

ARLINDO DAIBERT: A IMAGEM DA LETRA

Maria do Carmo de Freitas Veneroso
UFMG

A obra de Arlindo Daibert inscreve-se em uma forte tendência da contemporaneidade, filiando-se ao trabalho de toda uma linhagem de artistas que trabalham com textos visuais, explorando a visualidade da letra e as relações entre arte e literatura, onde a “citação” literária é a fonte de criação de suas poéticas visuais.

Na produção e na reflexão artística de Arlindo Daibert, a relação intertextual entre escrita e linguagem visual é uma presença constante, podendo apresentar-se de diferentes maneiras. A palavra ou o texto escrito ora são grafismos ilegíveis, ora são apresentados na impessoalidade da escrita tipográfica, na montagem de objetos literários.

O trabalho de Arlindo Daibert pode ser analisado, portanto, a partir da importância que o texto nele adquire, e também através de uma aproximação entre o trabalho plástico e o texto ou texto e imagem (escrever e pintar). Nas suas próprias palavras: “*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*”¹. Em alguns momentos, Daibert interfere sobre a página impressa ou dela se apropria, em outros, se apropria de obras como *Macunaíma* ou *Grande Sertão - Veredas*, nas suas traduções visuais, visando, quem sabe, abolir a distância e o conflito entre o livro e o quadro, mostrando que eles são, de uma certa maneira, intercambiáveis.

É através de um inteligente jogo de relações entre imagem e texto, que Daibert tece seu trabalho, que vai do pensamento à mão, apoiado em uma visão que se transforma em gesto,

¹ DAIBERT, Arlindo. *Caderno de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p.81.

movimento da mão e ato do pensamento. Ver e pensar ao mesmo tempo, é isso que coloca a mão do pintor em movimento.

A relação entre texto e imagem, no trabalho de Daibert, não se dá apenas como um interesse por dados provenientes de outra linguagem, que possibilitem a criação de novos dados plásticos. Ela se encontra ligada diretamente a uma perspectiva crítica que assumiu diversas conexões. O termo “texto” adquire um sentido amplo, como “matéria textual”, sendo que essa relação se estabelece com o livro, com a caligrafia, com a escrita, com textos, com a literatura, cada um deles desempenhando uma função, com uma carga de significação própria.

Ver a palavra, ler a imagem

Em seu trabalho com textos literários, como *Macunaíma* e *Grande Sertão: Veredas*, Daibert afasta-se do conceito tradicional de ilustração, aproximando-se mais do tradutor, utilizando as técnicas e os estilos gráficos mais adequados a cada caso.

Em *Grande Sertão*, Daibert propõe uma leitura visual do romance de Guimarães Rosa, procurando “*estabelecer as possibilidades de transposição de alguns dos processos de criação literária do autor para os códigos de produção de imagem num exercício de (im)possibilidades ilimitadas*”². Daibert discute as (im)possibilidades de estabelecer “traduções” do texto literário para o discurso visual. Na busca das técnicas e estilos gráficos mais adequados às características específicas de cada episódio, ele acaba por estruturar o trabalho em duas vertentes gráficas específicas: as xilogravuras e os desenhos. As xilogravuras remetem à ilustração das narrativas tradicionais de cordel, características do sertão brasileiro, além de remeter ainda à ilustração medieval das narrativas de cavalaria, gênero que está presente na épica de Guimarães Rosa. Ele

² Texto de Arlindo Daibert que acompanha carta a Fernando Pedro da Silva. 17 de agosto de 1993. Arquivo particular de Marília Andrés Ribeiro.

utiliza as xilogravuras, por seu caráter sintético, como imagens emblemáticas de conflitos recorrentes na narrativa: amor/morte, bem/mal, certeza/dúvida, poesia/drama, etc”. Já nos desenhos, estilos e técnicas gráficas se alternam buscando uma adequação ao clima poético do episódio tratado, podendo ser descritivos, alegóricos, alusivos ou ‘ilustrativos’. Dessa maneira, Daibert busca trazer, para o campo das artes plásticas, a discussão de imagens como discurso articulado, com suas possibilidades e limites linguísticos.

O processo de criação de Daibert, em *GSV*, se assemelha ao processo de criação de Guimarães Rosa:

“Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das idéias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’. Assim, quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara...”³

Também Daibert trabalha “traduzindo” o texto original, apesar de discutir a impossibilidade de traduzir uma linguagem em outra:

“Abandonando a concepção tradicional da ilustração (ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário), procurei agir como tradutor investigando quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a

³ ROSA, João Guimarães. Carta a seu tradutor italiano apud DAIBERT, Arlindo. **Caderno de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p.28.

partir do ponto de vista da mudança de linguagens. Esses exercícios de ‘in’-traduzibilidade foram somados ao estudo sistemático das análises do texto literário e da biografia do autor”⁴.

No caso das xilogravuras, imagens como *Maria Mutema* (Fig.1) remetem à iconografia da literatura de cordel, como *A Eleição do Diabo e a Posse de Lampião no Inferno* (Fig.2), e também às cartas de tarô.



Fig.1 Maria Mutema



Fig.2 A Eleição do Diabo e a Posse de Lampião no Inferno

O artista representa a imagem de Maria Mutema, a mulher-diabo, com atributos do diabo: chifres, cauda terminando em forma de flecha, asas. É ao mesmo tempo homem/mulher e animal, hermafrodita. A figura está repetida, como nos baralhos, na de cima está gravada a palavra *mutus* e na de baixo, *liber*. No livro, o episódio de Maria Mutema está colocado no módulo sobre as relações amorosas, apesar de não se tratar de uma história de amor. Maria Mutema, sem qualquer motivo, mata o marido, derramando chumbo quente em seu ouvido, enquanto ele dorme. Depois da morte do marido, Maria Mutema silencia e seu silêncio só é quebrado quando ela se confessa

⁴ DAIBERT, Arlindo. *Caderno de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p.28.

com o padre Ponte. Ela se declara apaixonada pelo padre que, desesperado, morre. Quando Maria Mutema está mergulhada no silêncio e no anonimato, padres confessores chegam à cidade e ela tem que se confessar à porta do cemitério sobre os crimes que cometeu. Ela rompe seu silêncio confessando seus crimes a toda a cidade.

A palavra *mutus*, que aparece gravada na prancha faz referência à mudez de Maria Mutema, ela também *mutus*, *mutema*. A expiação de sua culpa e sua redenção se darão também pela palavra: a confissão na porta do cemitério e a absolvição dada pelos padres. *Liber*, livre, ela conquista sua liberdade mais uma vez através da palavra. Caso fosse condenada, iria para o inferno.

Outra referência à iconografia do diabo aparece na página de rosto do *Grande Sertão*, edição da José Olympio Editora, ao lado de: “*O diabo na rua, no meio do redemoinho...*” (Fig.3), como uma espécie de selo ou brasão, que representa a figura do diabo, numa ilustração de Poty. Como as xilogravuras alemãs do século xv, essa imagem contém mais detalhes que as gravuras populares. A imagem do diabo de Poty é apropriada por Daibert, que a coloca “no meio de um redemoinho” de impressões digitais (Fig.4).



Fig.3 O diabo na rua...



Fig.4

Também em *Pacto* (Fig.5), uma aquarela sobre papel, Daibert utiliza a figura do diabo, dessa vez a carta XV do tarô, *Le Diable* (Fig.6): por trás de seus ombros, duas asas de morcego, olhos estrábicos, na cabeça, cornos, um corpo nu de hermafrodita, com mãos e pés prolongados em artelhos.



Fig.5 Pacto



Fig.6 Le Diable

O *Pacto* faz referência ao pacto de Riobaldo com o Diabo, que é regido pela carta XV do tarô, que está relacionado às atitudes de mudança e também a tudo que se relaciona com o mundo material e suas conquistas. Quando Riobaldo alia-se ao Diabo ele busca uma maneira de partilhar da realidade de seu adversário, Hermógenes, e vencê-lo apesar disso representar uma violentação de seus princípios.

Sobre a presença das práticas mágicas e dos sinais cabalísticos de proteção, Guimarães Rosa explica a seu tradutor italiano que no sertão a magia é inseparável de todos os aspectos da vida, sendo que as letras cabalísticas costumam aparecer gravadas no chapéu-de-couro, ou escritas em papezinhos enfiados no seu forro, para proteger durante o perigo.”⁵

Pacto é um desenho estruturado em três camadas: um texto manuscrito, a carta de tarô e dois triângulos formando uma estrela cabalística sobre a carta. Sobre esses elementos, Daibert cria uma espécie de veladura que, ao mesmo tempo em que integra os três níveis, dificulta a leitura do texto, que parece ser uma citação do romance de Rosa. A veladura é o grifo ao contrário. Se o grifo enfatiza o que deve ser lido no texto, a veladura impede que se leia. Mas é um impedimento seletivo, já que algumas palavras ficam mais obscurecidas que outras. Assim, o que se vê na obra são fragmentos do texto, que não pode, portanto, ser lido linearmente. Essa é

⁵ ROSA, João Guimarães apud DAIBERT, Arlindo. *Caderno de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p.56-57

uma forma de citação pois o tornar não-legível também é uma forma de privilegiar certas palavras e obscurecer outras.

Além da iconografia, também a técnica de Daibert é apropriada da literatura de cordel, que utiliza as xilogravuras ou “tacos”, com imagens ingênuas, de inspiração popular e soluções plásticas originais. O corte da goiva é bruto, os veios da madeira, usada como matriz, são aparentes, e as imagens são primitivas. Esse primitivismo, esse corte cru da madeira e a iconografia popular são apropriados por Daibert que, no entanto, dá às suas xilogravuras um tom refinado.

Ao contrário dos desenhos de Daibert, nas gravuras, a perspectiva cede lugar a formas planas, simplificadas, contornadas por uma linha branca, característica da técnica usada. Também a xilogravura *Nonada* (Fig.7) remete à literatura de cordel, onde a iconografia da cobra é frequentemente usada. A palavra *Nonada* abre e fecha o livro, como num movimento que é representado pelo símbolo do infinito, que também termina o livro, no desenho de Poty (Fig.8), e é citado por Daibert. A serpente que morde a própria cauda, ouroboros alquímico.



Fig.7 Nonada



Fig.8

O símbolo do infinito aparece ainda em *Riobaldo* (Fig.9), dessa vez cercado por uma serpente que morde a própria cauda, numa forma contínua, circular. Na parte superior da gravura, o mapa

de Daibert, que faz referência ao mapa desenhado por Poty para a edição da José Olympio (Fig.10), destaca a configuração do Rio São Francisco. Vários símbolos e letras estão espalhados na gravura: o R na extrema esquerda, referindo-se a Riobaldo, D, na extrema direita, Diadorim, VAB, estrelas, cruzeiros.



Fig.9 Riobaldo



Fig.10

“*Satanão! Sujo!...S... - Sertão...*” (Fig.11). Lápis de cera, lápis de cor, tinta hidrocor sobre cópia xerox e *letraset* sobre papel: Daibert constrói, sobre papel, um desenho com diferentes planos de leitura, combinando duas percepções do sertão, a percepção física e a metafísica. No primeiro plano, o mapa real onde se passa o romance, os territórios do Urucúia, São Francisco e o sertão da Bahia. Sobre esse plano fica o mapa ficcional desenhado por Poty, orientado por Rosa. Esse mapa é marcado por sinais cabalísticos e referências a passagens da “travessia” de Riobaldo Tatarana. Ainda sobre esses planos, o real e o ficcional, Daibert compôs uma veladura composta com a ladainha do demônio.

Daibert constrói sua rede intertextual, na qual várias camadas de significação se sobrepõem: o mapa real, o mapa ficcional de Poty (Fig.12), apropriado por Daibert, a ladainha do Demônio.



Fig.11 “Satanão! Sujo!...S... - Sertão...”



Fig.12

No mapa desenhado por Poty, também há uma superposição do plano real e ficcional. São várias figuras: o barqueiro, o boiadeiro, peixes, garças, serpentes, bois, carcaças, vegetação, lado a lado com a representação do demônio e outras figuras ficcionais, uma mistura de ave e mamífero, segurando uma vela, um lobisomem, etc. Essa rica iconografia de Poty é apropriada por Daibert, que conta, dessa maneira, um pouco da história visual do *Grande Sertão*, já que as imagens criadas por Poty, sob a orientação de Rosa, passaram a fazer parte da obra. O paratexto da edição original do livro oferece um outro nível de leitura, iconográfica, que serve como referência para Daibert criar sua própria leitura.

É com um intenso trabalho de citação que Daibert cria seu *GSV*. Citando Rosa, citando o cordel, citando Poty, citando as cartas de tarô, Daibert se apodera das imagens não como modelos inspiradores, “fontes”, e sim como “citações deformadas” (Barthes). Daibert utiliza, simultaneamente, dois sistemas de significação, a escrita e as imagens, estabelecendo uma relação intertextual entre esses dois textos, circulando entre ambos.

Bibliografia

Livros

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BORGES, J. **A eleição do diabo e a posse de Lampião no Inferno**. Editor José da Silva, s/l, s/d. Literatura de Cordel. Prop. João

CALVINO, Ítalo. **O castelo dos destinos cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DAIBERT, Arlindo. **Caderno de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

_____. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998.

REY, Jean-Michel. **Le tableau et la page**. Paris: Éditions l'Harmattan, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

Inéditos

DAIBERT, Arlindo. **Carta a Fernando Pedro da Silva**. Juiz de Fora: 17 ag. 1993.
Arquivo particular de Marília Andrés Ribeiro.