

DAIBERT, TRADUTOR DE ROSA

*Elza de Sá Nogueira **

Resumo: O texto busca refletir sobre algumas passagens da trajetória artística e intelectual do artista plástico mineiro Arlindo Daibert que antecipam e iluminam aspectos da série **G.S.:V**, realizada por ele entre 1981 e 1993 como uma tradução plástica do romance de João Guimarães Rosa. O texto trata com especial interesse de duas questões que emergem e se entrecruzam na obra e nas preocupações teóricas do artista – as relações entre a imagem e a escrita e a apropriação crítica das tradições pictóricas e literárias –, buscando compreender como elas marcam o desenvolvimento de sua concepção de desenho como “forma de raciocínio”, e de seu trabalho em **G.S.:V** como uma espécie de “ensaio plástico” que não se limita ao interior da obra literária, mas explora suas relações com o biográfico e o auto-biográfico, com o dado histórico, com elementos do cotidiano, com referências artísticas e culturais diversas, com a tradição e a contemporaneidade, revelando uma visão da arte como “diário de bordo” em ininterrupto diálogo com a realidade.

Palavras-chave: Arlindo Daibert. Guimarães Rosa. Literatura e artes plásticas.

O estudioso de Guimarães Rosa que se interessa pela série **G.S.:V**,¹ do artista plástico mineiro Arlindo Daibert, logo constata que se trata da abordagem de um grande artista por outro, constituindo-se verdadeiramente como um ponto de confluência entre dois projetos artísticos distintos. Daibert se volta sobre o projeto literário de Rosa,

* Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora Titular da Universidade Presidente Antônio Carlos (Unipac). E-mail: elzadesanogueira@terra.com.br

¹ A série G.S.:V pertence à Coleção Gilberto Chateaubriand, em depósito no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio).

mas se mantém consistentemente coerente com seus próprios projetos plásticos. A compreensão da série de 71 desenhos, colagens, aquarelas e xilogravuras – realizada como uma *tradução* de **Grande Sertão: Veredas** – torna-se muito mais rica ao se considerá-la no contexto mais amplo da prática do desenho de Daibert, desde o princípio calcada no diálogo com a tradição literária e pictórica ocidental. Mais do que uma análise dos resultados poéticos e altamente instigantes obtidos pelo artista na série, pretendemos aqui fazer uma reflexão sobre algumas passagens de sua trajetória artística e intelectual que, de certa forma, a antecipam e iluminam tanto sua escolha por traduzir essa obra específica como diversas das escolhas feitas durante o processo de tradução. Assim, o descarte da ilustração tradicional e a adoção de uma abordagem antes descritiva que narrativa, bem como o amplo uso de citações textuais e iconográficas – proporcionando as mesclas do ficcional com o documental, o histórico, o dado cotidiano, o biográfico e o auto-biográfico, da escrita com o desenho, da criação poética com a crítica –, são procedimentos retomados por Daibert de séries anteriores, devendo ser considerados no contexto do desenvolvimento de uma linguagem do desenho que lhe é própria.

As próprias reflexões de Daibert sobre seu trabalho, muitas das quais reunidas em duas publicações póstumas – **Caderno de Escritos** e **Arlindo Daibert: Depoimento**² – podem ser tomadas como um norte para essa investigação, pois, como bem lembra o crítico e pesquisador Júlio Castañon Guimarães, no ensaio que introduz o álbum **Imagens do Grande Sertão**³:

[...] é uma característica singular o artista que ainda escreve – de modo especial, o artista que reflete criticamente sobre sua atividade, produzindo ainda textos sobre outros artistas, sobre

² **Caderno de escritos** foi organizado por Júlio Castañon Guimarães e publicado pela Sette Letras, em 1995; **Arlindo Daibert: depoimento** foi organizado por Janaina Melo, sob a coordenação de Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro, e publicado pela Editora C/Arte em 2000.

³ Realizado sob a coordenação de Wander Melo Miranda e Jorge Arbach e publicado em 1998, o álbum **Imagens do Grande Sertão** traz a série G.S.:V completa, acompanhada de dois estudos introdutórios, de Júlio Castañon Guimarães e Heloisa Maria Starling (Ed. UFMG/Ed. UFJF).

questões que o instigam. Assim como peculiar é o artista que também é um pesquisador, fato que se revela em muitos de seus textos, em várias exposições que organizou e em algumas de suas obras plásticas (GUIMARÃES, 1998, p. 16).

Nesse sentido, o texto de partida para se entender como **G.S.:V** se vincula ao projeto artístico de Daibert é o próprio texto que ele lhe dedica,⁵ no qual, além de um comentário sobre o processo de criação de cada desenho, indicando trechos do romance, textos críticos sobre ele ou ainda associações com outras obras, literárias ou plásticas, o artista apresenta uma definição conceitual da série como um todo – uma *tradução* –, contextualiza-a dentro de sua própria obra como uma seqüência de duas outras séries anteriores – **Alice no país das maravilhas** e **Macunaíma de Andrade**,⁶ respectivamente sobre as obras de Lewis Carroll e Mário de Andrade –, e comenta sobre algumas motivações afetivas e existenciais que o impulsionaram em sua tarefa de tradução, bem como sobre as dificuldades que teve ao lidar com a obra monumental de Guimarães Rosa. Sabe-se, por exemplo, através desse texto, que, entre os nomes pensados para a série, há aquele que exprimiria sua relação pessoal com o livro de Rosa – **Breviário**, cuja significação Daibert extrai do Aurélio: “Breviário (do lat. *Breviariu*) S. m. 1. *Rel.* Forma breve do ofício divino, ou prece da Igreja, para uso dos clérigos. 2. Livro das rezas cotidianas dos clérigos. 3. *Fig.* Livro predileto. 4. Sinopse, resumo”.⁷ Sabe-se também o importante papel desempenhado pelo amigo e também artista plástico Leonino Leão no processo de elaboração: tendo sido o grande interlocutor de Daibert durante a concepção e realização dos primeiros trabalhos, sua doença e morte, vivenciadas pelo

⁴ Cf. GUIMARÃES, J. C. Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert. In: DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1998.

⁵ G.S.:V, in GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). **Caderno de escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

⁶ Ambas pertencem à Coleção Gilberto Chateaubriand, em depósito no MAM-Rio. **Macunaíma de Andrade** foi publicada no álbum de mesmo nome organizado por Jorge Arbach, publicado em 2000 pela editora da UFJF e contando com estudos introdutórios de Telê Ancona Lopes e Eneida Maria de Souza.

⁷ DAIBERT, A. G.S.: V, p. 31.

companheiro, inspiraram desenhos posteriores, um dos quais se constitui como explícita homenagem a ele, que encarna, no desenho “Sem título nº 25”, o personagem Quelemém em face de sua própria morte. Através desse texto, sabe-se ainda que o artista realizou inicialmente as xilogravuras, e que só depois de cuidadosa pesquisa bibliográfica e iconográfica é que partiu para os desenhos, colagens e aquarelas que compõem a maior parte da série; e que algumas das dificuldades que mais lhe instigaram no processo de elaboração vinculavam-se à questão da quebra de linearidade narrativa que caracteriza o romance, bem como a busca pela transcrição dos climas poéticos de uma obra que ele tanto admirava, como não hesita em expor na página 8 de um dos exemplares de **Grande Sertão: Veredas** que pertencem à sua biblioteca:

30/09/1981

03:53' Barcelona

Hoje começo a releitura deste livro monumento, para começar sua ilustração. Espero conseguir fazer um trabalho digno desta obra, que tanto admiro e respeito.⁸

G.S.:V. situa-se, portanto, na obra do artista, inicialmente, como seqüência de duas outras séries nas quais o artista se propôs a traduzir uma obra literária. Por tradução, ele entende a investigação de “quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens” – tarefa cuja condição paradoxal é expressa pelo artista no termo “exercícios de (in)traduzibilidade” –, ao mesmo tempo em que pressupõe o afastamento da noção tradicional de ilustração como “ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário”.⁹

⁸ A biblioteca de Arlindo Daibert encontra-se na Sala Arlindo Daibert, no Departamento de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora. Nela, há três volumes de **Grande Sertão: Veredas**: a 1ª edição, publicada pela editora José Olympio em 1956; a 5ª edição, também da José Olympio, com capa, contracapa e orelhas ilustradas por Poty; e uma edição de banca, da Abril Cultural, de 1983. Os dois últimos volumes trazem anotações de Arlindo Daibert. O trecho citado encontra-se na página 8 da 5ª edição.

⁹ DAIBERT, A. **G.S.: V**, p. 28.

Acrescente-se a isso o “estudo sistemático das análises do texto literário e da biografia do autor”, que não deve ser entendido aqui apenas como um procedimento prévio aos desenhos: o artista incorpora aos desenhos esses estudos, ou, o que é mais interessante, faz de seus próprios desenhos estudos sobre as obras que traduz.¹⁰ Mas, se quisermos uma contextualização mais ampla, o exame de outros textos e depoimentos do artista mostra a recorrência de algumas questões que podem ser tomadas como fios condutores para se chegar à sua abordagem nessas séries, especialmente **Macunaíma de Andrade** e **G.S.:V**, lembrando-se de que, quando se fala de questões importantes para o artista e recorrentes em seu discurso, fala-se também de questões importantes e recorrentes em sua obra, pois, como que permeando quaisquer questões que o artista possa ter-se colocado ao longo de sua trajetória, perpassa sua visão do desenho como “diário de bordo”, formulação existencial intimamente relacionada à sua concepção e prática do desenho como “forma de raciocínio”, como se pode perceber por essa formulação do artista, extremamente sintética e reveladora da natureza de seu trabalho:

Não acredito no artista desvinculado do real, do seu processo existencial. O que se desenha é o que se vive, o que se sonha, o que se ama.

Meu trabalho sempre teve esse caráter de livro de bordo. Cada dia me convenço mais de que não é uma mera autobiografia; são anotações e formalizações de raciocínios. Talvez daí meu impulso em acreditar na obra artística como método, meio, processo (SILVA; RIBEIRO, 2000, p. 29).¹¹

De fato, um dos modos pelos quais é possível organizar a trajetória do desenho de Daibert é a partir do modo pelo qual ele absorve – não enquanto reflexo, mas enquanto forma de raciocínio – as grandes questões que marcam sua própria trajetória de vida.

¹⁰ Idem.

¹¹ DAIBERT, A. In: SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Coord.). **Arildo Daibert: depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte, 2000. p. 29.

Tendo sido iniciada em 1984 e concluída a poucos dias da morte do artista,¹² em agosto de 1993, **G.S.:V** é atravessada por questões e soluções formais presentes em séries anteriores, especialmente aquelas realizadas no final da década de 70 em diante.

Escrita e visualidade na obra de Arlindo Daibert

Uma dessas questões refere-se à relação entre a escrita e a visualidade, questão que assume diversos aspectos em sua obra, em geral vinculados à crítica de uma separação que reserva à escrita o espaço do saber e à visualidade o espaço do prazer. Não que ele busque inverter essa divisão de tarefas. Seu trabalho constitui-se antes como uma intrincada rede de relações entre os dois campos de modo a explorar diversas possibilidades de intersecção e mostrar que tal divisão não se sustenta. Se essa questão surge para ele de forma prática, já que começa a desenhar concomitantemente com o Curso de Letras, ela adquire aspectos bem mais interessantes na medida em que o artista permite que o “conflito entre o raciocínio literário e o gráfico” (Idem, p. 9) interfira em seu desenho.

Foi trabalhando com bico-de-pena sobre pergaminho que Daibert começou a incorporar texto ao desenho. Textos como a cabala e de místicos como Teresa d’Ávila e Juan de la Cruz, que eram a sugestão a partir da qual os desenhos eram realizados, tornaram-se presença concreta nos trabalhos. Daibert os define como “grandes iluminuras, nas quais o texto tinha função importante”, “trabalhos que exigiam uma concentração bastante grande: tinham que ser olhados atentamente e lidos” (Idem, p.19). Na série de mandalas, Daibert continua usando o mesmo tipo de texto, sob a forma de manuscritos microscópicos, entrelaçados a “damas, unicórnios, cavaleiros em riste, incubos, súcubos, velhas concepções do universo, signos zodiacais, passeios estelares, [...] símbolos de

¹² A exposição de estéria de **G.S.:V** foi realizada como homenagem póstuma ao artista no Anexo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, em agosto de 1993.

toda ordem, convivendo numa atmosfera fantástica, entre o riso arisco e o franco sarcasmo” (PONTUAL, 1987, p. 450).¹³ Embora difíceis de ler, tanto pelo tamanho da letra como pelo caráter fragmentário dos textos, os manuscritos parecem reforçar o convite à decifração que perpassa o trabalho como um todo. Como observa Júlio Castañon Guimarães:

[...] a dificuldade de leitura da escrita leva a que ela assuma uma preponderância em relação aos textos que estaria transmitindo. Isso com certeza enfatiza uma série de elementos ligados à escrita (seu caráter iniciatório, mágico) e que se ligam ao sentido dos outros elementos do desenho (GUIMARÃES, 1998, p. 16).¹⁴

A escrita também aparece nos trabalhos de Daibert sob a forma impressa. Para Castañon, “desaparece assim a carga de simbolismo associado ao manuscrito e se impõem outras relações: a escrita como um dos componentes de um universo visual marcado pela reprodução mecânica e pela inserção numa rede de produção de massa” (GUIMARÃES, 1998, p. 17). A preponderância da materialidade da escrita em relação aos textos que veicula se mantém, entretanto, “não mais pela dificuldade de leitura da caligrafia, mas pelo caráter em geral fragmentário dos textos”. É o caso, por exemplo, de alguns dos trabalhos da série *Objetos*, como as caixas **Alice** e **Babel**: a primeira, forrada com um mapa, a folha de rosto de **Viagens de Gulliver**, e fragmentos de texto; a segunda, forrada com uma representação da Torre de Babel, e tendo seus compartimentos cheios de recortes de texto e de letras do alfabeto. Castañon lembra também a dimensão crítica do uso da escrita por Daibert, especialmente do objeto livro enquanto depositório do saber. O uso de fragmentos de textos extraídos de grandes obras da literatura vem a corroborar

¹³ PONTUAL, R. Arlindo Daibert. In: _____. **Entre dois séculos**. Arte Brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987.

¹⁴ GUIMARÃES, J. C. Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert. In: DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1998.

essa dimensão. Mas textos de Daibert sobre o assunto não deixam a menor dúvida. Convidado a participar de um seminário sobre o manuscrito na Casa de Rui Barbosa, Daibert elabora sua palestra em torno da presença do texto nas obras picturais do século XX e alguns de seus comentários vão nessa direção:

Não só o código, mas também seu ícone principal, o livro, servirá de matéria de reflexão. O conflito – na verdade, fruto de séculos de preconceito – entre o livro (percebido como instrumento de saber) e o quadro (percebido como instrumento de prazer) eclode dentro do próprio espaço gráfico do primeiro (GUIMARÃES, 1995, p. 81).¹⁵

É interessante notar que, não somente esse, mas quase todos os outros comentários feitos por Daibert nesse texto de um modo ou de outro podem ser pensados em termos de sua própria obra: o texto impresso usado pelos cubistas como “uma realidade visual preexistente da qual participa como ícone”, o uso da escrita cursiva pelos surrealistas como uma interferência gráfica extremamente pessoal e carregada de poeticidade, o uso de grafismos ilegíveis por Cy Twombly ou Antoni Tàpies como uma alusão à falência dos sistemas de comunicação. Nesse sentido, vale mencionar alguns comentários feitos por Daibert em carta de 1991 sobre trabalhos seus recém-produzidos, em que ele revela essa preocupação com a falência da escrita enquanto código de comunicação:

Quanto às questões, conflitos e investigações, acho que continuam os de sempre: os grandes temas da cultura e, mais especificamente, a investigação dos códigos. Melhor dizer, da falência dos códigos tradicionais de comunicação, principalmente, a palavra escrita.¹⁶

¹⁵ Cf. GUIMARÃES, Júlio Castañon. (Org.). **Caderno de escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

¹⁶ Carta de Arlindo Daibert a Ângelo Oswaldo Araújo, fotocópia de arquivo particular, sem referência bibliográfica.

“Falência da escrita” deve ser vista aqui num sentido muito complexo, não muito cético, porque, afinal de contas, a relação de Daibert com o “texto”, em todos os seus sentidos, é ao mesmo tempo crítica e apaixonada. Assim, ele prossegue: “É curioso pensar sob esse ângulo uma vez que a maioria dos trabalhos é mais ‘escrita’ que pintada. É uma maneira de negar, afirmando.” O que Daibert pretende questionar, na verdade, não é a escrita em si, mas a separação estanque entre a escrita, como mera veiculadora de conteúdos semânticos, e as artes visuais, como o campo da materialidade e dos sentidos, bem como as conseqüências ideológicas dessa separação. Seu trabalho explora toda a gama de possibilidades de entrecruzamento entre os códigos. Assim, pode-se dizer que a escrita ou o texto interferem na própria concepção de desenho de Daibert, ou, como ele próprio diz: o raciocínio literário interfere no raciocínio gráfico, a ponto de, em dado momento de sua trajetória, Daibert conceber o desenho como “método de leitura” – concepção que chega a se desdobrar em gêneros específicos como a dissertação e o comentário, como se vê pela definição de duas de suas séries:

Acho que já te disse que sou formado em Letras e o universo da palavra anda muito perto do universo das imagens. Em meu trabalho, os dois códigos estão interligados. Assim, “Primeiro Caderno de Desenho” é uma dissertação sobre diferentes e referenciais aspectos do universo do desenho e das artes plásticas de maneira geral. Já “Crítica e Verdade” é um comentário meio mordaz sobre certo tipo de crítica policialesca bastante comum entre nós.¹⁷

Ora, seus projetos de tradução se inserem claramente nesse contexto da relação do desenho com o texto. Se, de uma forma mais geral, sua obra sempre se caracterizou por realizar diversas formas de intersecção entre as artes – e se poderíamos chamar a isso de uma prática tradutória num sentido mais amplo –, também é possível distinguir a tradução como um caso específico dentro desse contexto,

¹⁷ Idem.

como mostra Júlio Plaza ao tratar dessa questão como uma característica que marcou profundamente a arte no século XX:

[...] todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI [tradução intersemiótica] estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução. (PLAZA, 1987).¹⁸

Em conformidade com o que vimos até aqui sobre o artista, podemos dizer que toda a sua obra se constrói a partir de fenômenos de interação semiótica – a série de mandalas com manuscritos, a série de objetos com fragmentos de texto impresso, a própria concepção de desenho como “método de leitura” etc. – e que isso culmina nas séries sobre obras literárias, nas quais ele se colocou o desafio de realizar uma tradução, no sentido mais específico do termo, em que o trabalho com “o problema da transcrição a nível gráfico da criação vocabular” visava à ampliação do campo do desenho enquanto linguagem.¹⁹ Daí a escolha por obras nas quais “a narrativa é uma parte do livro e a escritura é a outra parte”, ou, para utilizar a nomenclatura de Roland Barthes, daí a escolha por obras *escrevíveis*, definidas por Silviano Santiago como obras que “apresentam [...] um modelo produtor (e não representacional) que excita o leitor a abandonar sua posição tranqüila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos.²⁰

¹⁸ Cf. PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

¹⁹ SEBASTIÃO, W. **Entrevista – Arlindo Daibert**. A paixão pela literatura numa nova “tradução”, Grande Sertão.

²⁰ SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Arlindo Daibert e a tradição cultural

Outra questão recorrente para Arlindo Daibert refere-se à sua posição específica em face de uma tradição cultural – o que já nos sugere uma das possíveis razões para a escolha de duas das obras mais canônicas da tradição literária no Brasil: **Macunaíma** e **Grande Sertão: Veredas**. A preocupação com essa questão se torna mais intensa para Daibert durante uma temporada de nove meses em Paris, proporcionada por um dos prêmios recebidos em meados da década de 70. Se o início de sua carreira foi marcado pelo desenho fantástico, realizado como “forma de exorcismo de demônios pessoais”²¹ e alinhado, por um lado, a artistas como Roberto Magalhães, Darcílio Lima e Vinícios Horta,²² e por outro, pela minúcia e precisão, à tradição nórdica de Bosch, Bruegel, Dürer e outros,²³ o período em Paris marcou um distanciamento irônico em relação a seus próprios fantasmas – perceptível em séries realizadas lá, como **Gran Circo Alegria de Viver** –, uma consciência de que seu trabalho fazia parte de uma realidade maior – trabalhada em séries imediatamente subseqüentes à sua volta, como **Investigações** e **Açougue Brasil** – e uma enorme clareza quanto à sua condição de artista latino-americano e à importância de se trabalhar tendo em vista essa condição – questão que se tornará central para o artista a partir de 1978 e que ele define da seguinte forma:

A convivência com a produção artística europeia e a constatação da marginalidade que é imposta a nós, artistas do Terceiro Mundo, pelos países culturalmente legitimadores transformaram bastante minha maneira de pensar e de atuar através do desenho. Afinal, que papel nos cabe no contexto cultural geral? Qual a extensão dos limites que nos foram impostos? Quais as possibilidades de mudança deste estado

²¹ “Sobre a alquímia aérea de Arlindo Daibert”, texto de Olívio Tavares Araújo, fotocópia de arquivo particular, sem referência bibliográfica.

²² PONTUAL, R. Uma família de desenho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1974.

²³ SILVA, F. P.; RIBEIRO, M. A. (Coord.). **Arlindo Daibert: depoimento**, p. 9.

de coisas? A partir de 78 minha matéria de trabalho passou a ser a pintura ocidental ou os modelos que sempre nos foram apresentados como legítimos e dignos de serem imitados e seguidos.²⁴

Ao se defrontar plasticamente com essas contradições surgidas inicialmente durante sua experiência em Paris, Daibert conta com uma abordagem amadurecida no trabalho ensaístico com o detalhe e com a citação, nas séries **Investigações** e **Açougue Brasil**. A primeira é definida pelo artista como um “trabalho em andamento” e é composta de desenhos “de animais mutilados, desenhados com o máximo de precisão”, em que o “realismo era um recurso, um meio, talvez até método”, “dissecação metódica da dor”, traduzida numa forma tal em que “o desenho central vinha sempre acompanhado da ampliação do detalhe, emocionalmente mais vigoroso”. Ainda de acordo com o artista, **Açougue Brasil** surge como necessidade de desenvolver o trabalho da série anterior e a partir do comentário de um amigo de que seus desenhos de animais mutilados “seriam, de certa forma, colocações mais gerais, símbolos de todas as nossas possibilidades atuais”. Como fator decisivo, uma fotografia de família, do açougue de seu avô, que se chamava **Açougue Brasil** – nome que, ao ser relacionado por Daibert a lembranças de natureza afetiva e histórica, bem como à realidade social e política vivida no final da década de 70, lhe sugeriu que “realmente tudo era o Açougue Brasil”.²⁵ A foto – fonte de associações afetivas e análises objetivas de uma situação, de uma época – entra no trabalho não somente como propulsora, mas também como a base formal dos próprios desenhos. Um método de análise parecido com aquele empregado em **Investigações** é adotado para a composição dos desenhos, que se constituem a partir do isolamento das personagens da foto e de seu emolduramento com cenários de carne, bem como de bois esartejados. Com a elaboração dos desenhos em andamento, Daibert

²⁴ Idem, p. 31.

²⁵ Idem, p. 23-24.

se depara com o que, segundo ele, lhe faltava para realizar a síntese do subjetivo com o objetivo:

Comecei a trabalhar a partir da foto. Um dia, visitando o Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, dei de cara com o **Esquartejamento de Tiradentes**, de Pedro Américo. Era o que me faltava para realizar a síntese do subjetivo com o objetivo. Comecei a isolar as partes esquartejadas do herói, assim como isolava as carnes penduradas no açougue.²⁶

O desenho a partir de detalhes de obras de arte, como se dá aí com o quadro de Pedro Américo, bem como o desenho a partir de detalhes de fotografias, serão procedimentos importantes nos trabalhos mais relevantes que Daibert fará posteriormente, inclusive em **GS:V**. Mas não se trata apenas de uma questão de procedimento. “A partir do **Açougue Brasil**, comecei a desenvolver o desenho como método. Método de leitura”,²⁷ diz Daibert, consciente de que, na verdade, o que aí adquire consistência é toda uma concepção própria de desenho. Método de leitura do real fotográfico, como em **A parte do leão**; do realismo figurativo em pintura, como em **Manière de Prononcer**; da história da arte e seus problemas estéticos, como em **Retrato do Artista**; e de retratos literários do Brasil, como nas séries **Macunaíma de Andrade** e **GS:V**. Citação e interferência são os procedimentos que constituem o método de leitura de Daibert. Neles, mesclam-se o subjetivo e o objetivo, o privado e o público, de modo a lembrar a formulação de Gilles Deleuze acerca do cinema do terceiro mundo: “é nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político”.²⁸ Pois é possível dizer precisamente isso acerca da série **Açougue Brasil**: que aí o privado torna-se imediatamente político. No processo gerador da série, Daibert se dá conta disto: de que seus animais mutilados não são somente o exorcismo de demônios pessoais, de que o que lhe sugere a foto do

²⁶ Idem, p. 24.

²⁷ Idem, p. 26.

²⁸ DELEUZE, G. *Imagem-Tempo*, p. 164.

açoque de seu avô não é somente uma questão familiar, de que a morte de Tiradentes representada por Pedro Américo não é somente a morte de um dos personagens da História do Brasil, mas que isso tudo faz “parte de uma violência maior chamada Açoque Brasil”.²⁹

Assim, a via que o seu método lhe oferece na abordagem das contradições de sua condição de latino-americano é, em suas palavras, a da “manipulação ‘desrespeitosa’ de um quadro do século XVII por um artista sul-americano do século XX, ou o desenho (considerado uma arte menor) transcrevendo e falsificando a pintura”. Ele se refere aí particularmente à série **Retrato do Artista**, em que manipula a obra **O Ateliê do Artista**, de Jan Vermeer, mas o que diz é válido para várias outras na mesma linha, como **Manière de Prononcer**, na qual se volta sobre o estudo da figuração num período que vai de Velásquez aos impressionistas, incluindo pintores como Manet e Ingres. O método de leitura proposto por Daibert em séries como essas foi bem compreendido por Frederico Moraes que sintetiza as questões mais relevantes a serem levantadas em torno dos desenhos feitos por Daibert nessa fase, partindo-se do pressuposto de que “não basta identificar a imagem e seu autor [a citação], é preciso estar atento ao comentário que a acompanha, àquilo que nela é acrescentado ou substituído [a interferência]”³⁰ (MORAIS, 1980). A primeira questão se refere ao “fato de Arlindo ser fundamentalmente desenhista e fazer uso do desenho para comentar pinturas e pintores famosos” que “leva a uma discussão sobre o seu papel e a importância dentro do sistema da arte. Dentro da história da arte”. Segundo o crítico, “ao dar a seu desenho a força de um comentário sobre a pintura, Arlindo Daibert, mais uma vez, está afirmando a autonomia do desenho” (MORAIS, 1980). A segunda questão se refere à “arte sobre arte”, ou seja, à idéia de que a história da arte substitui hoje o papel desempenhado pela natureza em épocas anteriores, e se completa com a formulação da terceira e última: a

²⁹ SILVA, F. P.; RIBEIRO, M. A. (Coord.). **Arlindo Daibert: depoimento**, p. 26.

³⁰ MORAIS, F. Arlindo Daibert: lição de desenho e história da arte. O Globo, Rio de Janeiro, 26 jun. 1980.

freqüência com que os artistas latino-americanos tem-se voltado para a história da arte dos povos que nos colonizaram – até pela ausência de uma história própria, na medida em que ela foi reprimida pelo colonizador – ressaltando que sua entrada como atores não convidados atende a uma “necessidade da História se reciclar”, fazendo o papel:

[...] do *inconsciente* da História, que necessita do estímulo do seu contrário, da sua diferença, daquilo que ela mesma recalcou. Ou seja, o comentário que o artista latino-americano, o artista colonizado, está fazendo sobre temas da arte européia está enriquecendo a própria História da Arte. E, no nosso caso, criando uma espécie de contra-história da arte, que freqüentemente se mistura com a própria história social e política (MORAIS, 1980).

Nesse sentido, Frederico Moraes situa o trabalho de Daibert no contexto mais amplo de uma série de artistas latino-americanos cujo trabalho poderia ser compreendido de acordo com essa proposta de revisão da história da arte:

Penso no canadense residente no México, Arnold Belkin associando a foto dramática de Che Guevara morto com a **Lição de Anatomia** de Rembrandt ou a chegada de Madero a Cuernavaca com a **Ronda Noturna** do mesmo Rembrandt. Penso no argentino Antonio Seguí que pouco a pouco vai transformando com seus comentários gráficos a obra de Rembrandt numa lição de tortura, penso nas citações de Velasquez na obra do mexicano Gironela. Penso especialmente nos colombianos Leonel Gongora e Fernando Botero. Este, inflando, engordando, *boterizando* toda a história da arte, aquele colocando-se no interior de obras (é o seu tema do “pintor secreto”) de sua autoria, mas que são citações de citações. [...] No Brasil, o artista que mais se aproximou deste comportamento, é o pernambucano João Câmara Filho, ainda que restrito, tematicamente, à nossa própria História, da arte inclusive. Agora temos Arlindo Daibert.³¹

³¹ Idem.

Essas questões, que tangenciam aspectos políticos das escolhas artísticas de Arlindo Daibert, remetem-nos à discussão análoga empreendida por Silviano Santiago no campo da literatura, n' "O entre-lugar do discurso latino-americano", no qual afirma que:

O imaginário, no espaço do neocolonialismo, não pode ser mais o da ignorância ou da ingenuidade, nutrido por uma manipulação simplista dos dados oferecidos pela experiência imediata do autor, mas se afirmaria mais e mais como uma escritura *sobre* outra escritura. A obra segunda, já que ela em geral comporta uma crítica da obra anterior, se impõe com a violência desmistificadora das planchas anatômicas que deixam a nu a arquitetura do corpo humano.³²

Transpondo-se, naturalmente, do campo da escritura ao das artes visuais, o comentário cai como uma luva ao trabalho de Daibert. O comentário final, que, de uma forma mais geral, poderia ser atribuído a todas as análises feitas por Daibert em seus desenhos, parece remeter em especial a uma análise do rosto da *Monalisa*, no qual Daibert efetivamente põe a nu a arquitetura do corpo humano ao exhibir a arcada dentária sob o famoso sorriso enigmático – é claro que, ao fazer isso, levanta uma série de outras questões.

As traduções também realizam uma nova forma de relação de Daibert com a tradição cultural. Se antes o artista se colocava a questão de sua posição específica em face da tradição pictórica herdada da Europa, agora se trata de sua posição específica em face de uma tradição literária que tomou para si a tarefa de investigar a multiplicidade da cultura brasileira e de construir um projeto cultural que a levasse em conta. Assim, não admira que **Macunaíma de Andrade** e **G.S.:V** incorporem recursos que pressupõem, adaptando para o campo do literário, seu trabalho anterior com a linguagem e a tradição pictóricas: o trabalho ensaístico com o

³² SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

detalhe, na maior parte dos casos sob a forma de citação, realizado agora com o material textual e iconográfico relacionado às obras traduzidas. E, da mesma forma como era dúbia sua relação com as obras canonizadas pela História da Arte, aqui, o afastamento do papel secundário de ilustrador se dá em prol da reinvidicação para as artes visuais de um papel que tem sido reservado predominantemente à escrita em nossa cultura. Como refere Néstor Garcia Canclini em **Culturas Híbridas**, entre os países da América Latina há um:

[...] predomínio da cultura escrita sobre a visual nos países que chegaram primeiro a uma discreta taxa de alfabetização, onde a formação da modernidade esteve nas mãos de elites que superestimaram a escrita. Na Argentina, Brasil, Chile e Uruguai, a documentação inicial das tradições culturais foi realizada mais por escritores – narradores e ensaístas – que por pesquisadores da cultura visual. Ricardo Rojas e Martínez Estrada, Oswald e Mário de Andrade, inauguraram o estudo do patrimônio folclórico e histórico, ou o valorizaram e o conceberam pela primeira vez dentro da história nacional. [...] Ser culto implica reprimir a dimensão visual em nossa relação perceptiva com o mundo e inscrever sua elaboração simbólica em um registro escrito. Temos na América Latina mais histórias da literatura que das artes visuais e musicais; e, é claro, mais sobre literatura das elites que sobre manifestações equivalentes das camadas populares.³³

O projeto de Daibert sempre foi o de reverter essa situação. Para ele, “toda arte é uma forma de investigação e conhecimento, é um acréscimo ao patrimônio cultural”, e é assim, de fato, que ele concebe seu trabalho como artista plástico: “O meu projeto não é criar imagens, o meu projeto é refletir sobre as coisas através das imagens.” A escolha por obras *escrevíveis*, que lhe permite o trabalho com a ampliação da linguagem do desenho, também liberta quanto

³³ CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**, p. 143.

ao conteúdo narrativo, permitindo-lhe realizar o “ensaísmo plástico”³⁴ que lhe é característico e adotar um posicionamento ativo e crítico em face da tradição literária que ele busca traduzir em imagens. Daí que sua abordagem não se feche no universo interno das obras, mas se constitua antes como desdobramento plástico das questões estéticas, culturais e históricas que elas suscitam.

Um *world describer* na era da reprodutibilidade técnica da imagem

O entrecruzamento dessas duas questões – a inserção da escrita no desenho e a relação com a tradição cultural – na obra de Arlindo Daibert e o modo como o artista lida com elas, embora ligado aos questionamentos levantados pelos movimentos estéticos que marcaram o século XX, nos remete a uma discussão empreendida pela historiadora de arte Svetlana Alpers acerca da arte descritiva do século XVII e seu modo de abordagem do mundo.

Alpers parte do contraste feito por Foucault entre o modo de compreender o mundo vigente no século XVII, em que predominou o sentido da visão e a representação imagética, e aquele vigente na Renascença, em que se deu prioridade à escrita e sua interpretação,³⁵ e tenta contextualizar o desenvolvimento de uma arte descritiva, em contraposição à arte narrativa renascentista, no lugar onde ela teria se concretizado de maneira generalizada na construção de imagens: a Holanda. Na Holanda do século XVII, a cultura visual está no centro da vida social. Há imagens em toda a parte. Elas são constitutivas de uma cultura especificamente visual, por oposição a uma cultura literária³⁶ (ALPERS, 1983, p. xxv). Svetlana mostra como

³⁴ Em “Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert”, Júlio Castañon Guimarães resgata esse termo – utilizado, de acordo com ele, por Alberto Beuttenmüller, num texto sobre a série **Retrato do Artista**, publicado na revista *Visão* de 8 de novembro de 1982 – como uma boa síntese da concepção de desenho de Daibert como “método de raciocínio e instrumento de análise do próprio processo de criação.”

³⁵ FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

³⁶ Cf. ALPERS, Svetlana. **The art of describing**. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

essa arte descritiva tinha ligações estreitas com o modo de conhecimento do mundo adotado pelos holandeses nessa época: o projeto experimental de Francis Bacon. O papel da pintura nesse contexto estava vinculado à importância de se obter imagens fiéis da natureza; o pintor ocupava a posição de um “observador atento”, do mesmo modo que o cientista com seu microscópio. “Uma mão leal e um olho fiel” (“*a sincere hand and a faithful eye*”) era o que o conhecimento precisava, segundo Robert Hooke, que “faz uma ligação entre o olho atento, ou como ele diz, fiel, à habilidade da mão que registra. Ele associa a visão à descrição feita por uma mão hábil e coloca essa atividade no contexto do projeto baconiano, mais vasto”.³⁷ (ALPERS, 1983, p. 73). Dentro da relação que Alpers percebe existir entre a arte descritiva e o modo de conhecimento do mundo vinculado ao pensamento de Bacon, há espaço para a idéia de que a descrição não se resume à *reprodução* do mundo, mas implica também *produção*. Apesar de sua confiança nos olhos, Bacon reconhece que eles podem não dar informações (por exemplo, no caso de coisas muito pequenas) ou dar informações falsas (já que o homem não é a medida do universo). É aí que entra a idéia de experimentação, que “consiste em estudar a natureza trabalhando com ela, moldando-a, modelando-a por todos os meios da arte. O efeito procurado é duplo, no sentido de que o método atinge ao mesmo tempo o objeto da observação e o sujeito que a pratica: a ação exercida sobre a natureza permite por um lado a esta natureza se revelar melhor e por outro remediar a imperfeição de nossos sentidos.” Experimentação não tem aí o sentido que lhe damos hoje, de testagem de uma teoria. Aproxima-se mais da noção de experiência. O “experimentador” não tem de pensar, mas relatar com exatidão os fatos constatados e as condições nas quais eles se manifestaram. Experimentação nesse sentido quer dizer a observação empírica de situações deliberadamente procuradas pelo investigador como fontes de

³⁷ “[...] articulates the bidding of the attentive or, as he calls it, faithful eye to the manual craft of the recording hand. He binds sight to crafted description and, further, places this activity in the context of the greater Baconian project”.

experiências. Svetlana Alpers usa essa idéia de experimentação como um análogo daquilo que é feito pelos pintores em quadros como **Alegoria da Pintura**, de Vermeer, **As meninas**, de Vélasquez, e **O Charlatão**, de Gérard Dou, que ela chama de meditações picturais, ou *experimentações* picturais. A ausência de ação narrativa nessas obras – e também em obras de Rembrandt, Caravaggio, e outros pintores do século XVII – estaria ligada a uma preocupação com a representação como tal, não enquanto artificialidade como na pintura descritiva do século XIX, mas em sua relação com a vida. Em “Describe or Narrate”, Alpers mostra como a questão da representação é objeto de preocupação de alguns pintores: No **Aguadeiro de Sevilha**, de Vélasquez, por exemplo, haveria vários níveis de representação, desde a ilusão de realidade de uma gota d’água escorrendo pela superfície curva de um jarro de barro no ponto em que ela está prestes a cair até a figura evidentemente pintada de um homem ao fundo; em Caravaggio, Alpers mostra como a posição do corpo do santo ao prostrar-se no chão é tal que se cria a ilusão de que ele “cai” em nosso espaço, no espaço do espectador, e assim nos faz “participar” da cena. Com isso, Alpers busca definir a diferença entre o realismo do século XVII e o do XIX a partir da oposição confiança X desconfiança em relação à representação. Essa confiança na representação, que seria característica da arte do século XVII, estaria ligada à própria visão de mundo que era então vigente.

Embora não se possa dizer que Daibert tem essa mesma confiança na representação imagética, já que, como já vimos, sua obra e seu pensamento estão imbuídos dos questionamentos estéticos dos movimentos de vanguarda, é inegável seu grande empenho na construção de uma cultura visual, como se estivesse consciente de que o século que viu o cinema crescer foi o mesmo a presenciar a banalização da imagem nos meios de comunicação de massa. Pode-se dizer que ao longo do século XX as imagens voltaram a estar no centro da vida social, mas com uma diferença importante em relação

ao XVII, pois, como percebeu Walter Benjamin – sem omitir-se, como poucos, de também extrair conseqüências positivas desse fato –, o século XX foi marcado pela “reprodutibilidade técnica”. Mais do que nunca, as imagens estavam em toda parte, pois nunca havia sido tão fácil obtê-las. Como reflete Italo Calvino em “Visibilidade”, uma das **Seis propostas para o próximo milênio**:

Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo (CALVINO, 1998, p. 107).

Essa banalização da imagem pode gerar nas artes plásticas, como lembra Myriam Ávila (1996, p. 264), referindo-se a aspectos explorados por Daibert, “a busca da palavra e do conceito, desde o grafismo, que insinua uma escrita não codificada, à utilização do texto impresso na colagem, à invasão da anotação caligráfica no espaço do quadro e à arte conceitual”.³⁸ Não que isso represente propriamente uma nostalgia da cultura escrita, mas antes a necessidade, face à fotografia e ao cinema enquanto novos instrumentos de representação do real, de a pintura tornar-se “reflexiva e analítica, discutindo questões inerentes à sua própria estrutura enquanto discurso” (p. 265). Outra possibilidade é o próprio trabalho ensaístico com a cópia, com a reprodutibilidade da imagem, como Daibert realiza com lucidez e maestria ao construir todo um método de desenho a partir da citação de fotografias e reproduções de obras de arte,

³⁸ Cf. ÁVILA, Myriam. Sobre trilhos com Daibert. Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 4, p. 264, out. 1996.

constituindo-se numa espécie de “world describer” na era da reprodutibilidade técnica da imagem.

Assim, as idéias de Alpers acerca da pintura do século XVII iluminam alguns aspectos do trabalho de Arlindo Daibert. Em primeiro lugar, gostaríamos de lembrar a minúcia e precisão de seu desenho, que o levou a buscar suas referências em pintores nórdicos como Dürer, Bosch e Bruegel. Seu desenho minucioso e preciso também visa, ainda que de um modo diferente, ao conhecimento do mundo. Lembremo-nos de sua afirmação, acerca da série **Investigações**, de que “o realismo é um recurso, um meio, talvez até método, dissecação metódica da dor”. Diferentemente dos pintores do século XVII, Daibert não tomará como objeto de suas análises descritivas minuciosas a natureza e as coisas como estão no mundo; como cabe ao artista latino-americano do século XX fazer, seu objeto de investigação rapidamente passará a ser a própria história da arte. Não nos podem passar despercebidas então suas escolhas de investigação: ao definir o método de seu desenho como um método de leitura, Daibert elege os realistas – sobretudo as pinturas descritivas de Vélasquez, Vermeer, Manet, entre outros – como objeto de análise. Ao tomar tais obras como objeto de análise, Daibert é “capaz de lutar em termos de igualdade com sua apropriação no terreno da proficiência artesanal” (BITTENCOURT, 1979).³⁹ Sua obra será considerada como um ensaísmo plástico – termo que nos remete à idéia de experimentação pictórica. Se, por um lado, há muito de iconoclastia em relação às pinturas consagradas e de crítica mordaz ao ilusionismo realista, por outro, há um enorme interesse na questão da representação *como tal*, suas possibilidades e limites, como se nota em seus comentários sobre Vélasquez e Manet – “o fascínio da obra que se volta sobre si mesma”, “um contraponto entre suas [de Ingres] inodoras odaliscas e as flores da Olympia de Manet. Contraponto entre alegoria e vida”⁴⁰ – e uma espécie de confiança na linguagem

³⁹ BITTENCOURT, F. Viagem ao fundo do espelho. Rio de Janeiro. Tribuna de Minas, 9 jan. 1979.

⁴⁰ SILVA, F. P.; RIBEIRO, M. A. (Coord.). **Arlindo Daibert: depoimento**, p. 27.

visual, elementos que puderam ser encontrados em seus desenhos dessa fase por Francisco Bittencourt (1979):

Um pessimista? Diante da mestria do desenho de Daibert não se pode dizer que seu autor esteja proclamando a morte da arte. Muito pelo contrário, o que ele vem nos dando, em trabalhos anteriores e agora, com sua nova fase, é uma lição de confiança no destino de seu ofício. Impossível também deixar de perceber no que Arlindo Daibert faz um sentimento positivo e de exaltação pela descoberta de tantas e tão diferentes ilações em obras já congeladas no tempo e que pareciam destinadas a um repouso eterno.

Da mesma forma, ao tomar um texto literário como ponto de partida para a criação visual, Daibert recusa a tradição da ilustração, que é a tradição narrativa herdada da Renascença. De acordo com Svetlana Alpers, no estudo já mencionado, os textos são de extrema importância para a Renascença, mas eles existem “antes” da imagem e permanecem fora de seus limites. As imagens serviriam como um procedimento mnemônico. A pintura assim concebida remete aos textos importantes e materializa de alguma forma seu conteúdo, mas não sua forma sensível. Nessa tradição, os textos são evocados por um quadro, mas este não representa suas palavras. Alpers se refere aí à ausência da palavra de fato *inscrita* no espaço do quadro nessa tradição narrativa. A essa atitude, ela busca opor a dos holandeses, que sem tomar o texto como motivo para a pintura, no entanto o *inscreve* lado a lado com as imagens no espaço do quadro, lembrando a herança da tradição da iluminura. A atitude de Daibert quanto ao texto de Rosa também tem muito dessa tradição.

G.S.:V: um ensaio plástico sobre a obra de Guimarães Rosa

Assim, ao se propor traduzir em imagens um texto literário e ao mesmo tempo rejeitar a tradição da ilustração narrativa, Daibert inscreve amplamente a palavra no espaço do desenho: dos 51

desenhos e colagens, 36 incorporam algum tipo de aproveitamento visual do texto; das 20 xilogravuras, 6 são concebidas a partir da composição de símbolos com a presença material do texto rosiano. Assim, ela está presente na maior parte dos trabalhos, seja em fragmentos do próprio texto de **Grande Sertão: Veredas**, seja em fragmentos de outros textos relacionados ao universo rosiano – como uma carta a seu tradutor italiano e o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras – ou de textos que Daibert busca relacionar a esse universo – como um pacto com o diabo que teria sido assinado pelo padre Urbain Grandier em 1634,⁴¹ orações e uma fala famosa de Antonio Conselheiro, segundo a qual o sertão virará praia e a praia virará sertão. O modo como os textos se materializam nos trabalhos é bastante diverso. A maior parte é manuscrita ou composta em letraset, mas há também textos fotocopiados e gravados (no caso das xilogravuras). Alguns buscam remeter à própria idéia dos manuscritos do escritor, outros são efetivamente desenhados ou compõem formas sugestivas em alternância com desenhos ou sobrepostos a eles. Grande parte dos textos é praticamente ilegível ou requer muito esforço para ler, mas há também aqueles cuja legibilidade cumpre uma função, e não deixa de ser interessante notar que, mesmo quando a escrita é praticamente ilegível, houve a seleção de um texto específico de acordo com o tema tratado no desenho.

Em face dessa pluralidade de usos do texto, devemos lembrar aqui a advertência de Júlio Castañon Guimarães de que a presença da escrita na obra de Daibert está sempre ligada a uma perspectiva crítica, não se resumindo no interesse por dados de outra linguagem que possibilitem a criação plástica. Questões como a da falência do código escrito, da ausência de limites estanques entre os códigos lingüístico e visual, do questionamento do papel cultural que coube

⁴¹ Segundo informação do próprio Daibert em “G.S.:V?”. In: SILVA, F. P.; RIBEIRO, M. A. (Coord.). **Arlindo Daibert: depoimento**. p. 59. O pacto encontra-se em LEHNER, Ernst; Johanna. **Picture book of devils, demons and withcraft**. New York: Dover Publications, 1971.

à literatura e às artes visuais em nossa sociedade ou ainda do livro como objeto de culto – já mencionadas anteriormente a propósito das relações entre escrita e visualidade em sua obra –, tudo isso perpassa o uso do texto rosiano por Daibert em seus desenhos. Assim, há trabalhos nos quais se entrelaçam uma escrita praticamente ilegível – no entanto disposta numa forma iconicamente significativa – e desenhos altamente simbólicos que se articulam de modo a resgatar a construção verbal, por exemplo, de uma personagem, como ocorre em “Diadorim”, “Otacília”, “Hermógenes” e “Riobaldo”; em outros, a palavra legível – e, portanto disponível em termos semânticos – é também a principal matéria-prima visual, gerando-se uma tensão entre a dimensão semântica da palavra e sua dimensão material, como ocorre com frequência nas xilogravuras.

Para nos concentrarmos num caso específico, na xilogravura “O diabo não há”, Daibert explora visualmente o poder nomeador da palavra rosiana, especificamente com relação à idéia de diabo no romance, como uma espécie de ladainha às avessas, que se constitui através da coleta dos diversos nomes atribuídos a ele, que vão aparecendo no discurso de Riobaldo, a princípio mais esporadicamente, tornando-se mais freqüente e de forma mais concentrada e intensa nas proximidades do relato do pacto. Sabe-se que a questão em torno da existência ou não do diabo é o grande problema de Riobaldo. Assim, se a inexistência física do diabo alimenta sua persistência no pensamento do homem, a crença na invocação pelo nome certo faz com que, por medo, se utilizem nomes diferentes: “Do demo? Não glosso. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele – dizem só: o *Que-Diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive” (ROSA, 1983, p. 9) Daí a longa cadeia de nomes do diabo que aparecem no relato de Riobaldo. Daibert consegue configurar esse problema de modo simples e perfeito, através do jogo paradoxal que estabelece entre a exploração semântica e a visual do texto rosiano: à disposição visual, na gravura, da enumeração dos nomes que o diabo recebe – um

procedimento que remete ao mesmo tempo à cartografia do aparecimento desses nomes no romance e ao próprio processo pelo qual o diabo termina por multiplicar-se em diversos entes – o artista acrescenta esta legenda: “O diabo não há”. O raciocínio se completa e reforça pelo uso de símbolos: uma fileira de caveiras humanas abaixo da enumeração sugere a condição para a existência do diabo no exército de “homens humanos” que lhe dão nome e abrigo espiritual; acima, como que regendo o processo nomeador, o símbolo do próprio diabo.

Ao mesmo tempo, o *describer* Arlindo Daibert se afasta da ilustração para realizar o ensaísmo plástico que lhe é característico, partindo de amplo material iconográfico coletado à luz de uma leitura cuidadosa que não se prende ao interior do romance, mas abre diversas passagens deste à História, ao contexto social e cultural, à experiência biográfica do autor e às suas próprias experiências. Assim, o cego Borromeu, espécie de visionário que Riobaldo leva para a batalha final, é encarnado pelo escultor mineiro G.T.O; o compadre Quelemém, amigo espírita para quem Riobaldo relata sua vida e que o ajuda a entendê-la, é encarnado pelo amigo e também artista plástico Leonino Leão; a rezadeira Maria Leôncia tem os traços fortes de uma mulher sertaneja fotografada por Maureen Bisiliat; os mapas feitos pelo gravurista Poty para as orelhas da 5ª edição do romance são cuidadosamente reproduzidos sobre a fotocópia de um mapa de Minas Gerais. Daibert recorre ainda a imagens documentais de bichos e plantas, cartas de tarô, santinhos, reproduções de obras de arte da antigüidade e, como já vimos anteriormente, fragmentos de textos diversos, para compor sua cartografia da obra de Guimarães Rosa.

Num dos mais belos ensaios plásticos da série, feito a partir do detalhe de uma fotografia da expedição de Euclides da Cunha, os catrumanos da ficção rosiana aparecem como “As prisioneiras” de Canudos, circundados com digitais pretas já utilizadas em outro desenho sobre a figura do diabo, numa espécie de remissão ao contexto do pacto feito por Riobaldo. A citação da fotografia estabelece uma ligação intertextual entre o romance de Rosa e o de

Euclides e antecipa, num fragmento iluminador, a proposta mais geral de Willi Bolle de se ler **Grande Sertão: Veredas** como uma reescrita de **Os Sertões**, ou uma reescrita da história.⁴² A associação feita por Daibert entre os personagens do romance rosiano e a imagem das prisioneiras de Canudos é tanto mais significativa quando se nota, a partir de algumas reflexões de Bolle, que o aparecimento dos catrumanos no romance se dá no contexto em que se desfaz a idealização da jagunçagem, no momento em que Zé Bebelo, como chefe, conduz o bando para além dos lugares conhecidos, “lugares que o nome não se soubesse” – o ponto em que, como analisa Bolle, “apagam-se todas as referências, o mapa se desfaz”. O impacto que o encontro com os catrumanos causa em Riobaldo e em seus companheiros é o de estarem diante de algo jamais visto: “Nos tempos antigos, devia de ter sido assim. Gente tão em célebres, conforme eu nunca tinha divulgado nem ouvido dizer, na vida.” (ROSA, 1983, p. 272). Riobaldo se refere ao seu modo de falar, aos andrajos com que se vestiam, às “peças de armas de outras idades” com que buscavam fazer frente aos rifles dos jagunços. A descrição, sem dúvida, evoca a condição de Canudos face aos soldados do Governo. A desvalia é a mesma. E no entanto é com esses desvalidos que Riobaldo monta seu exército para o combate final com Hermógenes. O momento em que Riobaldo assume a chefia do bando é o de tomada de consciência de sua verdadeira condição como jagunço. Após o encontro com os catrumanos, que buscam dissuadi-los de continuar naquele caminho sob pena de se tornarem vítimas da doença que se espalhara no povoado próximo, o Sucruíú, Zé Bebelo conduz os jagunços na direção do povoado e acabam acampando poucas léguas depois. Ali ficam, para curar a febre de quase todos os companheiros. Nesse lugar, que “não desmentia tristeza nenhuma”, próximo a um “tristonho brejão” chamado de “Veredas-Mortas” e de uma encruzilhada, Riobaldo vai tomar consciência de sua verdadeira

⁴² Cf. BOLLE, Willi. Grande sertão: cidades. Revista USP, São Paulo, n. 24, 1994/1995 e _____. O Pacto do Grande Sertão – Esoterismo ou Lei Fundadora? Revista USP, São Paulo, n. 36, 1997-1998.

condição, como jagunço. Por um lado, percebe que ele e seus companheiros, mesmo sendo bons uns com os outros, não vacilavam em aprovar de “se dar fogo contra o desamparo de um arraial”, e então ele sente “medo de homem humano” e descobre que só é respeitado porque é um bom atirador. Por outro lado, ele percebe que um fazendeiro como seô Habão só os vê como possibilidade de mão-de-obra para suas terras, para trabalharem num sistema de quase escravidão, assim como os do povoado Sucruíú e os catrumanos. E se eles, jagunços, ainda podem ser respeitados, é somente por meio da ameaça de violência, que lhes confere poder. É nesse contexto que Riobaldo faz o pacto e se torna chefe, agregando ao seu bando os catrumanos e os do Sucruíú. A desvalia está associada à resistência, tanto no caso de Canudos como no caso dos catrumanos. É nesse ponto que Daibert quer tocar, como mostra o trecho do **Grande Sertão** que ele cita na análise que faz desse desenho:

Raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada. Esses, mesmo no trivial, tinham capacidade para um ódio tão grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum deles; e isso com os poderes da pobreza inteira e apartada; e de como assim estavam menos arredados dos bichos do que nós mesmos estávamos: porque nenhuma más artes do demônio regedor eles nem divulgavam... De homem que não possui nenhum ⁴³ poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo!

Daibert associa a desvalia dos catrumanos – que não possuíam poder nenhum e dinheiro nenhum – à desvalia dos habitantes de Canudos. Assim como dos catrumanos, por sua própria desvalia, se deve ter “todo medo”, a força de Canudos – “exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo” – provinha da desvalia absoluta de seus habitantes. “Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem”. Talvez a legenda para o desenho de Daibert pudesse ser essa fala de Riobaldo. Como

⁴³ DAIBERT, A. **G.S.:V.**, p. 58.

não reconhecer a cruel atualidade dessa imagem, talvez mais atual – por compreendermos melhor – do que as que hoje podemos gerar? A associação dos catrumanos com os habitantes de Canudos tem o poder não somente de vincular o romance de Rosa ao de Euclides, como de, ao fazê-lo, trazê-los para a atualidade, explodindo o *continuum* da história, fixando uma imagem do passado “como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”. Pois “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”⁴⁴ (BENJAMIN, 1994, p. 224). O desenho de Daibert, inacabado, fragmentário, tem essa força de reminiscência. A figura central do desenho parece encarnar a verdadeira imagem do anjo da história, tal como fixada por Benjamin, a partir do **Angelus Novus** de Klee:

[...] um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. [...] Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

“Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem”. O catrumano Guirigó – o menino que Riobaldo recruta para, ao lado do cego Borromeu, acompanhá-lo na batalha final contra o Hermógenes – torna-se um menino de rua contemporâneo e urbano cuja imagem Daibert coletou no jornal **Folha de São Paulo**.⁴⁵

⁴⁴ Cf. BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história, p. 224.

⁴⁵ Essa informação nos foi dada informalmente por dois amigos de Daibert que acompanharam o processo de criação da série: Maraliz Christo e Afonso Rodrigues.

Gostaria de finalizar esse artigo lembrando que a condição paradoxal do “jagunço letrado”⁴⁶ (GALVÃO, 1972) Riobaldo, narrador do romance, é atribuída ao próprio escritor na bela “paisagem do homem” que constitui o desenho “Sem título n° 2”: a figura de Guimarães Rosa, de gravata borboleta, mescla-se a uma paisagem de buritis (“Tinha pastos, buritis plantados/ no apartamento?/ no peito?”⁴⁷) sob fragmentos quase ilegíveis de seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, signos que remetem ao amor proibido de Riobaldo por Diadorim e o símbolo do infinito, que encerra a obra, mas que ao mesmo tempo remete à sua perpetuação; numa parte externa a essas sobreposições, lê-se, quase que como homenagem a Rosa-Riobaldo, de um dos leitores que mais levou a sério esse símbolo: “Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É que eu digo. Se for... Existe é homem humano. Travessia”.

Résumé: Ce texte a comme sujet le trajet artistique et intellectuel de l'artiste Arlindo Daibert (MG), surtout ce qui envisage et met en lumière certains aspects de la série **G.S.:V.**, réalisée entre 1981 et 1993 comme une traduction plastique du roman de João Guimarães Rosa. Mon intérêt porte sur deux questions qui s'entrecroisent dans l'oeuvre et les préoccupations théoriques de l'artiste: les relations entre l'image et l'écriture, et l'appropriation critique de tous les traditions de la peinture et de la littérature. Dans ce sens, j'essaie de comprendre comment elles désignent le développement de la conception de dessin de Daibert comme une “façon de réfléchir”, ainsi que de son travail dans **G.S.:V.** comme un type “d'essais plastique” qui ne se limite pas à l'intérieur de l'oeuvre littéraire, mais, au contraire, qui explore ses relations avec la biographie et l'autobiographie, les données historiques et les éléments du quotidien, les références artistiques et culturelles, la tradition et la contemporanéité, tout cela en révélant une vision de l'art comme un “cahier de bord” dans un dialogue ininterrompu avec la réalité.

Mots-clés: Arlindo Daibert. Guimarães Rosa. Littérature et arts plastiques.

⁴⁶ Conceito cunhado por Walnice Nogueira Galvão em **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

⁴⁷ “Um chamado João”, poema de Carlos Drummond de Andrade, feito em homenagem a Guimarães Rosa quando de sua morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPERS, Svetlana. **The art of describing**. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

_____. Describe or narrate? A problem in realistic representation. **New Literary History**, v. 8, n. 1, 1976.

ARBACH, Jorge (Coord.). **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001.

ÁVILA, Myriam. Sobre trilhos com Daibert. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 4, p. 264, out. 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. (Obras Escolhidas, v. 1).

_____. Sobre o conceito da história. In: In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. (Obras Escolhidas, v. 1).

BITTENCOURT, Francisco. Viagem ao fundo do espelho. Rio de Janeiro. **Tribuna de Minas**, 9 jan. 1979.

BOLLE, Willi. Grande sertão: cidades. **Revista USP**, São Paulo, n. 24, 1994/1995.

_____. O pacto do Grande Sertão – esoterismo ou lei fundadora? **Revista USP**, São Paulo, n. 36, 1997-1998.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. Edição Especial. Rio de Janeiro: F. Alves, 1980.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo – Cinema 2**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. (Org.). **Caderno de escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

_____. Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert. In: DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1998.

MIRANDA, Wander Melo; ARBACH, Jorge (Coord.). **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1998.

MORAIS, Frederico. Arlindo Daibert: lição de desenho e história da arte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 jun. 1980.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PONTUAL, Roberto. Uma família de desenho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 jul. 1974.

_____. Arlindo Daibert. In: _____. **Entre dois séculos**. Arte Brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés. (Coord.). **Arlindo Daibert: depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

Recebido em abril de 2006

Aprovado para publicação em junho de 2006