes e profundos.

As linhas imprevisíveis podem ser ou não seguidas, mas mostram plurais direções. Os desenhos misteriosos parecem estar em movimento. Também as cores geram os efeitos alusivos imponderáveis, em cada canto do plano pictórico. Isso equivale dizer que é o surgimento e a perpetuação da deformação flutuante das imagens. Num dado momento, a figura é uma, depois outra, cuja metamorfose não para nunca, realmente sendo uma suposta vida se movimentando nas sugestivas flores.

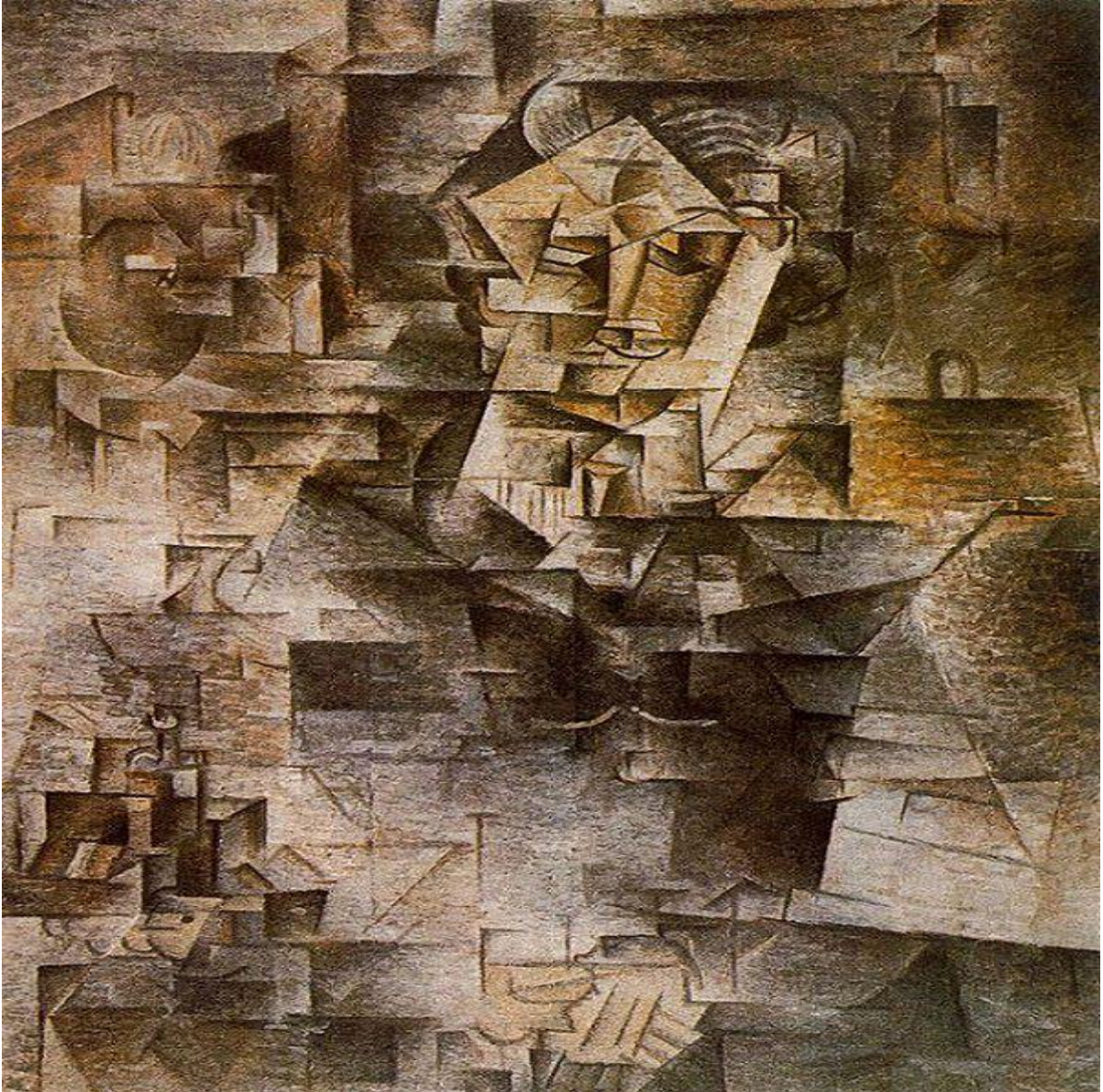


Figura 2: *Daniel-Henry Kahnweiler*, (1910), de Pablo Picasso

Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=Daniel-Henry+Kahnweiler,+Pablo+Picasso&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjTh7bDneXRAhX DkZAKHV4EDz0Q_AUICCGB&biw=911&bih=425#imgrc=2ubbVjWtjRS4CM%3A>. Acesso em: nov. 2016.

As transformações da imagem são formadoras de sua poética cubista, sempre permissiva de novas visualizações. Ao expectador, a nitidez não cabe em nenhum lugar. A metamorfose dos elementos estranhos não permite a visão de nada da realidade. A tela causa as experimentações, sua produção transita em torno do devaneio, da imagem distorcida eternamente. A transposição evocadora do devir no objeto instaura a condição da arte em si.

O modo de produção de sentidos é insinuante, configura-se como entidade autônoma de sua estrutura e materialidade. Os campos de ação da pintura parecem

sair da tela para se constituir pelas suas estratégias. As práticas do cubista podem ser diferenciadas, produzindo uma recepção bem diferente de uma para outra. Há um território próprio dos artistas e das artes plásticas. Entretanto, podem ser relacionadas umas com as outras para mostrarem o elemento híbrido capaz de entrelaçá-las em significados próximos.

A possível semelhança da criação dos contos de Guimarães Rosa e José J. Veiga e das pinturas é uma espécie de relação entre os elementos significantes das linguagens artísticas. Obras literária e pictórica é assunto tênue para trabalhar um estudo da organização de cada uma delas. Os quadros referidos e as narrativas mostram fragmentações, devaneios.

Nessa perspectiva, de um lado, as cores e as texturas são usadas livremente para fragmentarem, para revelarem rupturas com o real. A forma descritiva de cubos emendados provoca o fascínio peculiar da expressão. Parte da imagem em *Vida com flores* é azul e outra parte coberta com um marrom bem elaborado. A figura demonstra outra realidade: é o seu mundo devaneante. Nela, supõe haver ao centro a imagem de um violão. Em Picasso, a cor e a textura ficam presas ao objeto, a obra estabelece entidades fragmentadas por si só, usadas com finalidades composicionais de ocorrência não naturalista.

De outro lado, as artes literárias também revelam suas composições. Os sugestivos elementos significantes funcionam como pistas, mas nunca facilitadoras de desvendar completamente a essência da criação pela leitura. Na Literatura e na pintura, o estilo artístico permanece único, dando o efeito obscuro da arte, com seus significados nada convencionais.

O artista contemporâneo encontra as condições de compactar, de plurissignificar seu objeto. O signo, ora literário pela palavra, ora plástico pelas formas e cores, enuncia o ato criativo. As simultâneas e diferenciadas atitudes da arte remetem-se para o seu processo de deslocamento. O interior da obra permanece enigmático, na qualidade de elementos apenas provocadores de interpretação.

Ao abrir-se à instantaneidade, a obra de arte literária e a pintura permitem que seu caráter de unicidade saia da privacidade e da inacessibilidade para comunicarem-se. Desenvolvem a ilusão da arte se relacionando com o mundo, com as artes, com tudo. A matéria ou objeto artístico inerte transporta sua energia a universos, para possibilitar que seus desvios ganhem os significados. A interioridade fixa e inatingível parece ser desnudada.

Uma das principais marcas das obras literárias e plásticas, apresentadas neste estudo, é a apreensão de que elas são abertas à inconclusão, à incerteza. Cada linguagem mostra as possibilidades de interpretações, aponta para todos os lados, para os pontos de indefinição de sua natureza. Os elementos constituem a obra de arte feita de construção pura da imagem. O desmanchamento da estrutura do real sugere o convencimento do leitor de seu mundo, sendo inexplicável, enigmático e próprio.

Enfim, a deformação mora ali, nas formas variadas de arte. O que norteia e liga todos os elementos nos contos e nas pinturas são as ideias recriadas de uma arte estonteante, magnífica. A linguagem é flutuante, ocorre a desconformidade com tudo que existe no mundo real. Cada objeto transcende seus próprios sentidos, invertendo a ordem dos fatos, dos traços, para desestruturar-se. Tudo é formado para propor a releitura da obra, dos ditos, dos não ditos, da vida.

2.1 A Linguagem Literária como Deformação Flutuante em “Desenredo” e *Guernica*

A linguagem literária mostra sua deformação flutuante na era artística contemporânea. É possível pensar que as imagens emanam da obra de arte em geral, e da literatura, em particular, reelaborando criativamente o todo circundante habitante do imaginário do receptor. O artista cria, fingindo evidenciar na criação alguma relação com o mundo real, mas apenas revela um universo puramente artístico com seus traços salientes de multiformas:

O mundo da ficção é o mundo do imaginário, mas também o mundo da realidade; é o mundo da criação, mas também o mundo da referência real; é o mundo da invenção, mas também o mundo do registro histórico. Na literatura, cabem todos os mundos. Esses aspectos unem-se em prol da elaboração de uma trama que possa fazer sentido em seu próprio interior discursivo e no seu exterior social. ‘Em uma obra de arte literária a ‘motivação’ deve aumentar a ilusão de realidade: isto é, a sua função estética. A motivação ‘realista é um recurso artístico. Na arte, parecer é até mesmo mais importante que ser’ (WELLEK; WARREN, 2003, p. 294).

O imaginário pode nos propiciar a arte viva e pujante. A imaginação denota leituras diferenciadas da arte, confere uma face inteiramente nova de analisar as inúmeras possibilidades significativas. A leitura, daí decorrente, mostra uma realidade

vivencial, apreende o leitor realizando-se no agir. No contexto que delinea seu percurso existencial, a obra tensiona sua expressividade.

Desse modo, o caráter de produção artística articula com a realidade meios de expressão especificadora do procedimento usado. A forma de desagregação da arte se encontra em estado de dissolução. Tudo feito para propiciar ao leitor a percepção da fragmentação que ocorre na contemporaneidade. A arte sugere fazer uma travessia de mundos, atingindo a vida humana. A obra artística desencadeia seus procedimentos de recepção, como postula Iser (1996, p. 50):

No processo da leitura se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor. Por esse motivo, a teoria fenomenológica da arte enfatizou que o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas a configuração do texto, mas na mesma medida aos atos de sua apreensão [...].

A obra literária tem, pelo menos, duas margens, podendo ser chamadas de artística e estética. A primeira designa o material, enquanto texto criado pelo autor. A segunda mostra a concretização produzida seguindo seu rumo, deixando a arte dona de si. Tais margens não são polaridades que se mantêm separadas, identificam-se no texto, unem-se como forma de integração da obra.

Desse modo, a arte literária se realiza nessa integração, tornando-se significativa para unir escritor, arte e leitor. A artisticidade elege-se como um mundo, marcado pela possibilidade de novos significados. O texto literário segue rumo à dialética da referencialidade. A abertura da arte torna possível uma viagem à estética, à poética, aos recursos usados em sua construção.

Há a poética sugestiva da arte, pela qual abre-se à fruição do receptor, tendo o fruidor contribuições emotivas e imaginativas. A leitura aponta para os possíveis sentidos. Com isso, a obra alarga o mundo pessoal do intérprete, ao ter contato com as misteriosas consonâncias contidas no texto. Isso equivale dizer que ocorrem muitas interpretações retiradas dos recursos ou elementos vistos na obra.

Na obra, contém elemento ambíguo, difuso, desviante da resposta pronta. As leituras permitem a visão de tudo isso e muito mais. A arte literária constitui-se em suas próprias leis, agora, contemporâneas, apresenta também um “[...] mundo fechado sobre a ambiguidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas” (ECO, 1976, p. 47).

A continuidade que Eco (1976) aponta vai além dos supostos saberes elencados. A arte literária perscruta meios de provocar no leitor quase um estado de júbilo, de intimidade com o enigmático, o sombrio e o sobrenatural. A linguagem ali preza pela beleza, pelo efeito disjuntivo da narrativa. Nas obras literárias, manifesta-se a ruptura com forma realista das coisas. A interação entre leitor e obra se aprofunda daí, quando o primeiro percebe a significação desconstrutiva presente no texto. O local da codificação de signos passa a ser mais interessante, fluindo mensagens infinitas de sentidos.

Observam-se que os artistas apresentam suas obras com a sensibilidade de sua formulação, seus pressupostos contextuais de cada época. Entretanto, a Literatura e a pintura, de meados do século XX até a atualidade, passaram por muitas influências como política, cultural, entre outras. A total desforma do tradicional aparece como um contraponto para mostrar o excesso de belos elementos da aparição artística.

Um aspecto flutuante da arte contemporânea abala o discurso comum para transparecer novos espaços da criação. As possibilidades incutidas no processo criativo trazem o labor artístico da desordenação. Os supostos caminhos do manejo nada inocente das palavras, das cores e das formas contratam novas expressões estético-discursivas ou da estética da linguagem da arte:

O acontecimento do texto, ao invés, antes se apresenta, em face de seus resultados, como uma fonte da qual estes se originam. Por certo esse evento termina em um sentido constituído. Esse sentido tem em princípio um caráter estético, porque significa a si mesmo; pois por ele advém algo ao mundo que antes nele não existia. Em linguística, só pode manifestar-se enquanto efeito; este não precisa recorrer a nenhuma referência para se justificar, seu reconhecimento se dá através da experiência que ele estimulou no leitor. Podemos facilmente admitir que esse caráter estético é altamente instável e que ameaça constantemente se transformar em uma referencialidade discursiva. Mas o sentido só começa a perder seu caráter estético e assumir um caráter referencial quando nos perguntamos por seu significado. Nesse instante, ele deixa de significar a si mesmo e não é mais um efeito estético. Nisso se manifesta a peculiaridade do conceito de sentido dos textos ficcionais; ela é – a modificar um termo de Kant – de natureza anfibológica: ora o sentido tem um caráter estético, ora discursivo (ISER, 1996, p. 54-5).

A maneira de lidar com a linguagem é peculiar no texto ficcional, por exemplo, pois outras artes também assim se expressam. O narrador participa do discurso causador de bem-estar e mal-estar ao mesmo tempo, quando o leitor se depara com

a confusão ambígua das personagens. O inesperado evidencia a suspeita de que o campo literário posto é terra de ninguém.

O uso da palavra, dada ao narrador, leva a narrativa a estar vencilhada a imagens deformadas e flutuantes da situação. A linguagem, de alguma maneira, estabelece a presença incrível dos acontecimentos, ela descortina o discurso da aparição fantasmagórica ou surpreendente. Diante dos olhos, uma sombra transeunte mascara a possibilidade de a arte ser completamente desnudada.

A natureza da obra de Guimarães Rosa apoia-se na poética contemporânea, sobrepondo personagens com seus objetos. A produção de peripécias leva-nos à fantasia, ao devaneio. A atração é fatal, insinua revelar a realidade subjetiva das questões sombrias do interior humano. Neste sentido, Oliveira (2015, p. 110-1) destaca que a arte tem sua pretensão da seguinte forma:

[...] é de substituir a ordenação realista do mundo por uma composição fundada no devaneio e na fantasia, por isso abre-se para a intensidade expressiva. Resulta daí uma imagem transfigurada, que não se deixa orientar pelas ordenações consideradas normais e cristalizadas. Busca-se a desobjetivação dos seres e dos objetos em lacunas, cores e movimentos, fazendo emergir construções mágicas que aniquilam a primeira referência e instauram o mistério’.

O discurso artístico antes priorizava a ordem das coisas, a beleza das formas, mas contemporaneamente versa sobre formas sem contornos definidos, sendo aparentemente um “nada”. A revelação nada fixa, nem aponta para uma direção certa. Tudo está olhando para o vazio. O discurso, com muitos ou poucos elementos, é desvelado, desviando-se do convencional rumo ao inseguro, ao lugar de ausência, deixada como uma assombração.

Nesse sentido, há uma insondável tentativa de invalidar o discurso comum para brilhar aquele desordenado. As linguagens e as imagens são superpostas: as narrativas trilham caminhos obscuros e desconhecidos, esbarram em histórias do misterioso, sendo tudo sugestivo; as imagens na pintura seguem o mesmo rumo da obscuridade, do completo devaneio, no caso o cubista.

Pablo Picasso criou traços, formando uma composição variada, atendendo a distintas sensibilidades. Sua produção profusa perfilha todos os gostos. Com sua arte singular, apontamos para o quadro *Guernica* (1937) por parecer esboçar formas de pessoas, animais, edifícios, entre outras. O cenário é de intensividade do suposto sofrimento de todas as coisas.

O sombrio sofre o bombardeio aéreo, pois as aparentes faces se voltam para cima. A figurativização gira em torno de assimetrias das formas dos objetos que só existem ali. A tela pressupõe certa intrepidez intelectual, ao juntar figuras bizarras. Sua composição retrata o estilo dos frisos, quem sabe dos templos gregos, com seu enquadramento predominantemente triangular. A posição da cabeça feminina, com o olhar desviado para a esquerda, está similar ao do ser com cara de cavalo e de cachorro, sugestivamente. Acima, está o que parece um olho a todos observando, parecendo uma luz alumiando o interior da imagem. Ele funciona como a luz selvagem, cheia de intensidade bruta, mostrando as faces nebulosas:



Figura 3: *Guernica* (1937), de Pablo Picasso

Fonte:

<https://www.google.com.br/search?q=guernica+picasso&espv=2&biw=911&bih=425&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj5n-n3neXRAhVIGJAKHTEADrwQ_AUIBigB#imgrc=3yV9I3PM-Twp9M%3A>. Acesso em: nov. 2016.

Pablo Picasso dismantela as figuras referenciais da realidade naturalista, utiliza formas bizarras como personagens de um espaço sombrio, alumiado por uma luz estranha. Os instrumentos de conexão da tensividade vista ali são de diversos planos, mas que se justapõem.

Há um véu sobre as figuras aparecendo superpostas. O emaranhado de objetos gera certa desconfiança da situação vista ali. As dimensões são tridimensionais, os limites de formação de imagens não existem. Nas qualidades espaciais, a tendência é de sobreposição que dá densidade conjunto de tudo, porém cada um sente sua sensação da vida caótica. É como se estivéssemos contemplando uma única peça ou imagem. As formas juntas fazem um jogo de espelhos, revelando uma realidade de destruição.

A natureza da pintura tem caráter inconstante de cada suposto personagem. A percepção global é fragmentária, numa constante aparição do grotesco. A insegurança gerou o caos, visto pela imaginação. O terror mora ali, partes de corpos humanos são expostos como retrato da instabilidade que perpassa a vida humana. A linguagem é de sofrimento sentido em cada ser, mas iluminado para causar ora espanto, ora compaixão.

A disposição da tela ameaça qualquer ideia de paz. A harmonia é apenas da dor em sintonia do abalo sofrido. As supostas bases da vida foram desmoronadas, algo terrível aconteceu. O imprevisto da catástrofe chegou para ficar. O que se vê são fragmentos de um lugar com objetos desconstruídos numa experiência de total tensão.

A óptica atenta para o devir, pois a observação é fragmentada, obtusa, mas olha para algum ponto de luz. Os momentos angustiantes são sentidos por seres quebrados, distorcidos. É a imagem da subversão de todos num tempo e espaço que não interessam muito, pois sentir o que os olhos veem é a melhor das experiências. Parece um campo de concentração, minado, podendo a qualquer momento o pior acontecer. Afinal, nem todos estão mortos, embora muito feridos.

As definições da poética contemporânea do caos desarticulam qualquer ideia de realidade naquela atmosfera sombria da tela de Picasso. O dissonante eco da imagem fragmentada reflete no conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa. O texto literário conjuga certa paralização por meio dos termos “quieto, dormir”. Além disso, a palavra “só” revela a solidão do personagem. O discurso está pautado na descontínua centralidade:

Do narrador seus ouvintes:

- Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro da cerveja. Tinha o para não ser célebre. Como elas quem pode, porém? Foi Adão dormir e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivíria ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu (ROSA, 1967, p. 38).

A personagem é símbolo do fragmento, pois só Jó Joaquim era quieto. As palavras cogitam para a especulação das características de Jó, havendo supostas verdades a seu respeito. O vazio de ser o único quieto mostra os outros em constante movimentação. O olhar é conduzido pelo discurso, volta-se para o lugar em que os dizeres apontam. As palavras desviam a atenção do leitor para onde bem querem. O foco está para além da presença da ideia típica do universo criativo. O movimento provoca o deslumbre, dirige-se rumo ao vazio de sentido muito aberto, feito de liberdade.

Em “Desenredo”, de Guimarães Rosa, Jó Joaquim passa a conhecer Livíria, Rilívia, Irlívia, Vilíria, mulher casada. Eles se apaixonam um pelo outro, tornam-se amantes. O trio amoroso é surpreendido por outro personagem, sendo flagrado pelo marido traído que o mata. O triângulo aparentemente permanece, mas Jó se afasta dela, pois ficou desiludido ao saber do fato.

Mais tarde, o marido morre, Jó volta a relacionar-se com a então viúva e casa-se com ela. O costume de traição da amada continua até que Jó Joaquim a flagra com outro, expulsa se amor do vilarejo, mesmo sem poder deixar de amá-la. Para satisfazer seu desejo de tê-la, resolve inventar uma artimanha para convencer o povoado da suposta inocência da amada: ela nunca o havia traído. Enfim, a mulher volta aos eu antigo lugar, sendo os dois felizes, desde o regresso.

O jogo de idas e vindas é coroado pelas palavras com expressões sugestivas de ambiguidade. A história do trio amoroso, sendo visitado por outros, provoca novos rumos para o relacionamento do casal. A sensação passional é sentida o tempo todo. A suposta ordem estabelecida para o casamento é quebrada pela mulher, traidora por essência.

Isso denota a traição das palavras em ser algo diferente num primeiro momento. A figura masculina se revela como alguém direcionado unicamente por seus sentimentos. Passa por cima de si mesmo para manter seu desejo aceso. A

priori, rende-se ao julgamento racional da sociedade que o cerca, depois, segue seu próprio caminho, assim como a arte:

[...] Mas atualmente o romance constitui uma soma de concepções momentâneas, e os esforços convergem na tentativa de captar linguisticamente o momento, a menor unidade de experiência; a tal ponto vai esse empenho, que a expressão afigura-se por vezes como um “termo” objetivado por instrumentos de precisão. Eis a razão pela qual as composições linguísticas modernas tão frequentemente causam estranheza ao leitor habituado à técnica do romance tradicional; acresce que “inexiste obra de arte moderna de algum valor, que não se deleite com dissonâncias e desarticulações (ROSENTHAL, 1975, p. 38).

A instabilidade das concepções momentâneas é uma das coisas que atrai o leitor. A palavra se junta umas às outras para movimentar o discurso, instala-se na linguagem para dirigir os acontecimentos. Alguns instantes de experiência já são capazes de impactar os olhos, mas um mergulho mais profundo na obra leva o leitor ao abismo prazeroso do discurso. A existência de uma linguagem tão rica de detalhes permite a qualquer apreciador a regozijar-se diante da narrativa.

O potencial narrativo é atrevido, instaura-se no simbolismo que reflete o poder da palavra. Desnuda o ser humano, transforma o seu destino, pode mudar atitudes, assim como Jó Joaquim mudou: passou de amante para marido. Isso é o reescrever a própria história. A mulher também se modifica, dependendo do momento vivido por ela. O narrador participa de tudo, imprimindo sua percepção refletida na do povoado.

O convite para participar desse processo de mudança é sugestivo ao leitor. Em “Desenredo”, o corriqueiro é estereotipado como arte. Os amantes contracenam com os casados, tendo um final quase inesperado. O previsível do caos é reformulado como perspectiva de uma nova história. Quem diria que o principal amante teria outra vítima morrendo em seu lugar. O marido matou o aventureiro, não o amante essencial.

A abordagem narrativa tem em sua trama muita significância no nome das personagens. Cada nome apresenta-se como um signo polissêmico e hiperssêmico. No desenvolvimento da história, os efeitos são desenrolados, tendo diversas possibilidades de interpretação dos sentidos das palavras. Quanto à personagem feminina, do início ao fim do conto, há a indefinição de seu nome: Livíria, Rivília ou Irlívia e Vilíria.

Os três nomes iniciais insinuam que ela trocava sua identidade a cada parceiro sexual. É também uma referência para a sua natureza multifacetada, dissimulada e

enigmática. É provocante do caos, causa espanto ao próprio amante, transformado em esposo, com a morte do primeiro marido. O nome de Jó Joaquim parece remetê-lo para a característica de ser paciente, amoroso o tempo todo. Ele nunca deixou de amar a traidora mulher: “[...] imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos” (ROSA, 1988, p. 73). Jó se colocava à disposição dos desejos de Vilíria como amante, mesmo sabendo dos supostos terceiros amantes, ele continua a amá-la. A linguagem então serve como elemento integrante da estrutura de cada personagem, destaca e revela a face deles:

[...] pela deformação lingüística, à qual assim, cabe relevante no âmbito do romance moderno. Mas, o problema a ser analisado, isto é, a atitude do autor perante a língua, torna-se especialmente evidente naqueles romances que se concentram na descoberta da verdade, no esclarecimento de estados de consciência ou na crítica da nossa existência. Assim como já pudemos mostrar que a configuração de tempo e espaço se tornou polifônica, reconhecemos, por outro lado, que já não existe uma linguagem uniforme (ROSENTHAL, 1975, p. 165).

A composição de nomes de personagens, lugares e coisas faz parte da configuração do processo polifônico, destacado por Rosenthal (1975). Os quatro nomes da mulher formam um palíndromo que é a combinação de letras, criando vários nomes. Há três **is**; um **l**; um **v**; um **r** e um **a**. Entretanto, a personagem ambígua, inconstante no amor, tem em si a essência de ter vários relacionamentos ao mesmo tempo.

Para o primeiro marido, chama Livíria, para o amante morto, Rivíria, e para Jó Joaquim, Irlívia. Depois que se tornou o segundo marido, Jó atribui a sua mulher o nome de Vilíria. Além desses nomes, poderia ter quantos mais quisesse. Teve seu nome transformado por último como preceito de desconstrução do seu passado, uma nova figura surgiu casada com seu ex-amante.

A metamorfose dos nomes propiciou à mulher ser transformada numa imagem única de suposta ingênuas, esposa honesta. É como se Jó retirasse de Vilíria as máculas dos seus atos pecaminosos de traição. A felicidade dele é viver ao lado dela, fazendo o mesmo que ela sempre fez: mudar seu nome para se relacionar de novo, com outro homem.

A ficção de eternidade entra em cena, liga a vida caótica em viver ao lado de uma mulher amante de seus companheiros e de outros homens. Os termos “viveram felizes para sempre” são colocados para expressar a felicidade do casal em meio ao

caos. Jó e Vilíria se transformam, conforme a ocasião, ora amantes, ora casados, ficam juntos, unidos pela atração sentida um pelo outro.

O conto “Desenredo” e a tela *Guernica* imprimem a ideia de transformação dos objetos, das coisas. Essas artes são movidas pela sequência sintética de atravessar sua própria composição para criar novas imagens a cada instante de observação. O texto literário e a pintura são constituídos de linguagem sintetizadora do poder que a arte tem de metamorfosear-se.

O radicalismo da morte tem seu valor, o desenvolvimento dos acontecimentos desarticula uma lógica apreciável de real felicidade. Diante da linguagem de cada fragmento textual ou pictórico, estão concentradas as formas composicionais transfiguradas da experiência, da regressão e da progressão. A explanação da história da multiplicidade amorosa expõe um universo de caráter hermenêutico da fruição do amor e do ódio. A desvinculação do real traça um paralelo da arte pela arte. As intenções de desvendar os mistérios da amante e da esposa percorrem os (des)caminhos que encerram a vida dos mortos na narrativa.

2.2 A Linguagem como Desvinculação do Real, a partir de Obras de Guimarães Rosa, José J. Veiga e Salvador Dali

A desvinculação do real, para delinear seu próprio mundo, faz da arte contemporânea cheia de significações. Os contos “Na estrada do amanhece”, “Onde andam os didangos”, “O galo impertinente” em *A estranha máquina extraviada* (2002), de José J. Veiga; “A terceira margem do rio”, em *Primeiras estórias* (1988), de Guimarães Rosa, e as pinturas *O jogo lúgubre* (1929) e *O homem invisível* (1933), de Salvador Dali, formam o arsenal de linguagens analisadas neste tópico.

Todas são obras que se constituem de realizações artísticas permissivas de comunicações umas com as outras. Irradiam-se cheia de sentidos, tendem a ludibriar suas próprias formas criativas. Cada um desses objetos aparece desconfigurando a realidade. Observa-se a descomunal transformação ilusionista, como previa a (des)ordem da poética surrealista.

Rosa e Veiga têm obras compostas dessa linguagem poética, com o vago tornando-se evidência. As incertezas de quantas possibilidades podem ser encontradas na formação dos sentidos conferem a multiplicidade de estados

fingidores de ser ou não suprarrealis. Parece haver um guia para nos leva a um espaço que prenuncia o aparecimento de situações inusitadas:

- Ele ficou tão contente de vê-la que chorou mais alto ainda.
- Mas o que é isso, menino! Algum bicho te mordeu?
- Os índios, mãe! Um índio!
- Que índio? Está sonhando com índio.
- Tem um aí fora. Eu vi.
- Eu quero ver esse índio.
- Vai não, mãe! É perigoso! [...]
- Eu não disse? Vi índio nenhum (VEIGA, 2002, p. 66).

É triste dizer, mas a euforia durou pouco. Logo depois da inauguração certas coisas começaram a acontecer, parece mesmo que já no dia seguinte. Pessoas que iam experimentar a excelência da estrada voltavam assustadas jurando nunca mais passar lá — quando não caíam num mutismo de fazer dó, como se tivessem sofrido um abalo muito grande por dentro. E não podia ser invenção, todos os informes coincidiam. Os viajantes contavam que iam indo muito bem pela estrada, embalados pela lisura do asfalto, quando de repente, saído não se sabe de onde, um galo enorme aparecia diante do carro. Não adiantava tocar buzina, ele não se desviava; nem adiantava aumentar a velocidade, ele não se deixava apanhar (VEIGA, 2002, p. 77-8).

O primeiro trecho é do conto “Onde andam os didangos”, o segundo “O galo impertinente”. Os acontecimentos nos lugares míticos criam o clima de apreensão do sobrenatural. A sensação de ter contato com a arte do devaneio é impactante, a personagem que mede o mundo da arte, por si, sem medida calculável, e o galo cheio de ousadia de indagação. A narrativa dá atribuições vagantes aos personagens. Afinal, o compasso não consegue medir tamanha dimensão do mundo e o galo não pode questionar com sua linguagem. Em “Na estrada do amanhece”, têm-se descobertas do absurdo:

O Amanhece era bom sem comparação — apesar de certos aborrecimentos que bem podia não ter. Um: ninguém acreditava muito nas coisas fora do comum que Tubi estava sempre descobrindo, ou vendo; diziam que não podia ser, era absurdo, ele tinha sonhado, onde já se viu; tanto que ele não estava mais contando nada, a não ser à mãe — assim mesmo só conforme a disposição dela (VEIGA, 2002, p. 88).

Pelo excerto, a obra é algo sem comparação com nada. A fantasia da linguagem consiste em relatar acontecimentos do mundo inacreditável. Nesse embalo de estranhamento, o conto “A terceira margem do rio” mostra uma viagem com a água do rio como extensor calado, mas que movimenta a máquina água (ROSA, 1988). O

discurso coloca alguns pontos de possíveis referências do ser monstruoso água. Seus caminhos percorrem as margens criadas para ela, sofrendo metamorfoses ambíguas e devaneantes, ora é água, ora rio.

O personagem rio serve de companhia para o homem, este se movimenta dentro da viração do rio: “rio abaixo, rio a fora, rio a dentro”. Por sua escolha de se isolar no rio, o homem passa a ser considerado desequilibrado. A personagem vive num mundo fantástico: “Só se executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 1988, p. 80).

O simbólico da vida da personagem navegante mostra sua cultura, ele habita a unicidade do rio, vive entre as duas margens, dentro de uma canoa, solitário de humanos, mas rodeado de águas com seus visitantes diurnos. A construção da canoa levou-o rumo ao distanciamento do mundo social, mas ao conforto de seu desejo. O movimento do rio o embala a priorizar seu entendimento de fazer sua vontade, de ser parte do fantástico.

Rosenthal (1975) reitera a utilização do símbolo e do signo, procura reunir o significante e o significado de modo convicto para fazer com que os sentidos sejam uma coisa só. Desse modo, água e rio, rio e homem formam uma unidade de composição. Um passa a fazer parte do universo do outro, sendo visto ou associado um ao outro. É uma união simbólica, os olhos veem o estilhaçamento do signo água, rio e homem. As criaturas singulares não se conflitam, mas se preenchem num universo único longe da vida real.

Percebe-se a fusão pacífica da dualidade ou do trio das personagens. O signo evidencia a suposta solidão de cada um se isolar de outras eventualidades, tendo contato apenas com aquelas situações pertencentes ao seu novo mundo. O campo encoberto das águas é descortinado, a partir do momento que o homem resolve construir seu espaço dentro rio, pela canoa.

O enigma da postura humana revela somente seu desejo ir, mas não do porquê ir ou ficar isolado no rio. Ele se precipita no abismo sem volta, vive sua fantasia sem se importar com ninguém, usa toda a sua capacidade de construtor para viajar ao mundo dos sonhos solitários, pois ir morar dentro do rio era um sonho só seu:

[...] nossa casa, no tempo, ainda era próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se pode ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em

que a canoa ficou pronta. As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas – passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda – descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente (ROSA, 1988, p. 32-3).

Quando o levavam em passeio nesses outros sítios ele ia triste, reclamando, lamentando o tempo que ia perder, sentindo não existir um jeito de cortar o tempo com tesoura, como se corta cordão, jogar fora o pedaço que não presta e emendar de novo mais adiante. [...] O Amanhece era bom sem comparação – apesar de certos aborrecimentos que bem podia não ter. Um: ninguém acreditava muito nas coisas fora do comum que Tubi estava sempre descobrindo, ou vendo; diziam que não podia ser, era absurdo, ele tinha sonhado, onde já se viu (VEIGA, 2002, p. 110).

As narrativas entoam as viagens ao mundo da arte. No primeiro fragmento, o rio é o lugar, no segundo, o sítio. A relação do viajante está no desejo de ir para o destino. Pela palavra, as narrativas simulam-se as práticas de ir e vir, apropriam-se delas como se fossem um utensílio, pois fazem parte dos recursos. É a linguagem sendo fruto para a arte.

As personagens vivem a seu bel prazer. Sofrem cisão ao aproximarem-se e ao distanciarem-se de sua própria vida, para viverem a da arte. As criações de fatos irreais transparecem as figuras fantasmagóricas no texto e nas cores. Salvador Dali pintou a tela denominada *O jogo lúgubre* (1929), reacende a imaginação do expectar com sua coloração tão expressiva, colorida e impactante. O ambiente é metafísico repleto de impressões com sedução do irreal.

As imagens são enigmáticas e de mistério do aparente ritual acontecendo na tela. O universo se rende, na figura de mulher, às desuniformes mãos de homem, em relação ao seu corpo bem menor que esses membros. A desumana e deformante performance das coisas sofre comutação dos sentidos. Cada expressão se volta à magia e à substância se encontrando em sua frente. Tudo funciona como um sonho que o sonhador nem consegue contar os acontecimentos presenciados ali:

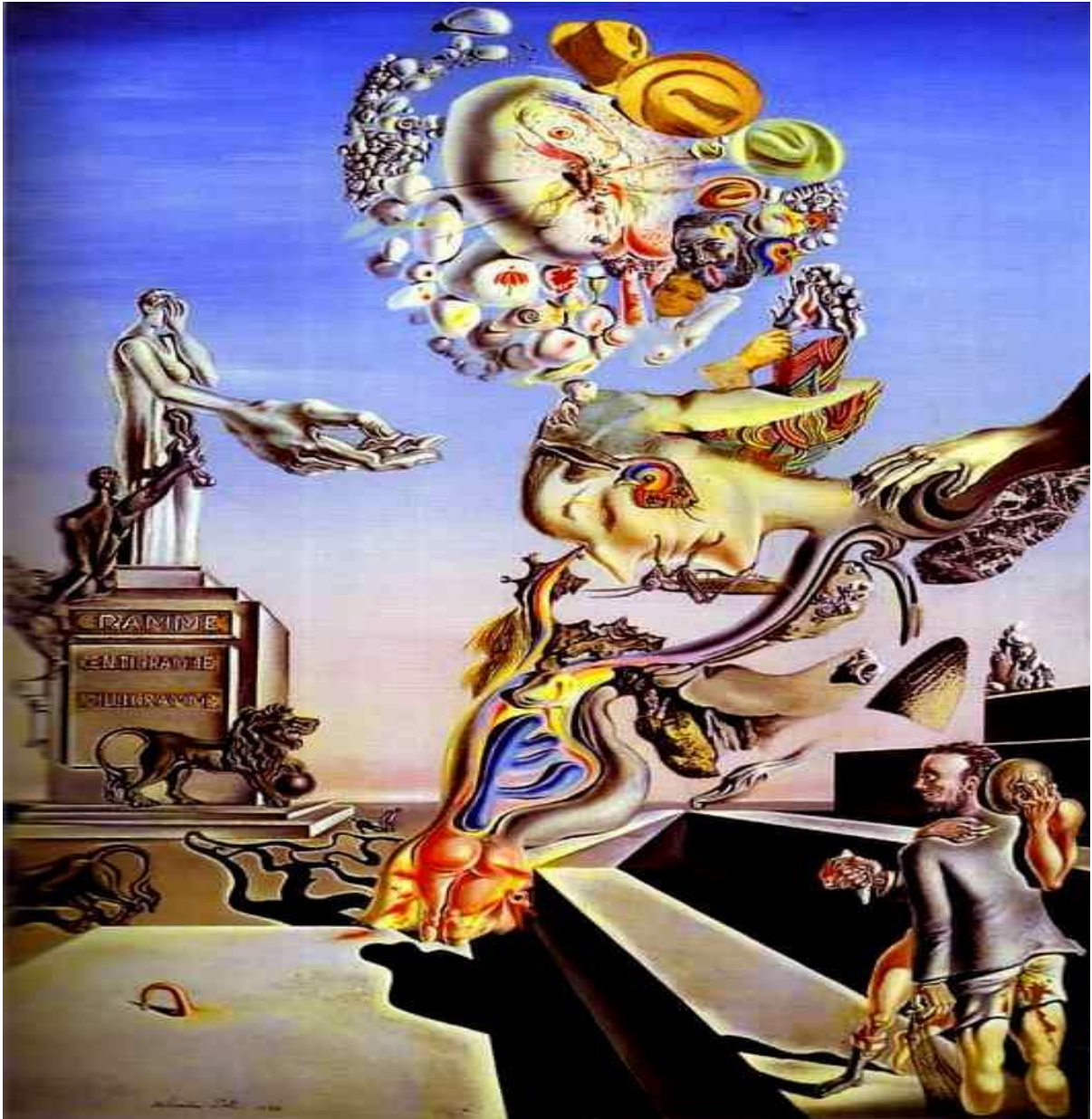


Figura 4: *O jogo lúgubre* (1929), de Salvador Dalí

Fonte:

<https://www.google.com.br/search?q=ojogo+lugubre+dali&espv=2&biw=911&bih=425&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUdKEwi93s-gnuXRAhUBEpAKHa9rA1YQ_AUIBygC#imgsrc=kQgzxq22FE4aNm%3A>. Acesso em: nov. 2016.

A tela tem uma mistura de cores que destacam uma próxima da outra. Preto e amarelos, muitos tons num escoamento. Azul, laranja e vermelho como se fosse chama de fogo. A aparente definição dos objetos não passa de distração, pois os corpos são desformes e fragmentados.

Aproximando texto literário e pintura, pode-se observar na obra de Veiga o animal aparecendo numa fissura vista pelo “[...] bico que perfura a capota de ferro de aço”, a “barriga do bezerro levando o clarão azulado pelo chão” e “com esses e outros

bichos, e mais outras coisas que aconteciam, a vida no rancho era cheia de sustos” (VEIGA, 2002, p. 82, 111, 55). Tudo fazendo parte do mítico. A palavra vai ao encontro da pintura com suas toantes cores e polaridades que esboçam o caráter de artes contemporâneas, expostas pelas rupturas autorreveladoras de si.

Podem ser vistas figuras de animais como o inseto na boca da imagem que parece mulher, o leão monstruoso ao pé da estátua. Num primeiro olhar, tem-se uma visão, depois, vai se modificando por ser vista em suas minúcias. Tudo está desestabilizado, por ser uma coisa e também outra, ao mesmo tempo. Da mesma forma, na narrativa, há um abismo de acontecimentos. As lacunas das imagens abrigam as possibilidades do que pintura e palavras falsamente intentam ser.

A construção da tela de Dali estabelece uma imensidão de referencialidades do mundo exposto ali. Diante da presença está a ausência. A natureza da linguagem descobre-se a cada instante, sob a égide do estranhamento. O ato criativo retém todas as respectivas de ausências, pois cada imagem significa multicoisas, estando ausente a unicidade de uma figura, mas a multiplicidade de outras.

Conforme Rosenthal (1975), o receptor fica diante da desvinculação da realidade. As aparências das coisas contabilizam multiformas para um mesmo ponto. O chão cimentado, firme, está diante do enorme abismo, profundo o suficiente para engolir todo o cenário. Cada objeto pode precipitar-se nele. As configurações cerebrinas são fantásticas, manobradas com uma espécie de lupa criativa que esmiúça as imagens, unindo-as.

O mundo da tela é sagaz, cercado do imaginário que toma as mentes pela dominação de fingimento das figuras. As referencialidades do mundo real são eliminadas pela concatenação das evocações grotescas. O sonho pacífico e o pesadelo se instalam no mesmo espaço. O vazio foi tomado pela aparição de objetos do Surrealismo.

Nas obras estudadas de Guimarães, Veiga e Dali, o universo da criação se mostra inconstante, preeminente por sua organização fingidora. As imagens lembram objetos da realidade, mas desvinculadas desta totalmente. A mão é maior que o resto do corpo humano, o enfeite da boca parece um grilo. A trajetória do olhar se perde em cada canto, pois não se sabe o que se vê.

Esses artistas propõem as instaurações miméticas nas obras, cujas explicações são incríveis. A supremacia do imaginário desencadeia seus poderes liberadores de sentidos. O aspecto flutuante do fazer artístico une essas artes pelo

teor de fragmentação, da surrealidade, dos desvios. Cada expressão tem sua zona fluida, aberta aos diálogos já percebidos neste estudo.

O que é visto automaticamente desvenda-se a cada nova leitura. A existência da mutabilidade dos signos exprime a essência das artes. O delírio fulgura pela linguagem. O esperado é a ausência de mundo para prevalecer o universo criado. O significado disso é a arte estar apartada de qualquer submissão ideológica, política, entre outras. As idealizações do universo inventado são de enclausurarem-se, dentro da linguagem literária ou das figuras numa tela. As personagens assumem suas características estranhas, ambíguas, devaneantes.

Para a apreensão dessa leitura, a pesquisa pode ser guiada por diferentes caminhos. Os elementos lidos, em cada arte, podem ser manejados para as descobertas de revelações mais profundas. O aspecto metafórico e simbólico sustenta a fruição na pintura e na literatura. Desta forma, a essência da palavra transfigura-se em “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, e em “A máquina extraviada”, de José J. Veiga. O valor simbólico adquire a maestria de seus signos. A arte esboça a estrutura do devir, inteiramente da ordem da irrealidade. Só existe o universo e a natureza literários:

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice — esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo (ROSA, 1988, p. 36).

O pai entrou sozinho no rancho e desapareceu na escuridão da janela. Ninguém ficou sabendo o que ele disse ou fez lá dentro, quem é que quer graça com tição aceso? [...] saíram e foram andando sem olhar para ninguém, sozinhos no mundo (VEIGA, 2002, p. 132).

A linguagem está sobrecarregada de mazelas, semelhantes às humanas. A espécie de vida sente os sofrimentos sozinha. As referências do que conhece sobre vida e morte, por exemplo, apontam para a possível destinação das personagens. A dimensão da dor retira a tranquilidade. O jeito é curtir a solidão, seguir sozinho o destino que espera o sujeito.

A organização do seu ambiente é feita sem limites, mergulhando cada ser em seu mundo do caos. O sentimento nas narrativas, semelhantemente à tela, figurativiza os movimentos da morte. Em *O homem invisível* (1933), a magia da morte pode ser

vista na imagem pelo escoamento dos objetos, mostrando a mutação de um estado para o outro. A arte, na pintura, revela-se transfigurada numa entrega total ao engano, à mutação escoada. As cores sombrias do objeto ao centro mostram suas garras irregulares, mas afiadas para apoderar-se do que lhe aprouver:



Figura 5: *O homem invisível* (1933), de Salvador Dalí

Fonte:

<https://www.google.com.br/search?q=o+homem+invisivel+dali&espv=2&biw=911&bih=425&source=lms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiLrP7KnuXRAhXEFpAKHVGoCewQ_AUIBigB#imgrc=xLR51FqRm999LM%3A>. Acesso em: nov. 2016.

A aparência do ambiente é de um dia ensolarado, mas o sol não está à vista, sendo a luz vinda do próprio ambiente. A sombriedade de alguns objetos rouba a cena,

como se conseguisse ludibriar a luminosidade direcionada para os elementos exposto no exterior da sombra. O mundo artístico é edificado em si mesmo, não busca referências externas. Isso denota a possessão da sua própria essência.

Eis a era contemporânea do mundo irreal, mostrada de maneira surreal. O impossível foi pintado, carregado e impregnado da opacidade, da figura disforme e distante de visões oníricas possíveis de serem relatadas. Apreciar o imaginário assusta o expectador, a ideia do fantasmagórico fica desnudo diante dos olhos.

A capacidade do obscuro, do inalcançável, pode levar o leitor ao choque dos sentidos. Parece haver um jato forte de acontecimentos sufocantes, pois sua essência é indecifrável. A linguagem dá abertura para as significações, mas, apesar disso, interpretar uma arte assim não é tarefa nada fácil. Ao se apresentar com seu mistério, a pintura surge com sua imagem fendida para desestabilizar sua própria aparência. Tudo ali é simulação de um objeto, sem de fato ser, sendo um vazio essencial.

As convenções artísticas em Dali, Rosa e Veiga estabelecem-se pelo irreal, a palavra e as cores são associadas aos seus mistérios. O descortinar das artes é o fingimento do mundo. O texto literário e a imagem das pinturas compõem-se de artimanhas irreais. O fantástico ilustra e coordena as artes estudadas. O absurdo se instaura para reordenar os reflexos de cada natureza artística, mostrando as características exibicionistas dos universos.

Eis a imagem literária, com o uso de sua natureza da linguagem: desvia-se dos pontos meramente cotidianos da vida para se circunscrever em si mesma. Ela insinua os reflexos da vida humana, faz associações com a realidade apenas por fingimento. Os efeitos desencadeados surgem pela palavra aberta e profundamente carregada de sentidos. Formam abismos em sua revelação, num universo que propõe caminhos para seu autoconhecimento, no entanto, não tem limítrofes, somente (des)caminhos:

Diante da imponente da estrada, com suas pontes, túneis e trevos, o povo esqueceu a longa espera, herança de pais a filhos, esqueceu os parentes e amigos que haviam morrido sem ver aquele dia, esqueceu as voltas que teve de dar, e agora só cuidava de elogiar o trabalho dos engenheiros, o escrupulo de entregarem uma obra feita a três pancadas (VEIGA, 2002, p. 81).

A noite era feia e perigosa no rancho, muitos bichos lá fora, alguns conhecidos, outros inventados, deduzidos dos barulhos que vinham da mata; mas encostado no corpo sadio da mãe ele não tinha medo de nada, os bichos ficavam mansos, distantes, incapazes de fazer mal. Mas, não deixavam de existir (VEIGA, 2002, p. 53).

O primeiro trecho é do conto “O galo impertinente” e o seguinte, “Onde andam os didangos”. Ambos mostram uma significação abrangente das variadas formas de caminhos e dos bichos conhecidos ou inventados. Tudo induz a leitura ao espanto, num mundo de personagens que ninguém pode lhes negar a existência. A linguagem dá vazão aos relacionamentos da arte, com o conhecimento pré-existente do leitor. A natureza diversa da arte literária ergue o imenso vazio crível, apenas pelo fingimento das palavras que o descortinam.

O ato de mostrar no irreal imagens do cotidiano não implica em assemelhá-la ao real. O intuito primordial é revelar o sonho contido nas entrelinhas. O estado de dos sentidos provoca momentos de possíveis compreensão. A palavra é algo ainda por experimentar, seu dizer está nas contrarrazões, no intraduzível. A origem da história começa e termina ali mesmo, naquele universo, tornando-se eterna como imagem literária.

O sentido da arte literária e pictórica está apartado de qualquer ideia que pretenda simular a comunicação direta com o real. Um dos elementos usados para esse afastamento é a problemática da imagem com sua essência. O fantasmagórico surge a cada instante, o impalpável, o incrível, em sua aparição, existe somente na figurativização artística.

A especulação é de que, a partir do que parece ser, as figuras, as personagens, as situações insinuam ter acontecido ou ser possível de acontecer. O aspecto do sombrio e o da fantasia vão se aproximando do leitor a cada apreciação. A essência do mundo intangível passa a se estruturar na mente do mundo tangível. A ficção desencadeia sua farsa pela linguagem:

Os viajantes contavam que iam muito bem pela estrada, embalados pela lisura do asfalto, quando de repente, saído não se sabe de onde, um galo enorme aparecia diante do carro. Não adiantava tocar buzina, ele não se desviava, nem adiantava aumentar a velocidade, ele não se deixava apanhar. Era como se ele fosse puxando o carro para um embasamento de ponte, uma árvore, um marco quilométrico. Quando o motorista conseguia manobrar e escapar do desastre, o galo aplicava outro desastre (VEIGA, 2002, p. 82).

Sendo o bicho mais esquisito de toda a mata, e vai ver que de todo o mundo, o didango tinha que ser também o bicho mais perigoso [...] Mas em sonho eles apareciam bem visíveis, às vezes perto, as vezes longe, jogando o canudo do copo por cima do rancho, estremecendo as panelas do jirau, ou subindo morros, saltando grotas, medindo o mundo a compasso (VEIGA, 2002, p. 54).

Pelo devaneio do irreal, o texto literário deixa suspeitas de que, pelo menos em parte, pode ser apreensível. O discurso se aproxima do homem no movimento da escritura. A linguagem, mesmo caótica, exhibe semelhanças e simbologia apreciáveis pelo expectador. A oscilação de parecer algo que não é expõe a fantasia resgatável pelo uso cotidiano da linguagem.

A fantasia parece ser alguma coisa própria escritura proposta por Barthes (1987). O olhar segue os questionamentos do próprio fazer da arte. A desconfiança do que lê ou vê surge, mas vai embora, funcionando como um vai e vem, sem parar. O espaço da arte é local de provocação, pelos elementos internos do seu universo. O inumano ganha vida pela palavra, apoia-se numa materialidade da simulação. Assim, a inquietação do leitor consegue se comunicar com o caráter do movimento tortuoso e instável da escritura.

Se a obra segue sua própria direção, seu percurso não se dispersa para além de si. As supostas curvas que faz são reveladoras da tortuosidade desse caminho, construído para gerar desconfiança, desviando-se das facilidades do comum. O compasso do caminhar da obra de arte não condena as formas, as palavras, as cores do objeto artístico. Ao contrário, consiste em se ater aos passos da natureza artística, com a linguagem da fantasia que impulsiona a arte sem clausura:

Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa a palavra *doido* não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou então, todos. Só fiz, que fui lá. [...] '*Agora, o senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...*' E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo (ROSA, 1988, p. 36).

O trilho da arte é causar o espanto, a surpresa do devaneio no irreal, apenas apreendida na leitura profunda. O acaso não se arrisca no mundo artístico. Nada escapa das mãos do artista. O exercício, com as palavras ou com as cores, não se compromete com a regularidade da língua ou dos objetos da natureza. O universo da arte está comprometido consigo, suas atitudes determinam sua posição nas malhas da ficção.

A linguagem procura firmar-se para dissolver tudo que conhecido no mundo real. Os instantes da experiência com a arte impactam o homem. O imenso abismo, diante dos olhos de uma irrealidade, mostra o quanto sua essência está ligada à

negação do mundo real. Contudo, isso a faz relacionar-se com ele, com as pessoas que se encontram na fantasia.

Por fim, o movimento feito pelo artista expressa o caráter fragmentado e instável da arte. O objeto criado assume um jogo de tudo parecer caótico num percurso de dúvida, de incerteza. Não há escolhas assertivas para as interpretações, pois o fantasmagórico e o enigmático não permitem a abertura total de seu vazio. Abrem-se apenas pequenas fendas que denunciam as possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de arte literária e pictórica, estudadas pelo seu teor contemporâneo, tiveram ora aproximações, ora distanciamentos, que as mantêm num invólucro de certo grau de similaridade de revelação do ato criativo. O universo artístico engana ter alguma coisa a ver com o mundo natural, mas tudo não passa de mera simulação. As formas, palavras e cores dialogam, traçando uma espécie de enigma entre artes. As obras analisadas foram “Na estrada do amanhece”, “Onde andam os didangos”, “O galo impertinente” e “A máquina extraviada” em *A estranha máquina extraviada* (2002), de José J. Veiga; “A terceira margem do rio”, “As margens da alegria” e “Desenredo”, em *Primeiras estórias* (1988), de Guimarães Rosa. Na pintura, as telas: *O jogo lúgubre* (1929) e *O homem invisível* (1933), de Salvador Dali; *Vida com flores* (1912), de Juan Gris; *Daniel-Henry Kahnweiler* (1910) e *Guernica* (1937), de Pablo Picasso.

Os objetos criados artisticamente estabelecem seus contornos de modo a preservar as características próprias de seu mundo subjetivo, cheio de desvios. Esses pontos são colocados como imagens da contemporaneidade, quando as obras artísticas iniciaram um processo de ruptura com o considerado moderno, iniciado nos anos de 1500. Inovar passou a ser o alvo da arte literária e pictórica.

As significações insólitas nas criações geraram a explosão ainda mais atrativa de imagens, de sentidos. A criação artística perdeu sua comunicabilidade imediata e se abriu a várias possibilidades de leituras, desencadeando seus inesperados procedimentos de produção, sem se importar qual seria a recepção do público.

Na pintura, os artistas optaram pelo tratamento não convencional do tema ou pela sua eliminação. Inovaram o traço, a cor, diluíram os contornos dos objetos ou os traçaram cheio de desvios. Os efeitos das imagens se tornaram estonteantes, surpreendentes.

Na arte literária, o ato de driblar os significados tradicionais das palavras ganhou mais enlevo. Os sentidos parecem ter se multiplicado, sendo ainda mais incertos e inabituais. Ao adentrar no universo artístico, o leitor se vê ali, sem saber se realmente está naquele mundo, mas a atração é fatal. As insinuações são mesmo para provocarem quem lê, quem observa, como se também fosse lido, observado pelas artes.

Nessas perspectivas, o agrupamento de mundos não passa de mera provocação. Afinal, o artístico não se preocupa com nada além de si mesmo. O exercício crítico aprecia tudo isso, afasta-se e se aproxima das artes como se estivesse repetindo saberes. O olhar não se esgota, nunca está acabado o entendimento ali contido, fingindo estar descoberto para quem quer saber como foi criada a arte.

Cada obra estudada aqui contém uma proposta inacabada de leituras que permitem fazer diversas visitas ao seu universo. É como se contemplássemos o porvir, mesmo que esse pensamento não esteja prontamente e necessariamente aberto. A condição das artes exprime diálogos, mostra sua própria organicidade, mas envereda por caminhos de silêncios que dizem muito, que provocam possibilidades de interpretações. As mensagens ou saberes ecoam sem parar, percorrendo trajetórias de criações artísticas.

Ao mesmo tempo, há rupturas da dimensão de cada arte, ora parece possuir íntima relação com outra arte, ora se institui com uma autonomia que não se liga a nada. Forma-se um jogo de insinuações pela linguagem da arte literária e plástica. Os artistas inventam novos objetos que surgem fazendo contraposição com o mundo real. O sistema criativo privilegiava a imagem, num evidente estímulo ao artefato como se houvesse holofotes ligados em potência máxima para si mesmo.

Percorrer os detalhes da relação das artes pictórica e verbal exigiu um olhar atento discorrendo ora sobre o texto literário, ora sobre a pintura, contemporâneos. Observa-se como se deu o processo de criação artística, suas questões que apontam para o aprofundamento da crise inventiva da contemporaneidade.

A recepção não poderia ser diferente, senão cheia de indagações que foram apenas parcialmente respondidas. As artes analisadas são de continuidade subversiva, com linguagens inconclusas para gerarem seu efeito. As direções apontam para o vazio do imaginário, com os desvios das linguagens. Em cada ponto, encontram-se diversidades de formas significativas, com possibilidades que influem para a própria produção artística.

REFERÊNCIAS

ABREU, Andreia Manuela Passos de. *Gertrude Stein e o cubismo literário*. Dissertação (Mestrado de Estudo Americanos) - Porto, 2008.

BAKHTIN, M. M.; V. N. Voloshinov. A interação verbal. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Veira. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Telemorfose*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

_____. *Da sedução*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.

BENJAMIM, Walter. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.

BORGES, Rogério. *Jornalismo literário – análise do discurso*. Florianópolis insular, 2013.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

_____. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 2.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: *Foucault: a filosofia e a literatura*. MACHADO, Roberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 137-174.

FRÓES, Leonardo. Tradução e organização. *O valor do riso e outros ensaios: Virginia Woolf*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Luciano Rodrigues. Virginia Woolf, Clarice Lispector e Judith Grossmann: temáticas, poéticas e locais de fala. *A produção de autoria feminina*, v. 2, n. 1, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/v2n1/vol2n1-177-194.pdf>>. Acesso em: jan. 2017.

LODGE, David. *A consciência e o romance*. Portugal: Asa, 2009.

OLIVEIRA, Éris Antônio. *A renovação da plasticidade criadora, na literatura e na pintura, no final do século XIX e primeira metade do século XX*. Pontifícia universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

_____. *Realidade e criação artística em Grande sertão: veredas*. Curitiba: Appris, 2015.

PINHO, Davi. Entre prosa e poesia: Jean-Paul Sartre, Virginia Woolf e os limites do engajamento da literatura. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 54, p. 165-176, jul./dez. 2013. Disponível em: <[file:///C:/Users/asus/Downloads/179-814-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/asus/Downloads/179-814-1-PB%20(1).pdf)>. Acesso em: jan. 2017.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SOUZA, Roberto Acízelo. *Teoria da literatura*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 1982.

VEIGA, José J. *A estranha máquina extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. London: Oxford University Press, 1992.