

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**ANA PAULA BANDEIRA SANTOS**

**ROSA E DAIBERT – NARRADORES ANTROPOFÁGICOS**

Campo Grande – MS  
Setembro-2009

**ANA PAULA BANDEIRA SANTOS**

**ROSA E DAIBERT – NARRADORES ANTROPOFÁGICOS**

Dissertação apresentada para obtenção de título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alda Maria Quadros do Couto.

Campo Grande – MS  
Setembro-2009

**ANA PAULA BANDEIRA SANTOS**

**ROSA E DAIBERT – NARRADORES ANTROPOFÁGICOS**

Dissertação apresentada para obtenção de título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alda Maria Quadros do Couto.

Aprovada em:

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Alda Maria Quadros do Couto  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

---

Professora Doutora Eluiza Bortolotto Ghizzi  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

---

Professora Doutora Rosana Cristina Zanelatto Santos  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Campo Grande – MS  
Setembro-2009

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de exprimir minha gratidão especial a Alda Maria Quadros do Couto, por sua dedicação, desde o começo, a este trabalho. Nossas conversas estimulantes e suas orientações pertinentes fizeram-me sentir segura durante toda a pesquisa sobre a tradução em imagens do Grande sertão: veredas.

Aos professores Edgar Nolasco, Maria Adélia Menegazzo e Rosana Zanelatto, pelas teorias a mim apresentadas durante o Mestrado, aprendizado fundamental para que eu pudesse chegar aos resultados obtidos, obrigada.

Às amigas e companheiras, Joana D'arc M. Gothchalk e Josy Beijo P., que compartilharam comigo as alegrias e angústias que iam aparecendo durante todo o processo de construção desta dissertação, obrigada.

A Luiz Carlos Percegoni Santos, pai e amigo, quem me mostrou, desde a infância, o gosto pela leitura, incentivo importante para um acadêmico, obrigada.

Para minha mãe, Elizabeth Bandeira, de quem aprendi a sensibilidade do olhar da estética, obrigada.

Aos eternos sogros, Beto e Márcia Crivellari, obrigada pelos incentivos e pelo apoio no decorrer deste desafio.

A Flávio Crivellari, pelo suporte no período destes dois anos, obrigada.

Quero agradecer ainda às amigas Eveline e Ana Luisa Daibert, pelas obras presenteadas, peças fundamentais para a leitura e a escrita deste estudo.

E por fim, quero manifestar meu carinho e minha gratidão a todos os amigos e aos colegas que fiz durante o primeiro ano de convivência dentro do Departamento de Letras no Mestrado de Estudos de Linguagens da UFMS.

Tia Lourdinha e Cláudio, a vocês, também, meu muito obrigada.

A todos meu sincero agradecimento.

Dedico este estudo em especial a Jazmin e a Lis,  
flores do meu jardim, com todo o meu amor.

## RESUMO

O presente estudo defende a denominação de narrador para o artista plástico Arlindo Daibert em seu trabalho de tradução da narrativa de Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa. Sendo Rosa o primeiro narrador que, por sua vez, foi buscar em Os Sertões, de Euclides da Cunha, uma das matrizes para sua representação estética do interior do Brasil, Daibert vem a ser o segundo narrador, o artífice, no processo antropofágico que forja a identidade nacional através da devoração “do outro” e de si mesmo. Esse processo consolida-se na vigência do conceito do “eu biográfico”, demonstrado pelo cotejamento entre os “escritos”, “diários” do artista plástico e uma pequena amostragem das gravuras e xilogravuras resultantes do cuidadoso trabalho do leitor Arlindo Daibert como “tradutor” do romance rosiano. Para a realização desta dissertação contribuiu o conjunto teórico formado pelas leituras de Hugo Achugar, Maria Cândida Ferreira de Almeida, Walter Benjamin, Willi Bolle, Fausto Colombo, Jacques Derrida, Richard Ellman, Alberto Manguel, Elza de Sá Nogueira, Diana Irene Kingler, Sylvia Molloy, Ricardo Piglia, Elisabeth Roudinesco, Silvano Santiago, entre outras referências gerais e/ou específicas.

Palavras-chave: Diário; Antropofagia; Literatura; Artes Plásticas.

## **ABSTRACT**

The present study supports the narrator denomination for the plastic artist Arlindo Daibert in his translation work in the narrative of Grande Sertão: Veredas by João Guimarães Rosa. Rosa is the first narrator who was to search in the Sertões by Euclides da Cunha, one of the origins for aesthetic representation in the Brazil interior, Daibert comes to be the second narrator, the craftsman, in the anthropophagic process that forges the national identity through the invalidation “of the other” and himself. This process consolidate in the effect of the concept “I - Biographic”, demonstrated by parts among the “writings”, “diaries” of the plastic artist and a small sampling of the engravings and resultant xilo engravings resulted of the careful work of reader Arlindo Daibert as “translator” of the rosiano romance. For this essay contributed the theoretical set formed by the readings of Hugo Achugar, Cândida Maria Blacksmith of Almeida, Walter Benjamin, Willi Bolle, Fausto Columbus, Jacques Derrida, Richard Ellman, Alberto Manguel, Elza de Sá Walnut, Diana Irene Kingler, Sylvia Molloy, Ricardo Piglia, Elisabeth Roudinesco, Silvano Santiago, among others general and/or specific references.

Key-words: Diary, Anthropophagic, Literature, Plastic Arts.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – O Porto do Rio de Janeiro .....	34
Figura 02 – Sem Título. n. 8. déc. 80 .....	41
Figura 03 – Sem Título. n. 1. déc. 80 .....	42
Figura 04 – Sem Título. n. 2. déc. 80 .....	43
Figura 05 – Sem Título. n. 9. déc. 80 .....	46
Figura 06 – Sem Título. n. 25. déc.80 .....	62
Figura 07 – Mapa 3: O Cenário de Grande Sertão: Veredas, segundo Poty .....	75
Figura 08 – Recorte da Gravura feita por Poty: O Diabo ou Monstro .....	76
Figura 09 – Recorte da gravura feita por Poty para a ilustração da orelha esquerda de Grande Sertão: veredas .....	77
Figura 10 – Otacília. n. 5. Déc. 80 .....	77
Figura 11 – Sem Título. n. 13. Déc. 80 .....	78
Figura 12 – Recorte da gravura feita por Poty para a ilustração da orelha esquerda de Grande Sertão: veredas .....	79
Figura 13 – Diadorim. n. 3 déc. 80 .....	79
Figura 14 – Bem – te – vi. n. 15. 1984 .....	80
Figura 15 – Sem Título. nº 9. Déc. 80 .....	82
Figura 16 – Diadorim I. Xilogravura, 15x12 cm, 1984 .....	86

## INTRODUÇÃO

No final do século XVIII, uma academia de artes, típica, era desta maneira descrita:

A academia deve estar bem provida, em suficiente variedade, de todos os objetos necessários para o ensino da arte do desenho. Esses objetos são basicamente os seguintes: livros de desenho contendo ilustrações, primeiro de partes do corpo humano, formas e proporções variadas de cabeças, narizes, orelhas, lábios, olhos etc; depois, de partes maiores e do corpo inteiro. Copiá-las deverá ser a primeira tarefa do principiante. Em seguida ele deverá desenhar figuras retiradas das mais consagradas obras de arte, executar desenhos perfeitos de esculturas antigas, uma seleção de figuras tiradas dos grandes mestres, de Rafael, Michelangelo, os Carracci e outros. Copiando essas obras, os estudantes terão um primeiro contato com as esferas superiores da arte. Além de uma coleção de desenhos é preciso possuir uma coleção de modelos em gesso em que sejam representadas as obras mais nobres da Antiguidade e algumas obras mais recentes [...]. Os estudantes deverão desenhá-las com assiduidade porque isso não só ajuda a aprender a ver corretamente e a desenvolver a capacidade de apreciar as belas formas [...]. A academia deve ter, além disso, modelos, homens de formas harmoniosas para posar sobre um estrado ou uma mesa [...]. (PEVSNER, 2005, p. 9-10).

Estamos no século XXI e algumas coisas, na Academia, parecem não mudar. Modelos, de certa forma, prevalecem. Estudos da imagem pela imagem perpetuam-se.

Arlindo Daibert (1952-1993), mineiro, artista plástico e literato percorreu, em sua curta existência, caminhos traçados por poucos. Formado em Letras, o artista desenvolveu um prazer declarado pela palavra. Tempos depois, já como artista plástico autodidata, Daibert passou a traduzir em imagens as palavras, dando significado gráfico a textos literários de renomados escritores, como *Grande*

*Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa; *Alice no país das maravilhas* (1977), de Lewis Carroll; e *Macunaíma* (1981), de Mário de Andrade, indo na contramão dos ensinamentos das antigas academias de artes, as quais incentivavam seus alunos a copiar figuras perfeitas, como método de aprendizado, retiradas dos livros de grandes mestres da antiguidade. Foi neste sentido que Daibert mostrou sua face criadora dando forma original, sem menção de cópia, às gravuras que produziu em suas criações.

Este trabalho de dissertação mostra algumas das facetas do artista, especialmente as formas de pesquisa, criação, desenvolvimento e finalização de suas obras relacionadas à literatura, focalizando *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

O trabalho está dividido em três capítulos e seus subtítulos. No primeiro capítulo é apresentada uma leitura biográfica de Daibert, a personalidade do cidadão, do artista gráfico e do escritor. Intitulado como “Caderno de Escritos, uma Metodologia Interdisciplinar”, leva o leitor ao imaginário do artista.

Arlindo Daibert descreve, de forma didática e documental, em textos nomeados por ele “diários de bordo” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.13), todo seu processo criativo. A maneira como os signos, a palavra e a imagem interagem, possibilitando novas linguagens, novas “traduções” é explicitada em um livro póstumo, organizado pelo amigo Julio Castañon Guimarães, *Caderno de Escritos*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Caderno de Escritos* é o resultado da coletânea de textos escritos por Arlindo Daibert em diversas datas sobre temas variados. Organizado por Júlio Castañon Guimarães em 1995, a publicação tem por objetivo reunir alguns dos textos que tinham sido publicados em catálogos ou periódicos, outros tinham apenas as versões datilografadas que estavam, em sua maioria, no arquivo do

A importância de Arlindo Daibert como artista plástico já foi devidamente – embora não suficientemente – salientada, apenas pelos numerosos prêmios que recebeu, mas também pelo reconhecimento expresso tanto por críticos dignos de atenção quanto por incontáveis apreciadores de seu trabalho. Tendo iniciado brilhante carreira no começo da década de 70, impôs-se logo pelo virtuosismo de seu desenho. Nos cerca de vinte e poucos anos em que desenvolveu sua atividade, incorporou a esse traço inicial uma série de outras peculiaridades, em que se destacava a permanente discussão da própria criação artística. Sua intensa e múltipla produção era acompanhada de (e refletia) uma permanente preocupação com questões que ultrapassam os limites da técnica artística. A reflexão, a indagação, a especulação sem dúvida foram determinantes em seu percurso. Dos bicos-de-pena iniciais, ligados a uma tendência ao fantástico, até os objetos de fria e violenta elaboração conceitual, o caminho não envolveu apenas um arrojo de pesquisa, mas também um embate com a noção mesma de produção artística (GUIMARÃES, 1995, p. 7).

A presença constante do jogo entre imagem e palavra em suas obras faz parte do *corpus* desta pesquisa, por meio do livro *Caderno de Escritos*, nos quais o artista descreve minuciosamente a elaboração e a construção de suas pranchas, temática de inúmeras teorias sobre os estudos de linguagens. Completam o *corpus* treze gravuras, na qual, foram usadas as técnicas de colagens, aquarelas, desenhos, dentre outras e, uma xilogravura da série G.S.:V (1993), de Arlindo Daibert, e o mapa de Poty<sup>2</sup> para as orelhas da edição do romance encomendado pelo próprio autor, Guimarães Rosa.

É importante salientar que as bases teóricas foram escolhidas de acordo com o percurso percorrido durante todo o processo de aprendizado no Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS.

---

artista. Guimarães teve o cuidado de comprovar a autoria do escritos, como consta nas notas que se encontram ao final do livro *Caderno de Escritos* (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 9; 10; 183; 184; 185; 186).

<sup>2</sup> Napoleão Potyguara Lazzarotto (1924), conhecido simplesmente como Poty, foi desenhista, gravurista, ceramista e muralista brasileiro. Segundo certos críticos, os murais são o trabalho mais representativo de sua obra. Além dos livros de João Guimarães Rosa, Poty ilustrou as obras dos escritores Dalton Trevisan e Hermínio da Cunha César. (POTY, 2009).

Vinda da área das artes, portanto com pouco conhecimento teórico nas Letras, fui assimilando, como forma de conhecimento, novas maneiras de se pensar as imagens, muito diferentes da tendência hierárquica e, muitas vezes de submissão, que os artistas plásticos depositam em seus predecessores.

No estudo das linguagens fui apresentada à necessidade e à autonomia da discussão e à reflexão de temas, baseada em fontes fidedignas, sobre o intrincado jogo de significado dos signos, da letra e do desenho.

O primeiro capítulo é o resultado do trabalho final das disciplinas ministradas pelo professor Edgar César Nolasco, estudioso da escritora Clarice Lispector. Por Nolasco me foram apresentadas as primeiras teorias usadas para defender o corpus, os estudos interdisciplinares com os quais se investiga o método com que o artista transita por áreas afins.

O estudo interdisciplinar tem por caráter, “uma natureza mediadora, intermediária, característica de um procedimento crítico que se situa ‘entre’ dois ou mais elementos, explorando seus nexos e relações” (DAIBERT, 2000, p. 9). De acordo com o depoimento do próprio Daibert, na tentativa de desvendar as peculiaridades de seu trabalho. O comparatismo interdisciplinar serve de base para a discussão sobre a troca de experiências entre áreas afins, as artes plásticas e a literatura.

O segundo tema abordado no primeiro capítulo, O Eu-biográfico, foi o resultado de um trabalho para a disciplina Memória e Narrativa, também ministrada pelo professor Nolasco no mestrado em Estudos de Linguagens. Temas muito pertinentes à postura de Daibert foram tratados. A posição do artista e das artes na América Latina e no mundo; a crítica biográfica, na qual, a

presença do artista como parte integrante de sua obra é posta em discussão. Lembro aos que estão lendo esta dissertação que termos como artista e obra pertencem ao universo literário e plástico, simultaneamente, respeitando a diversidade criadora de Daibert.

O terceiro e último tópico do capítulo 1, Do grande sertão: veredas às imagens do grande sertão, uma travessia (auto) biográfica, refere-se aos primeiros estudos da mostra G.S.:V<sup>3</sup>, no qual, Arlindo Daibert faz uso da milenar técnica da xilogravura, aproximando a cultura de cavalaria aos trabalhos de cordel, dando espaço a este estudo para o entendimento e o uso dos Estudos Culturais.

O segundo capítulo, Grande Sertão: Veredas e seus narradores, encaminha o leitor pelas veredas do saber artístico. Ele faz parte do trabalho de conclusão apresentado à disciplina Teorias da Narrativa, ministrada pela professora Maria Adélia Menegazzo no Mestrado de Estudos de Linguagens. Este capítulo está marcado pela presença constante de dois importantes textos teóricos: O Narrador, de Walter Benjamin, e O Narrador pós-moderno, de Silviano Santiago.

O subtítulo Primeiro narrador: Guimarães Rosa e ou Riobaldo Tatarana nos leva a apreciar a figura do narrador como o possuidor do dom da palavra. O mundo roseano apresenta-se em um jogo de palavras arquitetadas como em um minucioso trabalho de desenho. O estudo de traços, linhas, superfícies e cores habita o universo do sertão, um ambiente narrado por dois viajantes, o escritor Guimarães Rosa e o jagunço Riobaldo. Nesse momento são retomados os estudos antropofágicos de Oswald de Andrade para defender, segundo hipótese de Willi Bolle, o movimento antropófago de João Guimarães Rosa ao dar nova

---

<sup>3</sup> Colocar texto pag. 31. (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 31).

estética para o que, supostamente, seria a obra precursora do clássico *Grande Sertão: Veredas, Os Sertões*, do escritor Euclides da Cunha (BOLLE, 2004).

O artista plástico abre seu ateliê no item Segundo narrador: Arlindo Daibert, o artífice. Na voz do artífice, o artista mostra as possibilidades de multiplicidade de sua atuação. Transita pelas letras e pelas imagens de forma consciente, metodológica e criativa, “traduzindo”, conforme ele mesmo define, de maneira exemplar um épico como *Grande Sertão: Veredas*.

O item “Terceiro narrador, o simples e essencial espectador” dá início a um questionamento, uma hipótese, sobre o papel do leitor da obra de arte como sujeito conhecedor ou não da imagem observada. Como interação obra e espectador, usando, como base teórica, o “olhar” do narrador pós-moderno de Silvano Santiago.

Criou-se assim a hipótese defendida no último capítulo desta dissertação, Narradores, os leitores antropófagos. Levando em consideração a formação acadêmica da autora deste trabalho, aluna e orientadora decidiram levar adiante a idéia da obra de arte e da crítica como espectadoras das artes plásticas.

Tendo como base teórica o antropofagismo, demonstra-se o modo como Daibert assimilava criações de outros artistas, escritores e desenhistas, trechos de obras literárias e, especificamente, os desenhos de Poty, “devorando-as”, transformando-as em suas obras pictóricas.

É dada continuação aos estudos do ritual antropofágico e das observações defendidas por Willi Bolle e Alberto Manguel, respectivamente, para exemplificar a conduta dos leitores das obras de arte no olhar do “espectador crítico” e do “espectador comum”, como forma de “tradução” ou releitura ou, mesmo, de

interpretação do objeto observado. Os termos “tradução, releitura e interpretação” foram pensados e avaliados durante todo o processo de escrita deste trabalho. Qual termo adotar? Usar um mesmo termo durante toda a dissertação? Após questionamentos decidiu-se que o melhor seria respeitar e adotar os três termos, uma vez que o termo “tradução” é usado e defendido pelo artista plástico Daibert como definição de sua linguagem gráfica, “Como nas experiências com Caroll e Mário de Andrade, a investigação do universo roseano também não é conclusiva. Trata-se de um exercício de tradução absolutamente pessoal e arbitrário” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.31). “Reescrita” foi o termo empregado por Bolle para explicar o processo criativo de Rosa contrapondo-se à obra de Euclides da Cunha, “Grande Sertão Veredas é uma “reescrita” de Os Sertões” (BOLLE, 2004, p. 27). E, finalmente, o termo “interpretação” interessa a este estudo conforme é definido por Manguel na defesa de se colocar como um “espectador comum” na leitura de imagens, “na ansiedade de interpretar,[...] mesmo a ausência de linguagem se torna linguagem aos olhos do espectador” (MANGUEL, 2001, p. 46).

Para finalizar esta dissertação, é observada a forma metodológica como os estudos daibertianos promovidos por Elza de Sá Nogueira (2006) analisam alguns trabalhos de Arlindo Daibert, pondo em prática esses estudos para a conclusão do terceiro capítulo e deste trabalho.

## CAPÍTULO 1

### DO GRANDE SERTÃO: VEREDAS ÀS IMAGENS DO GRANDE SERTÃO, UMA TRAVESSIA (AUTO) BIOGRÁFICA

Na verdade, o crítico é também um criador do texto, da 'persona' do escritor porque também lê a partir das próprias relações entre vida e obra por ele estabelecidas.

Edgar Nolasco<sup>♦</sup>

#### 1.1 Caderno de Escritos, uma metodologia interdisciplinar

Pouco se sabe sobre a trajetória artística de algumas personalidades. Faltam documentos, relatos, histórias ou mesmo acesso a registros sobre a vida e a obra de representantes da cultura. Este estudo tem como objetivo mostrar a face de uma dessas personalidades, um artista, um intelectual que, como outros, se destacou por deixar uma importante fortuna crítica como legado.

---

<sup>♦</sup> NOLASCO, Edgar Cézár. *Restos de ficção: A criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 83.

O raciocínio diário de um artista transformado em registro representa para a academia a possibilidade de um estudo específico do intercâmbio de conhecimentos e linguagens entre áreas disciplinares; e foi isso, munido de sensibilidade singular, que Arlindo Daibert fez, deixando documentada uma consciente produção artística.

Sabe-se que a reunião de textos nos quais um artista reflete criticamente sobre seu trabalho expõe um horizonte de possibilidades na multiplicidade de sua atuação. A partir do resultado dessa mescla de texto e crítica gráfica que envolve um dos textos literários mais importantes da língua portuguesa, o romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, se abre como campo para o estudo interdisciplinar, fundamentado nas possíveis relações entre a literatura e as artes visuais.

Através dos séculos, a palavra e a imagem sempre mantiveram estreitas relações, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens e / ou das letras. O estudo interdisciplinar tem por caráter, “uma natureza mediadora, intermediária, característica de um procedimento crítico que se situa ‘entre’ dois ou mais elementos, explorando seus nexos e relações” (DAIBERT, 2000, p.64).

Por séculos, o convívio entre texto e imagens no espaço da tela dá-se de forma mais sistematizada e integrada ao discurso plástico, no qual o artista sente-se livre para inserir em sua obra a palavra, criando um conceito mais abrangente para o sistema gráfico, concluindo-se então que o segredo do paralelo entre as artes não poderia revelar-se tão somente num segredo de caligrafia e, sim, em suas inúmeras interpretações.

Arlindo Daibert soube explorar as diversas situações presentes na obra *Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. Rompeu com limites ao refletir sobre a linguagem do desenho e ampliar suas possibilidades. Como artista conceituado que era, procurou deixar claro que, tanto no desenho como imagem quanto na letra como texto, sempre aceitava os diversos desafios da criação, ressaltando que seu método de raciocínio criativo não poderia ser confundido com somente uma produção de imagens. Dizia que seu projeto não era criar imagens e sim refletir sobre as coisas através das imagens, criando uma dinâmica capaz de não prender sua criação a paradigmas pré-estabelecidos, libertando-se de fórmulas gráficas e/ou estilos gráficos estabelecidos.

Ângelo Oswaldo, jornalista e crítico mineiro, amigo particular e especial apreciador da obra de Arlindo Daibert, procurando ressaltar a interação entre a literatura e a visualidade, revela que há um processo de integração entre a literatura e a visualidade, muito bem resolvido, em que a força da linguagem transforma-se na grande energia autônoma da expressão visual. Oswaldo dizia, também, que Daibert “conseguia extrair a poética da literatura e dar suporte à sua expressão visual, sem violentar a autonomia da imagem” (ANDRADE apud SANGLARD, 2008).

O estudo interdisciplinar entre as áreas é um assunto frequentemente abordado durante a graduação no curso de artes plásticas. Sua utilização é conhecida por meio de experiências orais e/ou visuais encontradas em trabalhos profissionais, em que os conhecimentos intercalam-se entre as diversas áreas acadêmicas. Arte e inteligência se comprometem, provendo ao espectador o desejo do questionamento.

A arte tem que estar comprometida também com a inteligência. Ela deve exigir do espectador tanto esforço quanto exigiu do criador. Seu papel é mudar a ordem das coisas, e não contribuir para a fixidez ou para o continuísmo (DAIBERT, 2000, p.64).

Com esse depoimento, consegue-se compreender um pouco as intenções transmitidas pelo artista através dos signos inseridos por ele em sua obra, intuitivamente criando uma linguagem pictórica que transformará o veículo da literatura, a palavra, em outra forma interpretativa, a imagem.

A literatura e as artes plásticas, quando se fundem, abrem um leque de possibilidades gráficas ou caligráficas na qual a escrita, na literatura, é o veículo, enquanto o pigmento, nas artes plásticas é seu instrumento. Pensando assim, Daibert segue uma trajetória criativa entre as duas disciplinas, promovendo uma troca de experiências entre elas, semelhante aos fundamentos teóricos do comparatismo interdisciplinar.

O prefixo 'inter' não indica apenas uma pluralidade, uma justaposição; evoca também um espaço comum, um fator de coesão entre saberes diferentes. Os especialistas das diversas disciplinas devem estar animados de uma vontade comum e de uma boa vontade. Cada qual aceita esforçar-se fora do seu domínio próprio e da sua própria linguagem técnica para aventurar-se num domínio de que não é o proprietário exclusivo. A interdisciplinaridade supõe abertura de pensamento, curiosidade que se busca além de si mesmo (GUSDORF, 1990, p.847).

Daibert, como artista interdisciplinar, soube apoderar-se enriquecedoramente da estrutura de ambas as áreas, literatura e artes plásticas, construindo uma nova comunicação de idéias exprimindo em uma única linguagem a pintura e as letras.

Para Tânia Carvalhal:

Se à época de seu surgimento a literatura comparada aproximava obras e autores de duas literaturas diferentes e perseguia a migração de um elemento literário de um território a outro, através de fronteiras nacionais, analisando as circunstâncias desse transplante, hoje é possível dizer que o campo de atuação da disciplina ampliou-se largamente. Essa ampliação provocou alterações metodológicas, pois os métodos da historiografia literária, antes dominantes, deram lugar a uma exigência de fundamentação teórica no emprego do instrumental crítico que é emprestado, muitas vezes, de áreas limítrofes (CARVALHAL, 2003, p.36).

A partir da síntese sobre os conceitos metodológicos atuais do comparatismo interdisciplinar, é possível observar que a atenção acrescida às relações entre a palavra e a imagem nas artes literárias e visuais produziu ferramentas teórico-críticas fundamentadas na análise e nas confrontações geradas a partir de experiências vividas por estudiosos versáteis como o artista Arlindo Daibert.

No ano de 1995, na cidade do Rio de Janeiro, foi lançado o livro póstumo, *Caderno de Escritos*. A partir da reunião de textos e de artigos recolhidos em periódicos, diários e anotações do artista, o amigo, poeta e pesquisador Júlio Castañon Guimarães organiza o livro que permite ao leitor caminhar pelas veredas do desenvolvimento crítico e criativo do artista plástico mineiro Arlindo Daibert.

*Caderno de Escritos* é o resultado concreto da constante necessidade do artista de envolver-se não somente na elaboração conceitual de seu trabalho, mas, principalmente, com um consciente embate com a noção mesma de suas produções artísticas. De acordo com a própria definição de Daibert, era para ele o resultado das anotações diárias de um viajante e suas experimentações, seu

“diário de bordo”, no qual são anotadas “impressões, idéias soltas, projetos, referências, etc., num emaranhado de idéias e situações, às vezes lógicas, outras não” (1995, p.9). Isso possibilita uma aproximação não só do desenvolvimento intelectual e artístico de Daibert, mas principalmente o acesso ao seu ambiente de trabalho, o “imaginário do artista”.

Júlio Castañon Guimarães fala, no prefácio de *Caderno de Escritos*, sobre o primeiro conjunto de textos intitulados *Alguns Roteiros*, em que Daibert discorre sobre seu próprio trabalho como artista plástico:

[...] São textos da maior importância, não só para melhor se perceber várias de suas obras, mas também para se avaliar o volume de informações e reflexões que entrava na produção desse artista, chegando-se em alguns casos a se apontar para a gênese mesma dessa produção (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 9).

Arlindo Daibert, como grande admirador da cultura, deixa um legado na literatura, talvez, mais destacado ali do que nas artes plásticas, pois, o artista produtor de textos críticos, figura similar a dos poetas-críticos, como Otávio Paz, Jorge Luiz Borges, Haroldo de Campos, entre outros.

*Caderno de Escritos* reúne não somente a descrição e o detalhamento dos processos construtivos na produção gráfica de duas séries desenvolvidas por Daibert, *Macunaíma de Andrade* (1982) e *G.S.:V* (1993), estudo gráfico da obra de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Reúne também a porção literato de um formador de opinião.

Em seus artigos, ele buscava participar criticamente do movimento das produções artísticas desenvolvidas em seu tempo. *No texto intitulado A Imagem da Letra* pode-se perceber seu compromisso com a vertente acadêmica, promovendo um discurso, ou melhor, uma aula sobre as relações entre o “universo da palavra escrita e o mundo das imagens” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.75). Talvez, como forma autoexplicativa do estilo tão característico em suas obras, já que utiliza a tipografia na maioria de seus trabalhos de artes visuais. Fazer uso da palavra para ele pode ter sido fruto de sua formação acadêmica, pois, saído do curso de Letras, transitava com refinado conhecimento no campo dos signos - letra e imagem.

No conjunto de textos intitulado *Arte e Literatura*, em *Caderno de Escritos, Anotações de Leitura* (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 112) é um texto no qual o artista experimenta sua análise crítica e elucidativa sobre o movimento moderno da literatura brasileira. Traça um interessante estudo do percurso da palavra escrita não somente com a imagem, mas também com a música erudita, colocando, novamente, o leitor em contato com outra interpretação estética e disciplinar, a do som, da musicalidade. As artes, para o crítico Arlindo Daibert, não respeitam fronteiras, e ele as transpõe, sem o menor esforço, criando uma ponte de troca de conhecimento e de experimentações.

Sobre a atuação do artista e seu comprometimento com a cultura e a educação, *O trabalho do Artista* (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.156), texto em que, ao agradecer a elogios recebidos, registra sua preocupação com questões estéticas e éticas pertinentes aos artistas e de sua posição no panorama cultural, político e social das artes plásticas no Brasil e no mundo, enfatizando a

necessidade de um compromisso mais engajado por parte dos artistas como formadores de opinião. A intenção de destacar três dos trinta e oito artigos reunidos no livro *Caderno de Escritos* é demonstrar a importância do cuidado com que a personalidade de Arlindo Daibert revela-se ao registrar a própria fortuna artística. Sua incursão pelos corredores do movimento artístico contemporâneo, registrada através de suas imagens e suas palavras na obra *Caderno de Escritos*, propõe-se a desnudar a alma do artista em seu mais íntimo momento de introspecção criativa.

Outras fontes foram usadas neste estudo. Publicações póstumas cuidadosamente elaboradas, com imagens das obras de Arlindo Daibert, e textos escritos por estudiosos de diversas áreas que nos dão uma panorâmica da importância da produção do artista em questão.

No ano de 2001, foi lançada, pela editora da UFJF, uma edição comemorativa, *Macunaíma de Andrade (2004)*. O livro conta com a reprodução da série de colagens e desenhos produzidos por Arlindo Daibert, entre 1981 e 1982, para a exposição que leva o mesmo nome. Esse trabalho consiste da “tradução”<sup>4</sup> – segundo anotações do próprio artista em seu “diário de bordo” - da narrativa de Mário de Andrade. Cinquenta e oito imagens em técnica mista – desenho, colagem e pintura – e 10 esboços retratam a trajetória do diálogo estabelecido entre leituras. O trabalho de Daibert soma possibilidades de leituras artísticas, da plástica à textual, num importante testemunho da criação como obra aberta, recheada de letras ou imagens.

---

<sup>4</sup> O termo “tradução” será retomado e explicitado no capítulo 3.

No primeiro ensaio, *Macunaíma Marupiara* ou a construção da matriz (DAIBERT; SILVA, 2000, p. 12), Telê Ancona Lopes confere “a *Macunaíma*, plasticamente, o sentido de matriz, semente”. Pensando no conceito sobre a palavra matriz, Lopes faz uma associação à semente, como elemento que é a causa ou a origem de algo. Na tipografia a matriz tem como função a impressão da palavra, do sentido, fazendo uso da letra ou do sinal. Na gravura, a matriz, usando como elemento o traço, os signos, exerce o papel de transmissão da ideia como imagem. Daibert, assim como artista completo, em seu trabalho, brinca transformando em matriz, “semente”, como em um dossiê, todo o processo de construção de suas criações artísticas por meio da letra, do “*diário de bordo*” e da imagem, culminando na exibição da série *Macunaíma de Andrade*, em que o artista propõe uma leitura crítica<sup>5</sup> (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 8) do livro de Mário de Andrade.

Seguindo a mesma abordagem, ainda em *Macunaíma de Andrade*, no texto seguinte do mesmo exemplar, Eneida Maria de Souza analisa a presença do artista plástico no próprio título, *Macunaíma de Daibert*, numa clara elucidação do envolvimento do artista no gesto criativo. “Comprova-se mais uma vez a presença do trânsito livre entre a biografia e a ficção, considerando-se o grau de proximidade entre as duas instâncias” (SOUZA, 2000, p. 32), diz Souza, ao se referir a um retrato de Mário de Andrade feito por Portinari. Aproveitando a argúcia da escritora, pode-se concluir que Daibert, em sua obra, incorpora-se ao biografado, expondo seus momentos de intimidade nas superfícies por ele trabalhadas, gravura e diário.

---

<sup>5</sup> Da mesma forma, a expressão “leitura crítica” será explicitada no capítulo 3.

Em seu “diário de bordo”, lê-se:

JF 19. 05. 81. Completo um mês de trabalho. Saldo positivo: 10 desenhos. Vou-me envolvendo cada vez mais e é impossível pensar em Mário sem considerar todo o resto do grupo: Bandeira, Oswald/Tarsila/Pagu, D.Olívia. É ótimo poder estabelecer – enfim!- uma síntese de meus interesses pela literatura e pelo desenho (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.16).

Como um estudioso voraz, se deixa absorver pelo conhecimento, envolvendo-se no que classifica como “tradução”, seu trabalho gráfico da literatura. Durante seus estudos deixa registrada, em seu diário, não somente a pesquisa criativa, mas também, pontua seus momentos íntimos e de reflexões. Em suas anotações, durante o trabalho *G. S.: V*, registra o seguinte momento: “Como nas experiências com Caroll e Mário de Andrade, a investigação do universo roseano também não é conclusiva. Trata-se de um exercício de tradução, absolutamente pessoal e arbitrário” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 31). Souza (2000) tem razão: biografia e ficção tornam-se a mesma instância quando nos referimos ao artista/escritor Arlindo Daibert.

Ainda durante o projeto *Macunaíma de Andrade* (DAIBERT, 2000), já se mostra claro interesse em *Grande Sertão: Veredas*, conforme escreve em seu diário:

SJC 23. 11. 81. O Monstro Ururau. O plano de realizar o projeto em 60 desenhos já não me parece tão absurdo! Preciso trabalhar muito ainda. Amanhã chego ao 15º desenho! Os livros vão-se acumulando ao lado da cama e olho o *Grande Sertão: Veredas* com olhos gulosos (!) (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.17).

Momentos reflexivos marcam o trabalho artístico, as múltiplas e as intensas produções são sempre marcadas, com reconhecível identidade, por constantes indagações que ultrapassam os limites da técnica artística.

Definindo a personalidade artística de Daibert, Júlio Castañon Guimarães escreve:

Independentemente de sua formação universitária, Arlindo era uma pessoa culta, no sentido de que conhecia, e bem, o melhor da literatura, o melhor da música, o melhor do cinema. Ávido leitor, grande viajante da cultura, sensível fruidor de todas as formas de arte, acumulou um acervo pessoal de conhecimento que generosamente compartilhava em todas as ocasiões possíveis, em todos os empreendimentos de que ardorosamente participou. Apesar de sua ironia e de sua acidez, sua múltipla participação revelava que ele acreditava profundamente na responsabilidade de pensar coletivamente uma produção cultural que nos resgatasse da miserável massificação (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.8).

Trabalhar a obra artística de Arlindo Daibert, sem levar em conta o contexto cultural em que se encontrava inserido, pode ser um erro imperdoável. Sua produção está diretamente ligada à sua formação artístico-pessoal.

Em entrevista concedida ao crítico José Henrique Fabre Rolim, em 1979, Daibert fala sobre sua formação literato-artística:

É bem difícil estabelecer um momento preciso ou uma situação determinante. Acho que sempre estive envolvido, senão com arte, ao menos com formas. Lembro-me de desenhar muito quando criança. Quando entrei para a escola e comecei a ser alfabetizado, as coisas mudaram, houve um bloqueio de alguns anos. Nunca gostei muito da “sociabilidade” das escolas e realmente não me dava muito bem. (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.8).

Durante esse período de “branco” (que durou até os 18 anos mais ou menos), comecei a me interessar por literatura (é aquela época em que até se arrisca a escrever alguma bobagem!). Li muito entre os doze e os dezoito. Lia tudo o que parecia pela frente, sem a menor seleção, desde as leituras obrigatórias (tipo José de Alencar, Macedo, Machado) até Marquês de Sade ou *O Crime e Castigo*, de Dostoiévsk, ou Steinbeck, Hesse. Devo ter-me intoxicado de literatura. Recomecei a desenhar (com a mesma falta de método que tinha para a leitura) e quando vi, era aluno de letras na Universidade Federal de Juiz de Fora. Nessa época o desenho já havia assumido um papel importante e começou um quase conflito entre o raciocínio literário e o gráfico. [...] a opção estava feita. O curso começou a ser levado como complemento do trabalho gráfico e fui criando um método de trabalho, selecionando o que mais interessava em literatura e pudesse ser aproveitado em desenho (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.9-10).

Com esse depoimento o artista faz um resumo de sua personalidade plástica, confirmando a atual tendência da crítica literária brasileira que direciona os estudos literários a uma nova e atual vertente, a da crítica biográfica e dos estudos culturais.

Arlindo Daibert é uma daquelas personalidades que analisa e reflete, intelectualmente, a respeito de suas próprias criações. Suas obras estão impregnadas de experiências e de traduções investigativas vividas por ele. Trabalhar emocionalmente as informações intelectuais que ia coletando durante seu processo de criação era uma de suas características mais marcantes, um grande diferencial.

Em seu livro *Crítica Cult*, no ensaio Notas sobre a crítica biográfica, Eneida Maria de Souza fornece validade ao importe teórico aplicado neste trabalho por meio da seguinte afirmação:

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e ficção (SOUZA, 2002, p.111).

As inúmeras possibilidades de linguagens que Daibert utiliza em suas produções ultrapassam as fronteiras limítrofes entre as artes plásticas e a literatura, transformando suas obras em periódicas narrativas em construção.

A facilidade de transitar entre as artes literárias e visuais vem de seu passado como aluno de Letras. Tal experiência o liberta da tradicional forma interpretativa de um texto, a costumeira leitura de caracteres. Como artista plástico, insere em sua produção a proposta de uma nova visão literária, a da obra plástica, palavras que se transformam em desenhos sobre outro suporte, a tela.

Sobre sua série *Alice no País das Maravilhas*, que foi provavelmente sua primeira investida na tentativa de recriar imagetivamente textos literários, Daibert re-escreve plasticamente o texto de Lewis Carroll e descreve sua própria força criadora. Isto é possível afirmar a partir de Caderno de Escritos (1995), no qual Daibert afirma: “Àquela altura, pensar graficamente um texto literário parecia-me um exercício de gratificação pessoal acima de qualquer outra coisa. Algo como o leitor apaixonado que devolvesse ao texto sua contribuição enquanto imagens [...]” (DAIBERT, 1995, p. 28).

## 1.2 O Eu-biográfico

Concluída no ano de 1993, a exposição *Imagens do Grande Sertão* caminha do ateliê do artista para as salas dos museus. Arlindo Daibert, por meio de um minucioso estudo, traça uma linguagem entre áreas, promovendo uma leitura entre a caligrafia pictórica e gráfica. No papel de crítico, reescreve *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, na forma de desenhos, colagens e textos, mesclando obra e vida. Acompanhadas de um diário, apelidado pelo artista de “diário de bordo” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.13), as obras remetem, amiúde, ao passado, às recordações e às vivências apreciadas pelo artista.

Por vezes, em sua obra, confundem-se a narrativa do livro e suas personagens; a memória do enredo envolta na palavra reminiscência norteia as inspirações do artista plástico, fazendo com que este, por algum momento, possua a mente rosiana, como no conto de Borges, *A memória de Shakespeare*.

Na metalinguagem dos dicionários da Língua Portuguesa, o substantivo *reminiscência* vem traduzido como: “A capacidade de reter (coisas) na memória; Lembrança quase apagada; vaga recordação. Impressão que fica de uma coisa que se leu. Aquilo que fica de memória. Lembrança não reconhecida. Lembrança incompleta. Sinal ou pedaço que resta de coisas extintas; Remanescente”. (WEISZFLOG, 2007). Quando antes, no começo, a memória era “um conhecimento que se fixou”, essa mesma memória toma ares de lembrança até mesmo incompleta num “sinal restante de coisa extinta”. A ruptura de suas rígidas arestas continua na própria designação do mesmo dicionário em uma nova significação na área da psicanálise, nos seguintes termos: “evocação de uma

recordação que não é reconhecida como tal; idéia que parece nova e pessoal, quando na verdade já havia sido lida ou aprendida”. Essa definição, menos carregada de um conservadorismo “ideal” na construção do discurso histórico, não se apresenta por nada, sendo pertinente a um pensamento “contemporâneo” – palavra de uso delicado em um estudo no qual o conceito temporal dos termos passado, presente e futuro está atrelado às ideias que surgem com autonomia no decorrer da memória.

A palavra lembrança, na definição do dicionário, “Ato ou efeito de lembrar. Coisa própria para ajudar a memória. Memória. Recordação que a memória conserva por certo tempo. A faculdade da memória. [...]”. (WEISZFLOG, 2007).

E a palavra memória, de acordo com Weiszflog (2007): “Faculdade de conservar ou readquirir idéias ou imagens. Lembrança, reminiscência: Memória do passado. [...] Apontamento para lembrança. [...] Aquilo que serve de lembrança; vestígio.”

Estas palavras e seus significados parecem habitar o mesmo nível conceitual que as torna equivalentes. Posteriormente às leituras de textos em que a memória foi posta em discussão, parece propor a discordância quanto ao significado igualitário aferido à memória e à lembrança. A primeira parece encontrar-se situada no momento exato de uma foto Polaroid, quando a imagem perde seu tom e, no desbotar, cria no fundo sombras existentes no “antes”, mas que só o tempo revela no agora. Essa construção de imagens poderá ser entendida como lembrança.

No ensaio de Walter Benjamin, intitulado Sobre o conceito de História, a história revela-se pela imagem de um anjo – criado por um quadro de Paul Klee – que se vê diante de uma tempestade que o impele para o futuro, tendo diante de si o empilhar de escombros do acontecido passado. Antes da tempestade, as impressões do anjo são vistas e narradas com a letra “h” de história; jogado para o futuro pela força da tempestade, o anjo encontra-se em meio a um redemoinho de imagens através do qual as recordações passam por sua mente, projetando uma história escrita, agora, com a letra “e”. Essa estória, calcada na psicologia, encontra-se definida no mesmo dicionário antes utilizado como sendo uma “lembrança súbita de respostas mnemônicas, que não podiam ser reproduzidas anteriormente e que reaparecem sem que se tenha procurado recordá-las”. A partir dessa definição, tenta-se localizar o presente em um contexto temporal, no qual, um centésimo de segundo pensado já se configura num tempo de futuro imediato, posicionando o presente num momento suspenso de duração mínima.

No conto escrito por Jorge Luis Borges (2000), A memória de Shakespeare, a personagem Hermann Soergel relata ter herdado, de Daniel Thorpe, a memória de Shakespeare. O encontro de Soergel e Thorpe se dá por “imprecisões”; Thorpe é possuidor da memória de Shakespeare, a qual lhe foi passada por um soldado raso, Adam Clay, vitimado pela guerra. Thorpe oferece a preciosa memória a Soergel, que a retém imediatamente, mas é advertido de que, para ser revelada “é preciso descobri-la, como o virar das folhas de um livro” (BORGES, 2000, p. 449), e continuando Thorpe aconselha Soergel a não ser impaciente e tampouco inventar lembranças.

No começo, as memórias shakesperianas aparecem para Soegel como um presente dos deuses. Todavia, com o tempo, as duas memórias passam a se confundir ou a se perder num emaranhado de identidades que oprimem Soegel, fazendo-o desejar ser novamente possuidor de sua memória pessoal.

Quando, na cidade de Ouro Preto, em 1993, dá-se início à mostra *G. S.:V (1998)*, Daibert, assemelhando-se a Hermann Soergel, por um momento, aprisiona as memórias de Guimarães Rosa na pele da personagem Riobaldo, ex-jagunço letrado, retratado no épico *Grande Sertão: Veredas*.

Diante de uma nova perspectiva metodológica e crítica, com abordagem contemporânea, o artista “traduz” não somente a saga de Riobaldo e Diadorim, mas também, a do próprio escritor João Guimarães Rosa em algo que se pode classificar como narrativa visual. No transcurso de cinquenta e uma pranchas, as imagens procuram transcrever o projeto literário por meio do conceito construído por Roland Barthes – *biografema*, “conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito” (SOUZA, 2002, p.113) – em que aquelas imagens fragmentadas mesclam, ora ficção, ora realidade, de modo a que se possibilite uma escrita baseada no sujeito-crítico-artista e/ou sujeito-escriptor.

Daibert diferencia-se dos demais artistas plásticos de sua época ao produzir, paralelamente à mostra *G. S.:V*, um conjunto de textos no qual descreve minuciosamente – como num “diário de bordo” (posteriormente publicado no livro *Caderno de Escritos*) – seu processo criativo, suas experiências e suas pesquisas sobre a vida e a obra do escritor João Guimarães Rosa. O artista propõe ainda uma espécie de “pacto biográfico”, no qual, em determinados momentos, deixa fluir por seus desenhos e relatos críticos um claro traço autobiográfico. Segundo

Nolasco (2004), em *Restos de Ficção*, no trecho escolhido como epígrafe deste capítulo, o crítico citado pelo autor e aqui na persona de Arlindo Daibert, estabelece relações pessoais com o texto criado, que marcado por um gesto transferencial, relê transcrevendo, a partir de sua própria relação entre vida e obra, o texto literário proposto como objeto de estudo, nesse caso específico, a narrativa visual da saga rosiana na produção artística da mostra *G. S.:V*.

Diana Klinger, no livro intitulado *A escrita de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, inicia seu estudo propondo o narrador em primeira pessoa, no qual a versão narrativa autobiográfica, que impulsiona o “eu” a uma transformação, é justificada na seguinte afirmação: “O núcleo do narrável na autobiografia e nas memórias – a experiência – equivale à transformação do indivíduo: ‘Como me tornei o que sou’” (NIETZSCHE, apud KLINGER, 2007, p.19).

Pode-se entender o narrador protagonista como autor, quando Arlindo Daibert, nos textos do livro *Caderno de Escritos*, reúne na personagem-narrador Riobaldo a persona João Guimarães Rosa como escritor memorialista e, por vezes, sutil e veladamente, autobiográfico.

O artista juiz-forano, no processo criativo da exposição *G. S.:V* e no processo crítico do livro *Caderno de Escritos*, utilizou como referência para sua pesquisa o livro *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*, no qual Vilma Guimarães Rosa (1999) narra suas experiências com o escritor de *Grande Sertão: Veredas*, seu pai, João Guimarães Rosa. A referida obra, deve-se ressaltar, constituiu-se num objeto de pesquisa importante na elaboração de alguns desenhos de Daibert.

Em uma de suas narrativas, Vilma Guimarães Rosa confirma o perfil biográfico roseano nas obras de seu pai e acredita que das experiências vividas

no sertão mineiro olhos se abriram e os primeiros sonhos surgiram na infância de Rosa; depois com a distância veio a saudade, mas a lembrança da vida no sertão jamais se ausentou.

Utilizando como linguagem a narrativa visual do livro *Grande Sertão: Veredas*, o artista plástico permite-se, num relato referencial, deixar sua marca, seu olhar – numa versão daibertiana – sobre a obra roseana, ao mesmo passo em que acrescenta, ainda, um valor qualitativo tanto à arte literária quanto à arte visual.

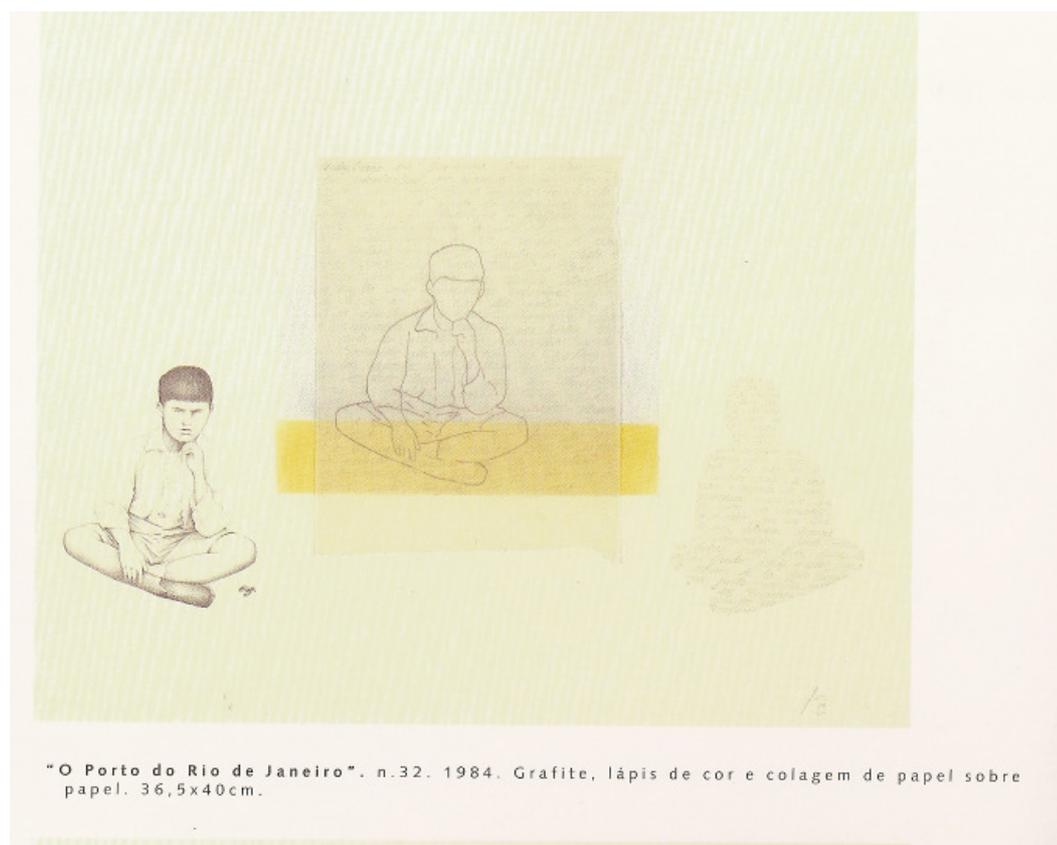


Figura 01 – O porto do Rio de Janeiro, n.32.1984.  
Grafite, lápis de cor e colagem de papel sobre papel. 36,5x40cm.  
Fonte: Daibert, 1998, p.82.

Na sua forma de interpretar as palavras pela imagem, Daibert, no desenho da prancha de número trinta e dois (vide figura 01) – intitulada *O porto do Rio de Janeiro* – deixa transparecer a noção de que as infâncias das personagens Joãozito, Riobaldo e Diadorim se fundem. Em primeiro plano, destaca-se a imagem de um menino que paira sobre as águas barrentas do rio São Francisco; aparece o garoto Riobaldo, cujo aprendizado o leva ao encontro com a coragem e com o primeiro amor. Em segundo e terceiro planos, Daibert aglutina numa só imagem a travessia do São Francisco na frágil canoa, como metáfora das experiências vividas pela protagonista Diadorim e o escritor do interior de Minas, cuja inspiração artística nasce de uma foto de família e dos relatos do próprio escritor, que aprende a “apreciar” as belezas da natureza.

A infância do jagunço Riobaldo se confunde com as experiências infantis do escritor no interior de Minas. O desenho tenta, deliberadamente, esse jogo de associações. O protagonista da primeira travessia do São Francisco na frágil canoa com Diadorim é o próprio menino Joãozito, em foto de família. Essa infância se desdobra em dois outros fantasmas. O primeiro deles paira sobre as águas barrentas do São Francisco e é habitado pelas lembranças do menino barranqueiro, seu encontro com o Menino, o aprendizado da coragem e a primeira suspeita do amor. O segundo se materializa com as memórias da infância de Guimarães Rosa em Cordisburgo, “pequenina terra sertaneja, trás montanhas, no meio de Minas Gerais. Só quase lugar, mas tão de repente bonito: lá se desencerra a Gruta do Maquiné, milmaravilha, a das Fadas; e o próprio campo, com vaqueiros cochos de sal ao gado bravo, entre gentis morros ou sob o demais de estrelas (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 52).

Arlindo Daibert, no papel de um sequestrador, em diversos momentos de sua narrativa visual apodera-se da autoria do *corpus* de seu trabalho – o livro *Grande Sertão: Veredas* – inserindo, em sua produção artística, a escrita de si nas duas formas citadas por Klinger (2007, p. 28), os hupomnêmatas, como cadernetas individuais, em que o artista anota seus “tesouros” transcritos posteriormente, em

forma de ideias no corpo de sua representação artística e também as correspondências – no caso, seus “diários” – como auto reflexão criativa e consequentemente como possuidor das cartas escritas por Rosa a outros destinatários.

Ao retornar a identificação da escrita de si na escrita do outro, Kingler analisa a narrativa contemporânea como o cruzamento das escritas autoficcionais e etnográficas atravessadas no corpo do texto.

Influenciada pelas visões de Walter Benjamin sobre a posição do narrador moderno e do narrador pós-moderno de Silvano Santiago, Kingler (2007), autora do livro *Escrita de si, escrita do outro*, permite posicionar a obra visual de Arlindo Daibert no contexto atual referente à narrativa contemporânea. As marcas autobiográficas deixadas pelo artista em *G. S.:V* narram a experiência de um “narrador-desenhista” que, ao navegar na narrativa de Guimarães Rosa, deixa aparente em sua obra o casamento entre escritura e experiência.<sup>6</sup>

Considerando o escritor João Guimarães Rosa e o artista plástico Arlindo Daibert em suas respectivas obras, *Grande Sertão: Veredas e Imagens do Grande Sertão* –, como relembra KLINGER, ao retomar os estudos de Benjamin sobre a figura do narrador no romance –, é possível rever as funções do cronista e do narrador na história contemporânea. O papel do cronista vinculado à história da letra, ou seja, ao texto literário, pertence ao escritor João Guimarães Rosa e num segundo momento o papel do narrador vinculado à história da imagem, obra pictórica, vincula-se ao artista plástico Arlindo Daibert. Ambos, em períodos distintos e em diferentes linguagens, participam da construção e da “tradução” e aí

---

<sup>6</sup> O conceito do narrador de Walter Benjamin será trabalhado no segundo capítulo deste estudo.

entra a fala de si, de uma saga monumental como a vivida pela personagem Riobaldo nos confins do sertão brasileiro.

No tocante à posição do narrador pós-moderno, vale chamar atenção para o sentido de que esse narrador seria “aquele que narra a ação enquanto espetáculo a que assiste – literalmente ou não – da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca, ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO apud KLINGER, 2007, p.100).

O testemunho do “espectador-etnográfico” (KLINGER, 2007, p.102) é recriado através das “viagens” literárias e experiências culturais vividas por ele como conhecedor ou não da narrativa épica de Rosa e sua personagem, o jagunço Riobaldo Tatarana.

Diversas formas da narrativa podem traduzir as impressões do espectador diante das cinquenta e uma pranchas da mostra *G. S.:V*. A narrativa pós-etnográfica é contada na terceira pessoa e segue um rumo investigativo em que a relação entre o ficcional e o real, o relato de si e o relato do outro promovem uma constante renovação e revitalização na linguagem da obra contemporânea.

Em entrevista dada a Günter Lorenz, o autor de *Corpo de Baile* discorre a respeito da crítica literária e afirma que ela deve ser “um diálogo entre o intérprete e o autor, um diálogo entre iguais, que apenas utilizam meios diferentes” (ROSA, 1999 p. 29). Portanto, o papel da crítica do espectador como tradutor oral das linguagens literária e visual dispõe-se a tecer propostas narrativas dentro desse universo intrincado, real e imaginário da exposição *G. S.:V*.

Ao usar de um interessante recurso, Daibert inscreve o termo “*Sem Título*” em praticamente todos os desenhos da série, criando uma aparente ausência de direcionamento analítico das imagens, o que leva o espectador a uma livre interpretação em que a imaginação flui explorando novos relatos.

Vemos na sequência de imagens da exposição *G. S.:V*, estendida às cinquenta e uma pranchas de técnicas variadas e vinte xilogravuras, a escrita de um romance inspirado no livro *Grande Sertão: Veredas*, mas não necessariamente semelhante a ele. O artista em questão, distante da ideia de ilustração, fomenta em sua narrativa visual a tradução – ou melhor, a interpretação – cuja linguagem plástica está atravessada pelas impressões armazenadas ao longo de uma carreira. Num mesmo sentido, o espectador pós-moderno de Silvano Santiago, diante do romance visual daibertiano, absorve as imagens, apoderando-se delas para, em seguida, conhecer um mundo literário fabricado por ele numa releitura cíclica voltada novamente àquela que deu início a todas as formas de linguagem aqui consideradas, a obra *Grande Sertão: Veredas*.

A narrativa visual de Arlindo Daibert acrescenta à suposta biografia de João Guimarães Rosa e suas figuras literárias uma nova leitura, calcada nas impressões de seus leitores (espectadores de sua obra), criando uma atmosfera de deduções e de interpretações não necessariamente atreladas à verdade.

Quando Arnold Zweig se oferece para ser seu biógrafo, Freud se nega a aceitar tal oferecimento, dizendo que:

[...] para ser biógrafo, você tem de se prender a mentiras, dissimulações, hipocrisias, falsas cores, e mesmo esconder uma falta de compreensão, pois não se pode ter a verdade biográfica, e, se pudéssemos, não poderíamos usá-la, pois, “a verdade não é exequível, a humanidade não a merece [...]” (FREUD apud ELMANN, 1991, p.291).

Considerando a importância do conhecimento do momento anterior ao processo de criação artística para este estudo, o fomento aos estudos biográficos se faz imprescindível, pois compreender o mundo imaginativo dessas personalidades nos aproxima das fontes primárias dos criadores.

Daibert utilizou esse método na criação de seus trabalhos, investigando na vida dos escritores possíveis vestígios criativos encontrados em suas obras.

Os biógrafos modernos buscam, na vida íntima de seus pesquisados, experiências ocultas que possam vir a incrementar o resultado concreto de suas criações.

Segundo Elmann, na obra *Ao longo do riocorrente: ensaios literários e biográficos*, criar uma vida é diferente de vivê-la; as impressões do outro passam por uma filtragem, o “eu” do biografado; são como palimpsestos, um amontoado de verdades e mentiras passadas pela consciência alheia (ELMANN, 1991, p. 288 – 289).

O livro *À vista – a escrita autobiográfica a América hispânica*, de Silvia Molloy, inicia um dos capítulos com duas interessantes epígrafes. A primeira é da lavra de Dostoievski, em seu clássico *Diário de um escritor*, quando escreve: “Analisarei estas impressões, acrescentarei toques novos ao que havia experimentado

muito tempo antes e, sobretudo, corrigi, corrigi incessantemente. Esta era minha única diversão” (DOSTOIEVSKI, apud MOLLOY, 2003, p.222).

Uma segunda epígrafe, de autoria de Victória Ocampo, em *Testimonios*, afirma que: “Tudo o que vivo é uma ‘invenção’ de que nunca pude escapar. Não sei tampouco quem me inventou, pois não sendo capaz de inventar; alguém está inventando em seu lugar” (Ocampo, citada por Molloy, 2003, p.222). A partir dessas epígrafes pode-se imaginar o artista Arlindo Daibert como um pensador moderno que, ao reler o romance roseano, torna-se, de certa forma, um narrador de imagens que se apodera da criação literária, misturando realidade e ficção próprias num jogo biográfico em que a história do outro passa a ser as impressões do eu.

Falar de impressões sem beber na fonte derridariana de *Mal de Arquivo* (2001), principalmente se o objeto de estudo está baseado nas linguagens contemporâneas, deixaria, no mínimo, uma grande lacuna, um momento em suspense no desenvolvimento deste trabalho. Em *Preâmbulo*, do livro *Mal de Arquivo*, de Jacques Derrida, o termo impressão sofre um processo de “conceitualização” e é condensado em três sentidos. O filósofo constrói conceitos do termo impressão, ligados à psicanálise, que vão ao encontro de um novo pensamento literário sobre as expressões: interpretação, tradução e estudos biográficos.

Com efeito, nas diversas técnicas de que o artista plástico Arlindo Daibert faz uso em seu trabalho, os três sentidos do termo impressão, descritos por Derrida, encontram-se sinalizados.

Num primeiro momento, o vocábulo impressão seria apontado como “inscrição”, “registro”, isto é, aquilo que deixa marcas no suporte (DERRIDA, 2001, p.41). Daibert, na prancha 08 (vide figura 02), deixa impresso não somente um registro da constante presença da figura do Diabo no enredo roseano, também escreve que “exu é um desenho inquietante com marcas de dedo por todos os lados e manchas de sangue. Acho que não é muito saudável olhá-lo por muito tempo” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.25). Daibert articula no texto, através da imagem, momentos de inscrição do seu próprio eu; suas impressões digitais embebidas em sangue são inseridas na ficção roseana, permitindo-se não mais atuar como a figura do narrador visual, mas como um biógrafo que vem imprimir novas significações no texto/imagem, criando pontes entre realidade e ficção.



Figura 02 – Sem Título. n. 8. déc. 80.  
Lápis de cera, aquarela e tinta sobre papel. 22x22 cm.  
Fonte: Daibert, 1998, p.56.

O segundo sentido dado ao termo impressão vem do conceito de arquivo (DERRIDA, 2001, p.43). Daibert, na prancha de número 1 (vide figura 03), gravura que abre a exposição *G. S.:V*, inscreve numa impressão da imagem, “a primeira imagem, a imagem da letra” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.31) nas tipologias *G.S.:V*, referindo-se à história de paixão, valentia e dor passada nos confins do sertão brasileiro, da obra *Grande Sertão: Veredas*. Se arquivar é esboçar um movimento de futuro e não mais um registro do passado, Daibert inicia, com esse desenho, seu raciocínio criativo como um interlocutor invisível e silencioso que deixa para o espectador a tarefa de contar o que vê, pois, segundo as próprias palavras do artista, “contar é rever e, sobretudo, reviver” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, 35).



Figura 03 – Sem Título. n. 1. déc. 80.  
Acrílica sobre colagem de papel sobre cópia xerox. 17,7 x 24,3 cm.  
Fonte: Daibert, 1998, p.51.

O último dos conceitos de impressão fica por conta, principalmente, do sentido da história das idéias, da cultura, da filosofia (DERRIDA, 2001, p. 45). Heranças que virão a ser futuras memórias: é o que a prancha de número 2 propõe (Vide figura 04). A imagem do escritor, o pai da letra, o começo da ideia. A história pensada por um homem atrelado as suas raízes e a uma cultura de experiências vivenciadas, em que o fantasma da imagem encarna a memória do futuro e, verbalizar é, num certo sentido, resolver-se. Daibert utiliza a criação literária de Guimarães Rosa como documento escrito, possibilitando dar à sua narrativa visual o esboço de obra original, “reconstruída” de escritos anteriores.



Figura 04 – Sem Título. n. 2. déc. 80.  
Lápis de cor, grafite, colagem de papel e tinta sobre papel. 23,5 x 30,5 cm.  
Fonte: Daibert, 1998, p.52.

O artista mantinha certa reverência àquela que é uma das principais obras de Rosa, *Grande Sertão: Veredas*: “Em 1982 fiz as primeiras aproximações ao texto de Guimarães Rosa para com quem – apesar de meu passado de aluno do curso de Letras – mantinha uma certa reverência intimidativa” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.29). Seguindo o pensamento de Daibert sobre o desejo de produzir um trabalho investigativo da obra rosiana e tendo logrado, com grande maestria, a releitura imagética do épico do escritor João Guimarães Rosa, pode se pensar no texto sobre o desejo do livro *A análise e o arquivo*, de autoria da historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco. A autora, à luz de Lacan, propõe a filosofia do “eu desejo” como a relação do *si* com o *outro*. Ressalte-se que, na visão de Roudinesco (2006, p.38), o *outro* é o objeto do desejo que a consciência deseja numa relação negativa e espelhada que lhe permite se reconhecer nele. A partir desse conceito, pode-se entender a relação de “tradução” com traços biográficos do processo investigativo do artista, que resulta na criação da mostra *G. S.:V*.

Ao restituir ao escritor brasileiro a “responsabilidade cultural, ética e política”, Daibert, com sua exaustiva investigação, foge do perfil aristocrático do “narrador-intelectual” apontado por Silviano Santiago em *Vale quanto pesa* (apud VERSIANI, 2005, 62), para encaixar-se num ambiente etnográfico de observação antropológica. Transcrever imageticamente a história contada pelo ex-jagunço Riobaldo foi de grande contribuição para a disseminação da cultura nacional a diferentes classes sociais, numa leitura que pode ser considerada como acessível, na qual a letra transforma-se em imagem – como “tradutor” privilegiado da narrativa “do outro”.

Segundo Borges (1989), a ficção não depende somente de quem a constroi, mas também de quem a lê. A posição do leitor ou do espectador como atuante no processo de interpretação dos signos é o que dá à literatura o momento exato entre o sentido das palavras e a incerteza da compreensão.

Considerando tanto o poder da palavra quanto a linguagem experimental utilizada por João Guimarães Rosa, vale a pena recorrer às impressões colhidas por Ricardo Piglia, no ensaio *O que é um leitor?* da obra *O último leitor* (2006), quando discorre sobre a multiplicidade de significados a que a fusão de palavras do romance de James Joyce, *Finnegans Wake*, conduz. O resultado é um amontoado de palavras que se mesclam em linhas nebulosas como um “rio, uma torrente múltipla em contínua expansão” (PIGLIA, 2006). Essa impressão assemelha-se ao resultado obtido por João Guimarães em *Grande Sertão: Veredas*.

A prancha de número 9 (vide figura 05) representa todo esse emaranhado de significações, de fragmentos justapostos, de representações de sentimentos confusos e de outras sensações. Arlindo Daibert inscreve sobre o mapa ficcional criado por Poty,<sup>7</sup> sob a orientação do próprio Rosa, os conflitos vividos num território complexo, o sertão. “O sertão é dentro da gente. O sertão não é um mero cenário onde se desenrolam os conflitos dos homens, muitas vezes o sertão também interfere e atua como entidade anímica” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.37).

---

<sup>7</sup> A relação com o mapa de Poty será retomada no capítulo 3.

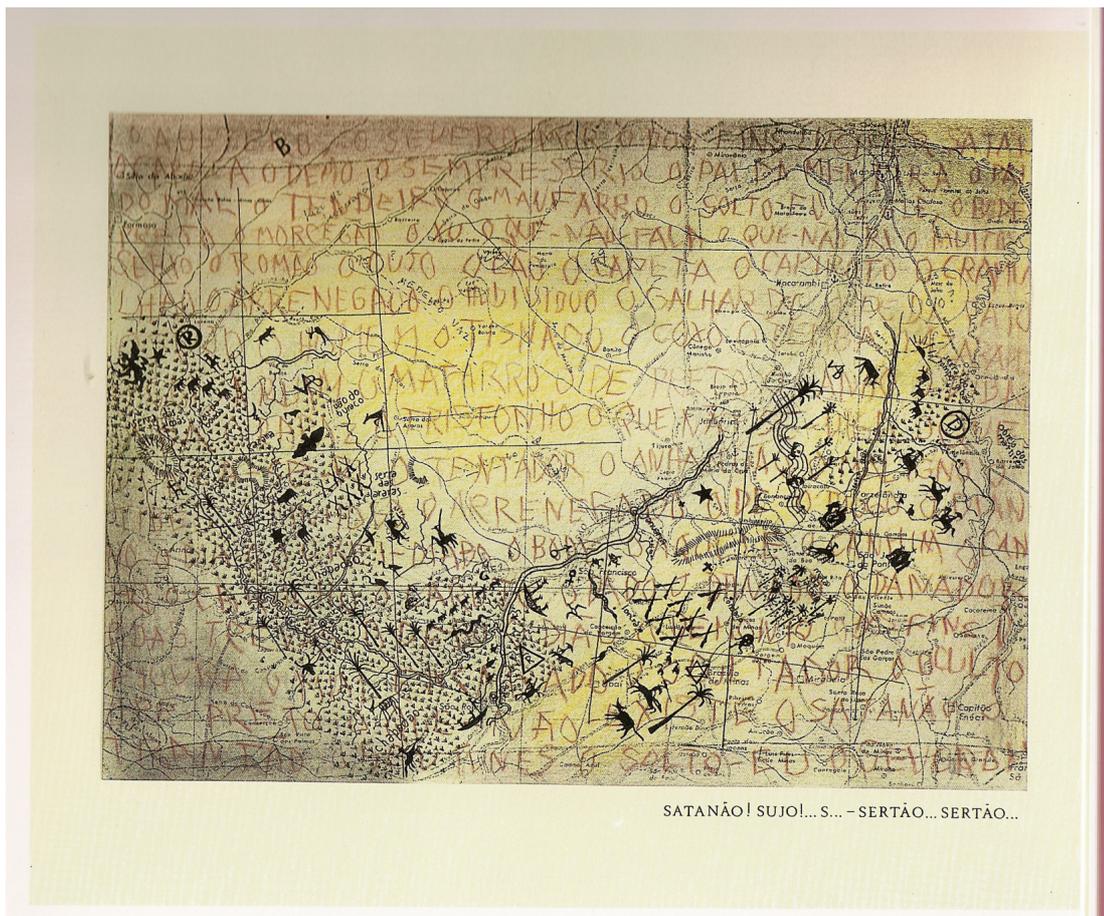


Figura 05 – Sem Título. n. 9. déc. 80.  
Lápis de cera, lápis de cor, tinta hidrocor sobre cópia xérox e letraset sobre papel. 23 x 29,5 cm.  
Fonte: Daibert, 1998, p.58.

As inscrições feitas no desenho e a presença do rio são marcas da dinâmica do mundo, do eterno movimento. Os rios também são limites e sua superação, como o leitor moderno que vive num mundo de signos, rodeado de palavras e de imagens, de realidade e de ficção, de dúvidas e de significações. Travessia.

### 1.3 Xilogravura: primeiros estudos da Saga Rosiana

As primeiras aproximações de Arlindo Daibert ao texto de Guimarães Rosa deram-se com o emprego de técnicas variadas, como xilogravura, desenho, colagem, aquarela, dentre outras, eclodindo na elaboração da matéria textual e ilustrativa elaborada por uma narrativa liberta do signo verbal.

De todas as principais questões que se destacam na produção artística daibertiana, há a preocupação em torno do comprometimento do artista contemporâneo como produtor do saber e, conscientemente, ele afirma: “Reivindico para a imagem a dimensão do saber. O artista não pode ser burro. A questão da inteligência e da integridade da arte é fundamental. É uma questão de ética” (DAIBERT, 2000, p. 64). Daibert fez isso, viveu todo o seu tempo e seu saber levando cultura e alta literatura de forma crítica, intelectual e inteligente a todo público letrado, ou não, conhecedor da obra de Rosa, ou não.

De certa forma, possivelmente, logrou difundir obras literárias de grande importância cultural por meio de sua proposta de leitura imagética de romances como *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Ao repensar o papel do poeta, possuidor do saber letrado e o do artista plástico, transmitindo seu saber por meio da imagem, o presente estudo demonstra a afinidade existente entre os paralelos, transpondo para a linguagem plástica o universo do poeta e dando elementos ao artista plástico no desabrochar de uma produção poética.

Originalmente, os estudos culturais têm sua idealização na Inglaterra dos anos 1950. A princípio eram, basicamente, voltados à crítica histórica, social e política com seu foco na cultura popular ou na cultura do povo, ressaltando as mudanças ocorridas dentro de um contexto cultural em que se encontravam inseridas. Segundo definição de Stuart Hall, um dos principais idealizadores dos estudos culturais na Europa, “os estudos culturais não configuram uma 'disciplina', mas uma área em que diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade” (HALL, 2006, p.137).

A área, então, segundo um de seus promotores, não se constitui numa nova disciplina, mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites. É um campo de estudos em que diversas disciplinas se interceptam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea. (HALL, 2006, p.137).

Por esse enfoque, a reescrita gráfica do texto roseano numa linguagem popular típica do território nacional, a literatura de cordel, proporciona a este estudo o desenvolvimento do enfoque teórico proposto por Diana Klinger em, *A escrita do outro – a virada etnográfica*, permitindo uma “transmissão” de cultura, na qual a “singularidade” sustenta a “originalidade” construída como cultura, no caso, brasileira, e a desconstrução do status marginal imposta pelo “Outro”, sustentada pelo importe contemporâneo dos estudos culturais (Klinger, 2007, p.67).

A exposição *G. S.:V* passou por processos de estudo e de experimentações detalhadas, com a intenção de aproximar o elemento visual das obras a uma leitura “épica” que se aproximasse a uma identidade cultural brasileira.

Os primeiros ensaios, produzidos no estudo interpretativo pictórico da saga rosiana, resultaram na criação de vinte pranchas através da técnica conhecida por xilogravura, a arte de gravar em madeira.

Na perspectiva de identificar uma linguagem nacional referida na obra de Guimarães Rosa, Daibert, por meio de seu método investigativo, busca nas origens das narrativas épicas de Homero e principalmente na semelhança da construção narrativa do romance de cavalaria, cuja linguagem plástica utilizada na época de sua produção a ilustração era a iluminura, o resgate iconográfico da literatura de cordel, característica do sertão brasileiro.

Com uma vertente gráfica bastante característica e específica, seu significado sintético e sem “censura”, a literatura de cordel é uma espécie de arte total, repleta de poesia, é a cara do nordeste brasileiro, da literatura popular, versando através de folhetos o pensamento do povo diante dos acontecimentos que mais o impressionam, como o relato impiedoso de Riobaldo Tatarana, no *livro Grande Sertão: Veredas*, sobre as histórias vividas por ele e por outros no longínquo sertão de Minas Gerais.

Os estudos sobre antropologia e literatura ajudam a compreender o cordel, nascido de uma tradição eurocêntrica, mais especificamente da literatura de cavalaria, como obra literária incorporada à cultura brasileira que sofreu modificação na sua estrutura original, transformando-se em importante documento como forma de manifestação político-cultural da sociedade nacional pós-colonizada.

A denominação “literatura de cordel” foi atribuída aos folhetos brasileiros, pelos estudiosos, a partir de um tipo de literatura semelhante encontrado em Portugal. Câmara Cascudo (1988) situa na década de 60 a difusão dessa denominação no país para se referir aos “folhetos impressos” no território brasileiro, até então somente utilizada para o caso português. [...] Refere-se, então, ao título português “literatura de cordel”, justificado pelo fato de os livros serem postos à venda “cavalgando um barbante”, como, segundo ele, acontecia ainda em algumas partes do Brasil (GALVÃO, 2006, p.27).

A escolha pela linguagem da madeira, na primeira fase investigativa do trabalho de Arlindo Daibert, na qual as gravuras remetem às ilustrações narrativas tradicionais do cordel, deu-se a partir de questões básicas levantadas pelo artista, como imagens emblemáticas dos conflitos mais recorrentes na narrativa epopéica da obra *Grande Sertão: Veredas*.

“Amor/ódio, bem/mal, vida/morte, deus/demônio, certeza/dúvida, poesia/drama” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 29), etc., de alguma forma, nesse primeiro estudo do plano da narrativa imagística, foram sendo representados através de desenhos, transformando a palavra em forma desenhada, evocando para si uma autonomia de discurso literário visual, levantando, assim, algumas questões fundamentais relativas à linguagem dentro das artes plásticas. A métrica, ou melhor, o passo a passo utilizado pelos “cantadores ambulantes” (GALVÃO, 2006, p.31) é, também e de certa forma, referida por Daibert em seu processo criativo. Segundo conta o poeta Olegário Fernandes ao explicar como se faz para conservar a rima no cordel: “A rima, a rima a gente tem que controlar, digamos, o senhor já sabe mais ou menos como é, não? A gente bota, se é de sextilha, então a primeira linha é versículo, a segunda é a rima, terceira é versículo, a quarta é rima, a quinta é versículo e sexta é rima” (apud GALVÃO, 2006, p.34).

Arlindo Daibert documenta em seu “diário de bordo” o processo estabelecido em seu ateliê na execução de sua arte, por meio da mesma didática com que o poeta Olegário Fernandes descreve os princípios básicos da composição do cordel.

A mesma escolha pela linguagem da madeira se deu por duas razões básicas. A primeira delas era o caráter sintético dessas questões fundamentais, e a xilogravura me parece uma linguagem mais emblemática para a materialização desses conceitos. Num segundo nível a xilogravura remetia à ilustração das narrativas tradicionais de cordel e, se quisermos pensar em história da arte, remetia ainda à ilustração medieval das narrativas de cavalaria, gênero que se insinua de maneira persistente na épica de Guimarães Rosa (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 30).

Dessa forma, o artista plástico faz uma fusão entre estilos que pode ser reconhecida pelos conceitos dos estudos culturais ao propor, por meio dos conhecimentos da história das artes gráficas mesclada às linguagens poéticas da literatura, uma abordagem que revela um pequeno aspecto da cultura nacional, difundindo, assim, “numa primeira aproximação, tímida ainda” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.30), a leitura da obra de Rosa, *Grande Sertão: Veredas* a partir de desenhos sobre as constantes temáticas do sertão, da “epopéia, propriamente dita” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 31).

## CAPÍTULO 2

### GRANDE SERTÃO: VEREDAS E SEUS NARRADORES

Somos os que fomos defeitos no que éramos, sem jamais chegar a ser o que fôramos ou quiséramos. Não sabendo quem éramos quando demorávamos inocentes neles, inscientes de nós, menos sabemos quem seremos.

Darcy Ribeiro<sup>8</sup>

Vimos, no primeiro capítulo, o processo criativo do artista plástico Arlindo Daibert, sua história profissional norteadada pelos aspectos pessoais, detalhadas por ele próprio, em seus artigos e seus relatos. Neste capítulo, tentaremos criar comparativos relacionados a supostos estudos entre criador e criatura, sobre a gênese e suas vertentes, levando em conta, no processo investigativo, conceitos como a antropofagia, pensada por Oswald de Andrade como “uma linhagem de crítica cultural no Brasil” (ALMEIDA, 2002), que vai de encontro ao raciocínio e personalidade do escritor Rosa e do plástico Daibert.

Os narradores de *Grande Sertão: Veredas*, João Guimarães Rosa, Arlindo Daibert e o que conheceremos como o terceiro narrador, têm como proposta o

---

<sup>8</sup> Utopia selvagem: saudades da inocência perdida.

diálogo entre três possibilidades narrativas, a partir de uma mesma obra literária, *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

Em um primeiro plano discursivo dividem a mesma cena João Guimarães Rosa e Riobaldo Tatarana, ora como escritor-narrador, ora como narrador-personagem, respectivamente, lançando um olhar “ritualístico de devoração”, segundo hipótese de Willi Bolle (2004), em *grandesertão.br*, da gênese *Os Sertões*, do escritor Euclides da Cunha. Em um segundo momento, com sua narrativa visual, Arlindo Daibert, artista plástico, vem através de imagens, narrar o épico roseano promovendo, assim, uma interessante troca de experiências entre as duas artes, literária e visual. E por último, partindo da aproximação da letra com o desenho, surge, então, a figura do espectador-leitor-narrador, o terceiro leitor, que será defendido a partir dos conceitos propostos por Silviano Santiago em seu ensaio *O narrador pós-moderno*.

Pensando nos artistas Rosa e Daibert e em suas respectivas obras, *Grande Sertão: Veredas* e *G.S.:V*, considera-se, novamente, o ensaio *O Narrador*, de Walter Benjamin, sobre a função do cronista e do escritor, “historiador” na história.

[...] A história escrita se relacionaria com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro. Como quer que seja, entre todas as formas épicas, a crônica é aquela cuja inclusão na luz pura e incolor da história escrita é mais incontestável. E, no amplo espectro da crônica, todas as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações da mesma cor. O cronista é o narrador da história. (BENJAMIN, 1994, p. 209).

O papel do escritor, vinculado à história da letra, ou seja, ao texto literário, pertence a João Guimarães Rosa que, tecendo como um “historiador” as cores

do sertão, “[...] saíram em giro as todas as cores de borboleta” (ROSA, 1976, p. 24), mostra, iluminando num feixe de luz, as belezas do agreste mineiro. Em um segundo momento no papel do cronista, Arlindo Daibert que narra, fazendo uso da ferramenta do desenho e da imagem como “variação” do mesmo tema, a história de amor entre Riobaldo e Diadorim, participando ambos, em períodos distintos e diferentes linguagens, da construção e “tradução” do mesmo épico.

## **2.1 Primeiro Narrador: Guimarães Rosa e/ou Riobaldo Tatarana**

No ano de 1956, um romance contendo quase seiscentas páginas é lançado no Brasil por um escritor, até então conhecido por suas curtas narrativas, entre contos e novelas. *Grande Sertão: Veredas*, escrito por João Guimarães Rosa, tornou-se em pouco tempo uma proclamada obra-prima.

A forma narrativa da obra se dá através de um monólogo, cuja personagem principal, o ex-jagunço Riobaldo Tatarana, conta sua estória de amor e luta passada nos confins do sertão mineiro.

Durante todo o testemunho, o então já idoso jagunço, transformado em próspero fazendeiro, interage com um desconhecido interlocutor, que presume um suposto colóquio, mediante as “respostas dadas” por Riobaldo em seu ininterrupto monólogo.

Riobaldo por diversos momentos assume a “persona”, personagem-escritor, fundindo-se, por momentos, com o sujeito autor, Guimarães Rosa. Esse interessante jogo entre personagem-escritor torna-se evidente em alguns trechos

da narrativa. Riobaldo, orgulhoso de seu passado letrado, que com tal “refinada” linguagem se diferencia de seus companheiros de cangaço, é lembrado por Zé Bebelo, até o fim da narrativa, pela alcunha de “Professor”.

Durante entrevista concedida a Suzy Frankl Sperber, no ano de 1968, Vilma Guimarães Rosa fala sobre a constante determinação de seu pai no conhecimento de outras línguas e diz: “Língua é meio de expressão. O homem, fundamentalmente, é sempre o mesmo, em toda parte. Mas as linguagens são muitas. As emoções básicas são iguais; as expressões são diferentes” (Rosa, 1999, p. 33), criando uma aura autobiográfica entre criador e criatura, na qual a oralidade pertence ao sábio Riobaldo e a escrita ao erudito Rosa.

Antes de passar para o tema da narrativa, é importante entender por quais veredas as experiências do jagunço Riobaldo foram embasadas. Segundo Bolle, “o projeto de Guimarães Rosa – de fornecer com seu livro sobre o sertão uma representação de todo o Brasil – não se elucida sem um diálogo com o ensaio precursor de Euclides da Cunha”. Com essa afirmativa, Willi Bolle abre a perspectiva de uma possível “inspiração”, como ato criatório, da obra *Grande Sertão: Veredas* nas linhas de *Os Sertões*, como “reescrita” realçando “as leis próprias do universo de Guimarães Rosa” na arte particular de seu traço, a “liberdade de inventar”.

Foi Euclides quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais paisagístico, mas ecológico [...]. Em *Os Sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos [...] ocupou em relevo o centro do livro [...]. E as páginas, essas, rodavam voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude. (BOLLE, 2004, p.28)

Rosa assume, com esse relato, uma “atitude antropofágica proposta por Oswald de Andrade, que preconiza um modelo de produção da cultura brasileira [...], devorando o texto informativo e digerindo-o produtivamente” (Almeida, 2002, p.21), e continua seu raciocínio, agora com ares de crítica:

Daí, porém, se encerrava o círculo. De então tinha de ser como se os últimos vaqueiros reais houvessem morrido no assalto final a Canudos. Sabiam-se, mas distanciados, no espaço menos que no tempo, que nem mitificados, diluídos. O que ressurtira [...] revirou no liso do largo literário. Densas, contudo, respiravam no sertão as suas pessoas dramáticas, dominando e sofrendo as paragens em que sua estirpe se diferenciou. E tinha encerro e rumo o que Euclides comunicava em seus superlativos sinceros (BOLLE, 2004, p.29).

Com esse relato, Rosa começa a se distanciar da concepção da gênese *Os Sertões*, como possível precursor de sua obra *Grande Sertão: Veredas*, e passa a assumir seu papel como criador de uma narrativa que diferentemente da outra, exalta as belezas e vivências do sertanista e narrador, Riobaldo Tatarana.

Possuídos pelo desejo de contar suas experiências ambos, escritor e personagem, incorporam o que descreve Walter Benjamin em seu ensaio, *O Narrador Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, a figura do marinheiro, para quem o narrar é o acúmulo de histórias contadas e vidas vividas (Benjamin, 1994, 198-199). Enquanto o velho jagunço repassa no tempo suas estórias de amor e culpa, vida e morte, bem e mal, medo, poesia, etc., Rosa personifica sua sabedoria por meio de um monólogo, fruto de uma vida errante como Diplomata.

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presente esses dois grupos. “Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1994, pp.198-199).

Homem de uma cultura adquirida desde a mais tenra idade, João Guimarães Rosa experimenta na infância no interior mineiro, Cordisburgo, os primeiros sonhos. É lá, no sertão, que seus olhos se abrem, como o menino Riobaldo, para as belezas que a natureza pode lhe oferecer. Tempos depois, “longe dos verdes campos da infância”, a saudade chega, mas, sem levar da lembrança os doces momentos vividos no sertão.

Ao narrar sua estória, Riobaldo e/ou Rosa, não poderiam, talvez, dimensionar a abrangência limítrofe que seus quintais pudessem atingir.

Com um caráter universal, o mundo mineiro desperta o interesse dos críticos que reconhecem, na inusitada linguagem, suporte para uma obra literária que ultrapassa as fronteiras do regional, destinada à inteligibilidade universal.

Impulsionado pela qualidade literária do romance, cujo impacto ultrapassou os limites nacionais devido a uma linguagem peculiar e a um delicado desvendar da alma de suas personagens, *Grande Sertão: Veredas*, como obra de arte tem como princípio de interpretar a vida e pela palavra, instrumento da literatura, tem o poder de dizer coisas desejadas, abrindo vertente a outras interpretações.

Da escrita, vertente gênese, do “sábio” Rosa, segundo Benjamin, aparece a “vivência” repassada adiante, na voz do “narrador clássico” Riobaldo, que se propõem “dar ao seu ouvinte a oportunidade de intercâmbio de experiência” como

no trecho do livro em que Diadorim ensina Riobaldo a amar a natureza, lembrando ao leitor que essa experiência vem dos olhos de uma mulher travestida de jagunço, reiterando, assim, o “intercâmbio de experiência”.

Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio desdenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio da tigre preta na Serra do Tatú – já viu o senhor gargaragem de onça? A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... (ROSA, 1976, 23)

Rosa fez como Diadorim, levou ao leitor de seu romance o retrato de uma vivência pouco experimentada de um longínquo e desconhecido interior brasileiro.

Vilma Guimarães Rosa identifica o escritor/narrador Rosa como um artesão que constrói a obra literária:

As idéias estão dentro de nós, e tanto pode ser difícil contê-las quanto contá-las. O problema é artístico; a solução é artesanal. Os temas são os materiais de construir; a forma é a conveniente e funcional arquitetura, adaptada às necessidades temáticas. E o operário, coexistente, dará forma segundo os planos da construção, recortando as madeiras, definindo as pedras, para erguer a obra (ROSA, 1999, p. 74).

Na construção de suas obras e com a mesma metodologia, do estudo e da pesquisa, João Guimarães Rosa dá lugar ao próximo autor/narrador, Arlindo Daibert, que com sua escrita imagética de nova linguagem, percorre os caminhos traçados pelo erudito, numa outra roupagem, um novo olhar.

## 2.2 Segundo narrador: Arlindo Daibert, o artífice

No ano de 1993 inaugura-se no Anexo do Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto, a exposição *G.S.:V*, três letras que dão título à mostra e à tela de número um, “a primeira imagem: a imagem da letra”, do artista plástico mineiro Arlindo Daibert.

As primeiras aproximações ao texto de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* foram dadas por Daibert por volta dos anos 80, mais precisamente em 1982. Passados onze anos de muita pesquisa e experiências em torno da poética roseana, Daibert logra transcrever, através de imagens, a trama “épica” vivida pelo ex-jagunço Riobaldo e sua amada Diadorim, cuja edição e lançamento datam do ano de 1956.

O artista Arlindo Daibert transita constantemente entre a palavra e a imagem, tanto nos textos que escreve, refletindo criticamente a respeito de sua produção, quanto nas obras plásticas que produz a partir de textos literários.

Tendo como possibilidade a multiplicidade da atuação artística de Arlindo Daibert, a série dedicada ao *Grande Sertão: Veredas* expõe as relações do trabalho plástico do artista com a narrativa roseana, conjugando as mais variadas técnicas: desenho a bico de pena, desenho a grafite, xilogravura, pintura, colagem, aquarela, isoladamente ou em técnicas mistas.

Esse trabalho foi dividido, por Daibert, em duas etapas de estudo e execução. Na primeira fase, quando os estudos levantam as principais questões

vivenciadas no romance, o artista desenvolve vinte xilogravuras que envolvem temas e dualidades como o bem e o mal, vida e morte, deus e demônio, culpa, medo, poesia, dor, etc. Usando a milenar técnica da gravura pela madeira, Arlindo Daibert imprime seus desenhos remetendo o espectador à literatura de cordel, releitura popular das clássicas ilustrações medievais das narrativas de cavalaria, tendo como intenção retratar a crueza dos temas vividos pelas personagens Riobaldo e Reinaldo/Diadorim.

A multiplicidade da atuação artística de Arlindo Daibert dá, à segunda etapa de seus estudos, a materialização da série de desenhos dedicada à obra *Grande Sertão: Veredas*, na qual as relações do trabalho plástico do artista com a narrativa roseana resultam na exposição *G. S.:V*.

A obra de Daibert, trabalhada sob a visão da narrativa visual, pode ser entendida à luz do pensamento de Walter Benjamin sobre a figura do narrador. Se narrar é o ato de passar adiante as experiências vividas ou vivenciadas por quem as está passando, Arlindo, através de uma poesia imagética, assemelha-se ao camponês. Com a mesma paciência de um artesão, Daibert experimenta todas as possibilidades gráficas como forma artesanal de construir a sua narrativa, deixando impresso, no diálogo artístico com a literatura, sua marca pessoal. "Um narrador retira da experiência o que ele conta, sua própria experiência ou a relatada pelos outros e incorpora às coisas narradas, a experiência dos seus ouvintes" (Benjamin, 1994, p.201). Benjamin exemplifica o processo investigativo do artista, em suas várias formas interpretativas, a arte de narrar.

Arlindo Daibert participa, analisa, acompanha e reflete intelectualmente a respeito de suas criações. Suas obras estão impregnadas de experiências e

interpretações investigativas vividas por ele. Trabalhar emocionalmente as informações intelectuais que ia coletando durante seu processo de criação era uma de suas características mais marcantes, um forte diferencial. Ao mesmo tempo, fazia um resumo de seu oscilante processo criativo entre o plástico e o textual, no qual o uso da narrativa visual como linguagem particular na produção artística de seus trabalhos interage no campo das relações interdisciplinares das Letras e das Artes.

Também refletia sobre os limites da interpretação. Oscilando entre a palavra e a imagem, o artista se posiciona no segundo, dos três estágios evolutivos descritos por Benjamin e repensado por Silvano Santiago em *O narrador pós-moderno*, “o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor”, (destaca-se o termo “exemplar”, na citação de Santiago, no sentido de o primeiro, o modelo, a gênese). Daibert fez como diz Benjamin, transmitiu, nas obras de *G.S.:V*, sua narrativa, sua experiência. Traçou um caminho, uma quase cartografia ao estilo de Poty, com signos e símbolos de uma também peculiar linguagem, a forma do desenho, sobrepondo imagens às letras de Rosa. A interpretação imagética do artista está inscrita em todas as obras de *G.S.:V*, mas na prancha de número 25 o inusitado acontece.

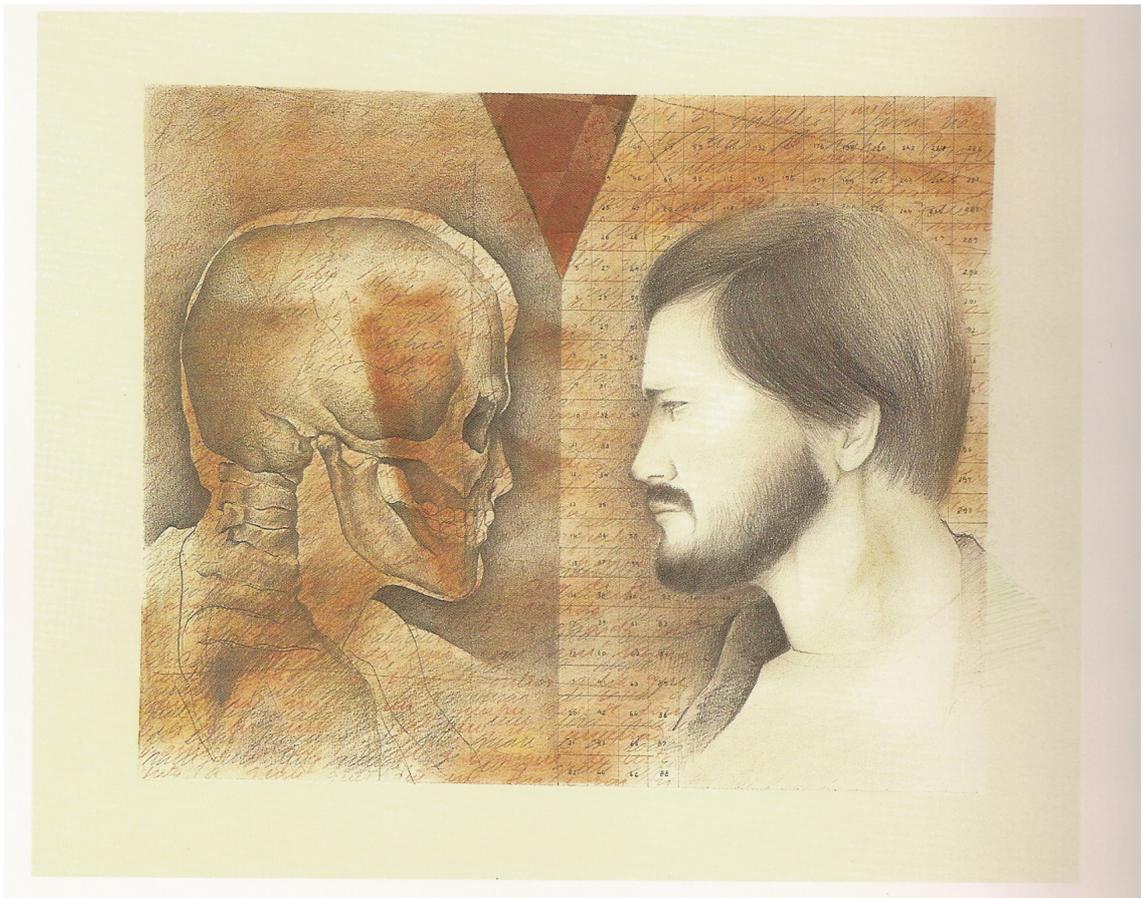


Figura 06 – Sem título. n.25. déc.80  
Grafite, papel, aquarela, lápis de cor e colagem de papel sobre papel. 23,3x30,5cm.  
Fonte: Daibert, 1998, p.74.

Durante toda narrativa visual de Daibert, este se mantém distante com um olhar de pesquisador e interprete do épico, detalhando a trajetória do artista que leva ao leitor de suas obras, seu parecer. Porém, na tela 25, (fig. 6) se deixa invadir pela ficção e se coloca como matéria atuante da superfície posicionando-se, cara a cara, com a morte. Em seu “diário de bordo”, Arlindo desabafa sobre o tema da tela com as seguintes palavras:

Terminada a guerra contra o Mal, instalada a desgraça definitiva da perda de Diadorim, Riobaldo erra pelo sertão. [...] O desenho é uma homenagem, um tanto cruel, a um personagem importante no desenvolvimento do projeto, o artista mineiro Leonino Leão. Foram nossas conversas o ponto de partida para os primeiros desenhos. Tempos depois tive a oportunidade de acompanhar sua doença e morte. O tema do Compadre Quelemém e o mundo dos mortos voltaram às nossas últimas conversas. Leonino reaparece na pele de Quelemém encarando sua própria morte. Como o Compadre de Riobaldo conhece um pouco mais do “outro lado”: “Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria do amor – compadre meu Quelemém diz. (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.45-46).

Segundo Santiago, “é o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno”. Daibert, depois de anos de estudos e de “intercâmbio de experiências” com Leonino (figura 6), sofre a perda do amigo e é nesse distanciamento que o artista plástico se coloca como transmissor de uma idéia pessoal num arbitrário exercício de exposição, no qual a interpretação passa da palavra do artesão para a do observador, o terceiro narrador/leitor, tema do próximo tópico.

### **2.3 Terceiro Narrador: O Simples e Essencial Espectador**

O terceiro e último narrador proposto por este estudo pode ser possuidor, tanto da personalidade do marinheiro comerciante, quanto da do camponês sedentário apresentados por Benjamin, já que, o espectador das obras de Daibert se depara com o acúmulo de possibilidades de leituras, a do romance do autor literário, Machado, Caroll, Rosa, e a leitura do mesmo romance em forma de

imagem numa interpretação que mistura teoria literária e técnicas artísticas, como são as obras do artista plástico.

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? (SANTIAGO, 1989, pp.38-52).

Na figura do espectador, ou seja, a pessoa que ao entrar em contato com a narrativa visual de Daibert, narra atravessado por suas próprias experiências, a saga roseana (se a conhecer) ou que, sob uma perspectiva bem interessante, cria estórias aleatórias a partir das imagens produzidas pelo artista. Na pele do narrador pós moderno, Silviano Santiago define esse espectador, ou seja, nosso terceiro leitor, como o que observa, aquele que “lança o olhar” sobre a ação do outro dando novo significado, uma releitura ao ato presenciado.

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (*literalmente ou não*), grifo nosso, da platéia da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 1989, p.38-52).

O testemunho do narrador/espectador marinho é recriado através das “viagens” literárias vividas por ele, no caso específico, como o conhecedor da narrativa épica de Guimarães Rosa e sua personagem o jagunço, Riobaldo Tatarana. Diante das cinquenta e uma obras de G.S.V., o terceiro leitor “assiste ao espetáculo”, analisando a narrativa do artista entrelaçada à do escritor, tendo

a oportunidade, como leitor roseano, de “intercambiar experiências” com a saga daibertiana.

Na figura do narrador/espectador camponês, encontramos o narrador que conhece profundamente o seu “mundo”, mas desconhece tanto o mundo roseano, quanto o mundo do longínquo sertão mineiro e suas histórias. Entretanto, esse terceiro leitor, frente à linguagem daibertiana, dialoga com a imagem de diferentes maneiras: algumas vezes mergulhado na própria experiência na figura do “eu-biográfico”, participante da narrativa visual como fez dantes Daibert; outras vezes como um narrador que decifra as imagens por meio de uma narrativa clássica, como a do próprio romance, escrita por ele, o terceiro leitor.

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 1989, pp.38-52).

Diversas formas de narrativa podem traduzir as impressões do espectador. Para alguns, a narrativa contada na terceira pessoa segue um rumo investigativo, promovendo uma constante renovação e revitalização da obra, “um diálogo entre o intérprete e o autor, um diálogo entre iguais, que apenas utilizam meios diferentes” (ROSA, 1999). Portanto, o papel crítico do espectador como narratário

das linguagens literária e visual se dispõe a multiplicar a oralidade dentro desse universo real e imaginário da mostra *G.S.:V*.

Como já foi observado, ao inscrever o termo “Sem Título” na maioria dos desenhos da série, Daibert cria uma aparente ausência de direcionamento analítico das imagens, proporcionando ao espectador múltiplas possibilidades de livre interpretação na qual a imaginação flui, explorando novos relatos.

Atravessado pela fruição do olhar, o leitor das imagens do narrador Arlindo Daibert ordena sua narrativa de uma maneira aproximada da definição de Walter Benjamin:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ociosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama (BENJAMIN, 1994, p.213).

Em suas impressões, interpretações e autorias, Daibert, distante da idéia de ilustração, fomenta em sua narrativa visual, a “tradução”, “[...] procurei agir como tradutor investigando quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.28), como forma de interpretação, cuja linguagem plástica está atravessada pelas impressões armazenadas ao longo de uma carreira. Nesse mesmo sentido, o posicionamento do espectador como terceiro leitor diante do romance visual daibertiano, lê as imagens apoderando-se delas, para em seguida conhecer um mundo literário fabricado por ele, numa re-

leitura cíclica voltada novamente àquela que deu início a todas as formas de linguagem, neste caso, a obra roseana *Grande Sertão: Veredas*.

De certa forma, como se desse continuidade ao pensamento de Benjamin sobre a figura do narrador – “se narrar é o ato de passar adiante as experiências vividas ou vivenciadas por quem as está passando” [...] – Daibert, através de sua poesia imagética, assemelha-se ao camponês. Com a mesma paciência de um artesão e com a postura de um narrador “etnográfico”, aquele que, segundo Klinger, “não coloca seu relato no lugar de um acontecimento sobre o outro, nem pretende falar em nome dele, mas narra sua vivência subjetiva, na relação com o outro” (Klinger, 2007, p.102). O artista em questão experimenta possibilidades gráficas como forma artesanal de construir sua narrativa deixando impresso, no diálogo com a literatura, sua marca pessoal. Por sua vez, Benjamin (1987) exemplifica o processo investigativo do artista, em suas várias formas, na arte de narrar, afirmando que o narrador retira da experiência o que ele conta, sua própria experiência ou a relatada pelos outros, e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. No caso, trata-se de leitores e espectadores.

O terceiro leitor, do ponto de vista do narrador pós-moderno, vivencia a experiência do olhar lançado pelo outro, seja o outro como a figura do próprio espectador “etnográfico” que analisa a ação e narra norteado por suas “vivências subjetivas” (KINGLER, 2007, p. 102), dando palavras às imagens em um interessante jogo de restauração da gênese, a história contada; ou aquele outro leitor que “se subtrai da ação narrada”, segundo Silviano Santiago (1989), e que se encontra privado da exposição da própria experiência, sendo ambos observadores atentos da experiência alheia, participando de uma leitura, na qual o distanciamento provoca o diálogo entre obra e observador. Defendendo a hipótese

do terceiro narrador, o próximo e último capítulo pretende, baseando-se ainda no artigo de Silviano Santiago, a análise de algumas obras de *G.S.:V*, ao resguardo da identificação da pesquisadora com o teórico:

[...] a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra - por isso tudo é que não pode ser dada como sendo do narrador. Este observa uma ação que é, ao mesmo tempo, incomodamente auto-suficiente. O jovem pode acertar errando, ou errar acertando. De nada vale o paternalismo responsável no direcionamento da conduta. A não ser que o paternalismo se prive de palavras de conselho e seja um longo deslizar silencioso e amoroso pelas alamedas do olhar. (SANTIAGO, 1989, pp.38-52).

Percorrendo um caminho de leitura gráfica, proposta desde o início por este estudo, na troca de experiências interdisciplinares, serão usadas, para o terceiro capítulo, também, como bases teóricas, a visão do narrador antropofágico próximo de Oswald de Andrade, algumas fontes interpretativas do estudo das obras de arte no universo das artes plásticas, e no âmbito das formas literárias de leitura da linguagem imagética, o posicionamento da crítica biográfica, em que o eu “torna-se o outro”.

## CAPÍTULO 3

### NARRADORES: OS LEITORES ANTROPÓFAGOS

#### 3.1 Antropofagismo: o Caminho percorrido pelos narradores do sertão

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. (p.293)

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndido Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa. (p.294)

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. [...] Comi-o.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo. (p.297) (ANDRADE, 1928, in: TELES, 1976. p. 289-300).

Ao comentar o Manifesto Antropófago, conjunto de epigramas publicado por Oswald de Andrade em 1928, a historiadora Luciana Picchio (1997) relaciona os muitos significados da antropofagia oswaldiana, tais como: a reação à estética internacionalista das outras tendências do movimento modernista; a valorização do Brasil ancestral, mítico e moderníssimo; a retificação da rejeição à Europa, em entrevista dada por Oswald a *Nouvelles littéraires*, em 1928, explicando que se referia à “superação da assimilação da cultura ocidental, da ‘devoração do inimigo para que as suas virtudes passassem para nós’”. (ANDRADE, citado por PICCHIO, 1997, p.482).

Baseada no ritual que até hoje existe entre os índios yanomani, por exemplo, que comem a cinza dos mortos em mingau de banana para herdar suas virtudes (segundo o viajante italiano Ettore Bocca, mencionado por PICCHIO, 1997, p.482), a metáfora do antropófago contém, então, especialmente, o leitor, que devora livros e, quando escritor, escreve outros, ou, quando artista plástico, cria imagens que representam as palavras lidas, ou ouvidas. Nos dois casos resultam o que se pode chamar narradores pós-modernos, definido por Santiago<sup>9</sup> como uma espécie de repórter ou espectador, narrador do espetáculo que assiste “na biblioteca”.

É também Luciana Picchio quem assinala a relação que mais interessa a este estudo: o diálogo entre as várias artes consolidado nos anos do modernismo, com escritores que alinhavam seus exercícios poéticos e narrativos a constantes visitas a exposições de pintores e escultores que “traziam da Europa suas idéias expressivas: aplicáveis não só às artes visuais, mas a todas as artes” (PICCHIO, 1997, p.471). São dignas de nota as relações de mão dupla, quando eram especialmente retratados por aqueles pintores, como Mário de Andrade por Portinari, Segall e pelo escultor Bruno Giorgi. Da mesma forma, em anos seguintes, poetas como Murilo Mendes celebravam os artistas da imagem visual, como Goeldi.

Entre os inúmeros artistas plásticos que compunham o grupo modernista de vanguarda, a historiadora destaca Tarsila do Amaral e suas “telas antropofágicas”, “marca registrada ao movimento” (PICCHIO, 1997, p.473). Criadora do *Aba-poru*, hoje conhecido como o índio antropófago, “símbolo zombeteiro do novo Brasil modernista [...] [Tarsila] com suas mulheres de enormes pés picassianos, acocoradas junto a cactos atemporais, [leva] ao mundo a mensagem de Brasil ancestral” (PICCHIO, 1997, p.482).

---

<sup>9</sup> Citado à p. 64 deste trabalho.

Já Maria Cândida Ferreira de Almeida, ao estudar o *topos* canibal na literatura brasileira, observa que:

Com o passar do tempo, a antropofagia apresenta-se como um motivo que se repete e se fixou na tradição literária, podendo ser definida como um *topos* que faz emergir no texto, a cada momento diferente, uma representação partícipe da construção de uma das muitas faces da identidade brasileira. [...] A retomada da antropofagia como uma possibilidade para a abordagem do problema da identidade revela-se muito importante por constituir um conceito cujo inacabável lhe é próprio, tal como era interminável a guerra por vingança dos tupinambás (ALMEIDA, 2002, p. 18).

Parece possível afirmar que o caso aqui estudado, a hipótese de atribuir ao artista plástico a função de um narrador especial, que resulta de um leitor que ele mesmo foi, e continua sendo, no processo permanente de ler e oferecer-se à leitura do espectador, “devorar”, “devorar-se” e “ser devorado”, constitui também uma parte da interminável luta pelo estabelecimento da identidade cultural brasileira.

A partir dessas considerações, pretende-se demonstrar, neste capítulo, que Arlindo Daibert, ao realizar sua versão visual de *Grande Sertão: Veredas*, de certa forma, deu continuidade, nos anos de 1980, à estética fundada pelo modernismo brasileiro, no início do século XX, valorizando especialmente a relação da Literatura com a Pintura e a iconografia do sertão nacional, sendo, ao mesmo tempo, leitor e gravurista das idéias que Guimarães Rosa buscou em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e dos traços que Poty imprimiu sobre o mapa da região.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Devo as informações e a revisão da redação deste item a minha Orientadora, que compartilhou comigo suas pesquisas para o plano de ensino da disciplina *Poéticas contemporâneas: uma relação interartes*, que ministra atualmente no Programa de Mestrado em Estudos de Linguagem-UFMS.

### 3.2 Leitores, espectadores e viajantes

A pintura deve desafiar o espectador [...] e o espectador, surpreendido, deve ir ao encontro dela como se entrasse em uma conversa.

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1676.

Este estudo vem desde o começo tentar compreender o universo do apreciador e leitor tanto da palavra literária quanto dos signos das imagens. O papel do espectador frente a uma obra de arte. Seu comportamento perante o desconhecido ou o versado. Seu processo de “tradução” ou releitura ou, até mesmo, e por que não, de interpretação do objeto observado<sup>11</sup>.

Processo que o leva ao papel de um novo narrador, quer dizer, os artistas, escritores e também espectadores, Rosa e Daibert, por momentos estiveram, durante as pesquisas prévias, para a criação de suas obras, no papel do terceiro leitor, aqui defendido. Relembrando passagem do capítulo dois, na qual, segundo Santiago, o papel desse narrador é definido a partir de como “lança o olhar” sobre a ação do outro e repensa fórmulas criativas dando novo significado ao ato presenciado. Rosa e Daibert fazem isso, com o olhar de apreciadores; suas obras são o fruto de constantes estudos em cima de outras obras, no caso, *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, respectivamente.

Os processos usados por João Guimarães Rosa e Arlindo Daibert na construção de suas narrativas são provenientes desse olhar, uma visão

---

11. Os termos, tradução, releitura e interpretação foram pensados e avaliados durante o processo de escrita deste trabalho. Qual termo adotar? Usar o mesmo termo durante toda dissertação? Após questionamentos decidiu-se que o melhor seria respeitar e adotar os três termos. Uma vez que o termo tradução é usado e definido pelo artista plástico Daibert como definição de sua linguagem gráfica. “Como nas experiências com Carll e Mário de Andrade, a investigação do universo roseano também não é conclusiva. Trata-se de um exercício de tradução absolutamente pessoal e arbitrário” (DAIBERT., 1995, p.31). Reescrita foi o termo empregado por Bolle para explicar o processo criativo de Rosa, contrapondo-se a obra de Elclides da Cunha, “Grande Sertão Veredas é uma ‘reescrita’ de Os Sertões” (BOLLE, 2004, p. 27). E, finalmente, o termo interpretação interessa ao estudo conforme é definido por Manguel na defesa de se colocar como “espectador comum” na leitura de imagens, “na ansiedade de interpretar, [...] mesmo a ausência de linguagem aos olhos do espectador” (MANGUEL, 2001, p. 46).

investigativa, curiosa e analítica próprias do terceiro leitor, que o escritor e o artista plástico em algum momento tiveram, promovendo um ritual antropofágico das obras precursoras, *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, respectivamente.

Willi Bolle lança a hipótese de ter como obra precursora do épico de João Guimarães Rosa, *Os Sertões*, livro do escritor Euclides da Cunha. Segundo Bolle (2004), *Grande Sertão: Veredas* seria uma “reescrita crítica” de *Os Sertões* (p. 48).

O conceito de reescrita aqui utilizado baseia-se numa idéia de Goethe, desenvolvida na *Teoria das cores* (1810): “É necessário que a história universal de tempo em tempo seja reescrita”. O que torna necessária tal reescrita são as mudanças do contexto, a descoberta de perspectivas que permitem “ver e avaliar o passado de maneira nova”, e a utilização de novas formas de expressão (BOLLE, 2004, p.30).

A escrita de Rosa em *Grande Sertão: Veredas* pode ser entendida como uma nova visão, uma reinvenção do olhar para as questões do sertão e dos sertanejos. Enquanto Euclides da Cunha descreve um sertão “ocupado pelos mortos” e por “passagens preconceituosas e discriminatórias”, quando se refere aos sertanejos, “que o escritor insiste em chamar de jagunços”, Rosa, como um espectador crítico, assume, na figura do narrador Riobaldo, uma “atitude humilde”, de um jagunço que aprende a ver pelos olhos do outro as belezas do sertão.

Na postura do espectador crítico, a escrita rosiana promove uma “devoração na literatura” euclidiana, desenvolvendo a construção de uma discussão sobre o cenário cultural brasileiro.

Uma qualidade essencial do narrador roseano é ser um comentarista de discursos, seus e alheios – discursos que correspondem a forças atuantes na história brasileira. Essa característica faz de *Grande Sertão: Veredas* uma refinada versão ficcional da história das estruturas. Sobre a base do romance, constituída pela situação narrativa e o trabalho do narrador, são encenados determinados tipos de fala, que representam os conflitos sociais em forma de conflitos entre discursos (Bolle, 2004, p.40).

Ainda como espectador crítico, o escritor Rosa “desconstrói o discurso fúnebre euclidiano” dando lugar ao romance vivido pelo jagunço Riobaldo “por meio da rememoração afetiva de Diadorim” levando o leitor do épico “à história dos sofrimentos do povo sertanejo”. Mergulhado em sua narrativa, Guimarães Rosa leva a palavra ao povo do sertão revelando fragmentos da história e impressões ou relatos de seus habitantes em uma saga que pode ser considerada segundo Bolle como “o romance de formação do Brasil”.

As presenças gráficas, nos dois romances, do mapa cartográfico de duas regiões sertanejas do Brasil, reforçam a troca de informação e conceituação das formas expressivas, imagem e texto.

Os leitores de *Os Sertões* e de *Grande Sertão: Veredas* começam sua leitura atravessados pelas imagens cartográficas cuidadosamente desenhadas pelos autores de ambos os romances. Na tentativa de esboçar geograficamente o sertão, “o autor – cartógrafo procura situar o leitor no espaço além do último ponto da civilização” (Bolle, 2004, p. 59) em um passeio visual, no qual esse leitor assume a personalidade de um viajante relendo, como em um “diário de bordo”, as paisagens percorridas pelos protagonistas.

O mapa que se pretende analisar, mais detalhadamente, como parte importante da leitura visual do romance será o encomendado por José Olympio ao desenhista Poty, para a ilustração da capa na primeira edição, em 1956, e para as orelhas, em 1958, do livro *Grande Sertão: Veredas*.

Foram vários os encontros entre escritor e artista, nos quais trocavam idéias sobre a ilustração, sugerindo temas e desenhos, e somente após essas conversas é que Poty desenhava. Segundo a antropóloga e roteirista Ana Luiza Martins Costa, em seu ensaio “Veredas de *Aviator*”, “Poty ainda não havia lido *Grande Sertão: Veredas*, e para fazer sua capa Rosa contou para ele toda a estória, sem parar, durante oito horas: “Foi me dando o maquinismo todo, contou as aventuras e desventuras do Riobaldo, Diadorim e coisa [...]” (Costa, 2006, p.34). Dessa narrativa, surgem os desenhos da obra literária como referência imagética, fonte importante na leitura do texto de acordo com Poty, em entrevista cedida em 1996:

Foram quatro versões do mapa. O mapa era sempre o mesmo, mas as figuras ele sempre mudava [...]. Até que chegou no ponto que ele queria. [...] O símbolo do infinito era só o que ele queria como ilustração, no final, além do mapa. Eu presumo que o mapa é como se fosse um resumo do livro (COSTA, 2006, p.34).

Conferindo-se ao mapa de Poty o status de “resumo” da obra, a ilustração abre a possibilidade de outras leituras. Com sua linguagem narrativa visual, o desenhista transforma a pintura em espetáculo para o olhar de todos. Isso expõe melhor o sentido de que o “narrador roseano tem, portanto, uma relação ambivalente com a geografia: por um lado, apóia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional” (Bolle, 2006, p.59).

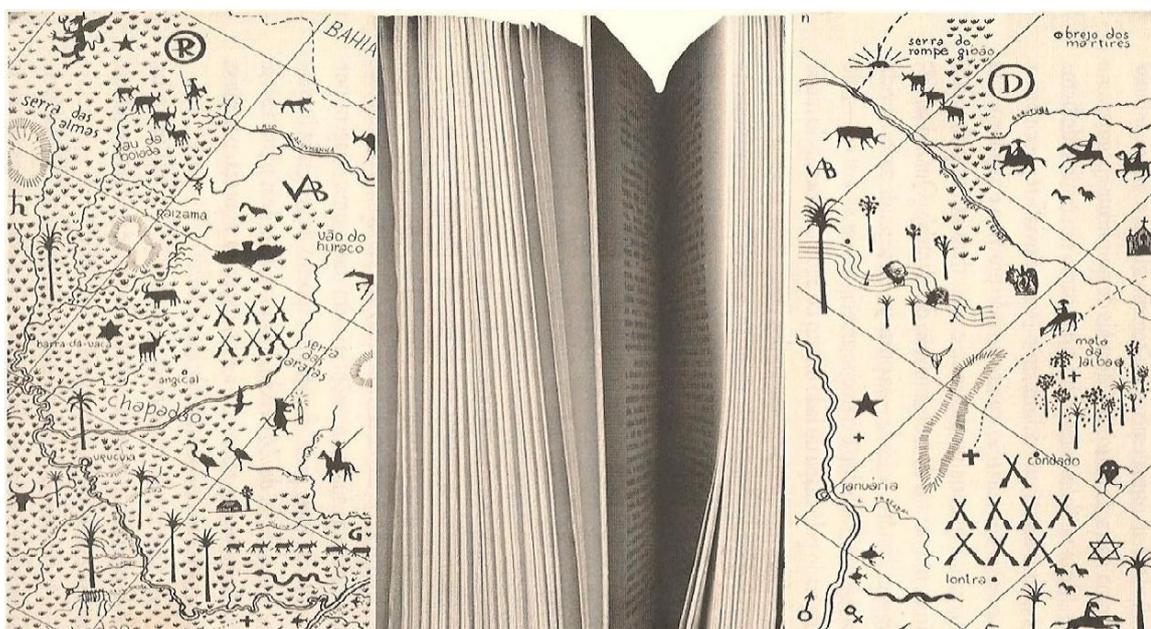


Figura 07 – Mapa 3: O Cenário de Grande Sertão: Veredas, segundo Poty.  
Fonte: Bolle, 2004, p. 60 e 61.

Usando a técnica da gravura, Poty divide o cenário da saga em duas partes, “à direita, o Leste do sertão, à esquerda, o Oeste, e, no meio, o Rio São Francisco, que ‘partiu a vida’ de Riobaldo em ‘duas partes’”, levando o leitor – espectador a dialogar com os relatos do jagunço letrado em sua peregrinação

pelos confins de Minas. Ao posicionar o livro em pé com as duas orelhas encontrando-se, vê-se o desenho do percurso narrado por Riobaldo. O trajeto percorrido por ele, Diadorim e os outros jagunços sugere uma “coexistência da geografia real e da imaginária” (BOLLE, 2004, p. 60).

Alguns elementos figurativos ou simbólicos que fazem parte dos desenhos de ilustração de Poty serão emprestados por Daibert para compor sua narrativa imagética, não somente na prancha do mapa daibertiano mas também, encontram-se presentes em outras telas de Daibert, como elementos significativos da “tradução” do clássico.



Figura 08 – Recorte da Gravura feita por Poty: O Diabo ou Monstro.  
Fonte: Bolle, 2004, p. 61.

A figura do diabo ou do monstro (Vide figura 08) é elemento essencial na trama da obra literária do *Grande Sertão: Veredas*. É a partir do pacto com o diabo, que a narrativa rosiana se desenrola. Daibert, por sua vez, faz uso do mesmo desenho de Poty na prancha de número oito (vide figura 02) num momento de levar ao espectador de sua obra, o tema do Bem e do Mal, “O Demônio é a desordem, a loucura” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 36).

O gravurista Poty remete ao Diabo o simbolismo das “crenças populares” (BOLLE, 2004, p. 60).

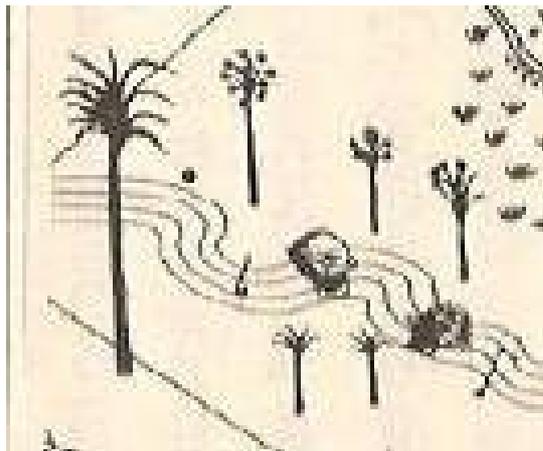


Figura 09 – Recorte da gravura feita por Poty para a ilustração da orelha esquerda de Grande Sertão: Veredas.  
Fonte: BOLLE, 2004, p.61.

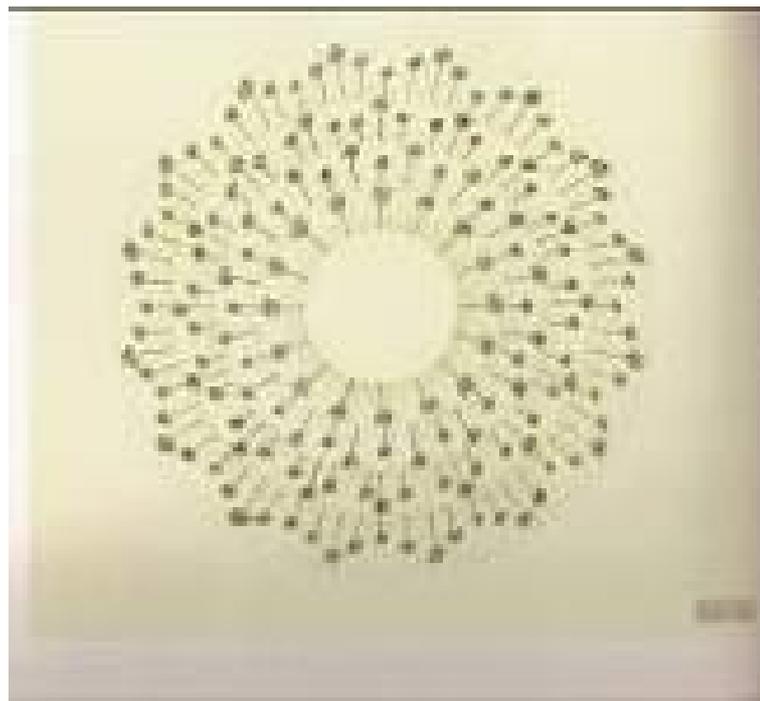


Figura 10 – Otacília. n. 5. Déc. 80.  
Pastel, grafite, aquarela, grafite e colagem de papel sobre papel. 33 x 36 cm.  
Fonte: DAIBERT, 1998, p. 54.



Figura 11 – Sem título. n. 13. Déc. 80.  
Lápis de cera, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel. 30 x 32,5 cm.  
Fonte: Daibert, 1998, p. 61.

O elemento palmeira ou Buritis é usado por Daibert para caracterizar a personagem Otacília do romance de Rosa. Inspirado pela simbologia da figura, o artista explora o significado dos buritis em duas telas do primeiro módulo. Na prancha de número 05 (Vide figura 10) há a quebra da ausência de título, fórmula usada pelo artista em quase todas as telas. A essa obra, Daibert dá o nome de Otacília, marcando a importância do símbolo para caracterizar a personagem: “Otacília é seu oposto (referindo-se a Diadorim): a vida doméstica, sedentária, a fazenda com buritis e flores. É dela o mundo da segurança e das raízes” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 35). O mesmo signo é repetido em outra prancha, a de número 13, (Vide figura 11), agora sem título. Em seu diário o artista escreve sobre a construção da idéia gráfica:

O buriti encarna um dos elementos mais benfazejos e positivos do cenário do romance. Palmeira que sinaliza os poços de água, o buriti é ainda a árvore da doação total. [...] Não é à toa que Otacília tem a palmeira quase que como emblema. [...] O desenho procura resgatar essa poética da árvore [...] o mito da palmeira associado à virgindade e ao mundo da maternidade. Fecundidade e ressurreição. (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, pp. 38, 39).

Na prancha 5, Otacília é representada por uma tomada aérea que focaliza um conjunto de palmeiras em forma de mandala (Vide figura 10), um desenho quase abstrato; na prancha 13 (Vide figura 11), o desenho é naturalista, a palmeira sobre o fundo esfumado, a segunda como um close da primeira, remetendo a gravura, às aquarelas botânicas da época do descobrimento ao estilo da flora brasileira ilustrada por Auguste de Saint-Hilaire no século XIX.



Figura 12 – Recorte da gravura feita por Poty para a ilustração da orelha esquerda de *Grande Sertão: Veredas*.  
Fonte: Bolle, 2004, p.61.



Figura 13 – Diadorim. n. 3 déc. 80.  
Aquarela, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel. 32,5 x 36 cm.  
Fonte: Daibert, 1998, p.53.



Figura 14 – Bem – te – vi. n. 15. 1984.  
Grafite, lápis de cor, tinta sobre papel. 28 x 34 cm.  
Fonte: Daibert, 1998, p.63.

A presença das inúmeras espécies de aves na ilustração de Poty como elemento marcante da narrativa rosiana proporcionam a Daibert a inspiração da natureza para representar Diadorim. As pranchas 3 (Vide figura 13) e 15 (vide figura 14) levam o espectador a conhecer as belezas do sertão. Para o desenho três o artista valoriza o tema da natureza, destacando queé pelos olhos de Diadorim que as sutilezas do agreste são reveladas: “É através de Diadorim que Riobaldo se apercebe da beleza. [...] de Diadorim que Riobaldo ‘aprende’ a beleza do sertão” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 35).

Já na prancha 15, a imagem do pássaro (Vide figura 14), na figura de um bem-te-vi, vem marcar a presença do amor proibido vigiado, o tempo todo, pelo pássaro. Daibert observa que “Consumido pela culpa de amar outro homem, Riobaldo passa seus dias atormentado pela possibilidade de seu segredo vir a ser revelado [...]” e destaca do texto de Rosa a seguinte passagem da fala do jagunço: “E permaneci duvidando que seria – que era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más horas que eu ainda não

tinha procedido. Até hoje é assim...” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 40). O artista, num movimento antropófago, se apodera dos signos de Poty, repensando as imagens e os significados, dando a elas, em suas obras, outros sentidos, novas perspectivas de linguagem.

Ao comparar o mapa de Poty e a prancha de número 9 de Daibert (Vide figura 05), na perspectiva do terceiro leitor, o intérprete, o “devorador” ou “tradutor de Rosa”, percebe-se que Arlindo Daibert não obedece a ordem sequencial do romance em suas pranchas, descartando as estratégias da ilustração tradicional, apontando como solução do trabalho na criação das imagens, a reconstrução da “narrativa em módulos narrativos” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 30).

De acordo com os estudos de Elza de Sá Nogueira, para sua tese de doutorado, *Daibert, tradutor de Rosa e outras veredas do grande sertão*, o que o artista plástico chama de “módulos narrativos, [...] não são seqüências de desenhos presididas por uma lógica narrativa, mas sim blocos de desenhos que, de certa forma, ‘analisam’ os elementos construtivos do romance” (Nogueira, 2006, p. 101). Entre os cinco módulos que compõem a mostra *G.S.:V.*, o mapa desenhado por Daibert encontra-se no conjunto de onze desenhos que compõem a narrativa do segundo módulo.

Para o segundo módulo, Arlindo Daibert analisa os “aspectos vários do universo do sertão” através da visão de Riobaldo. Um sertão de territórios a serem desvendados “realidade exterior (“Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos.”) ou “interior” (“Sertão é dentro da gente”)”. “[...] O sertão materializa as realidades do Bem e do Mal” (Rosa citado por DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.37).

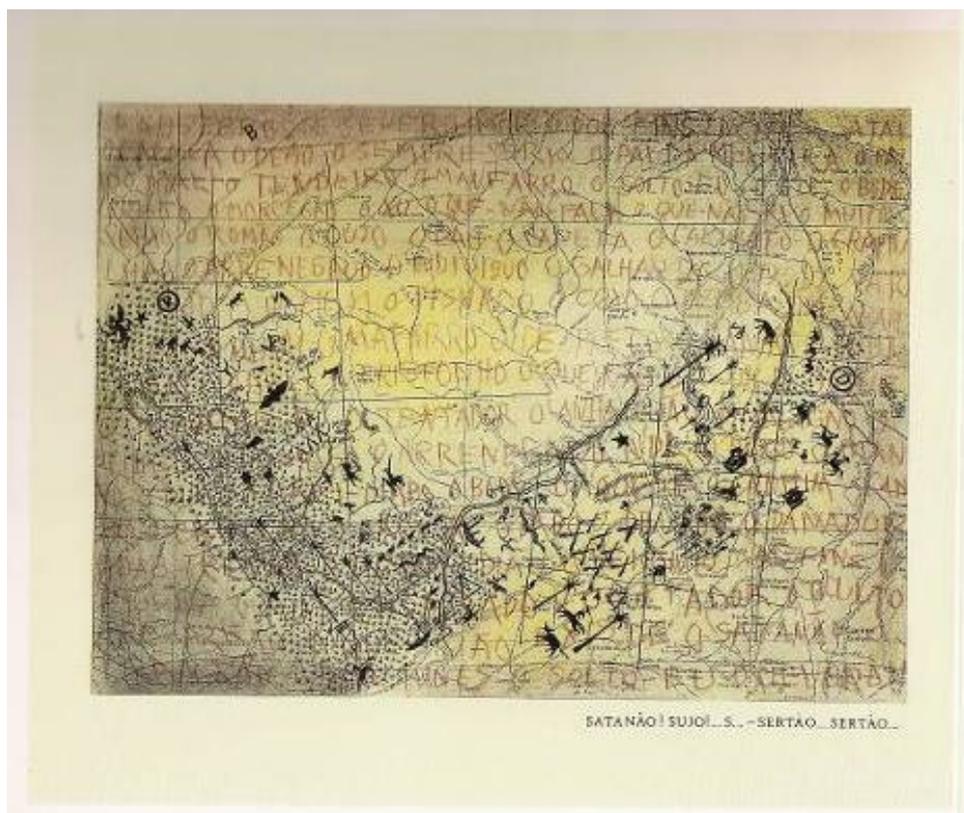


Figura 15 – Sem título. nº 9. Déc. 80.  
Lápis de cera, lápis de cor, tinta hidrocor sobre cópia xerox e letraset sobre papel.  
23x 29,5 cm. Fonte: Daibert, 1998.

Observando os signos que ilustram a prancha n. 9, (figura 14), que se repete nesta página para facilitar a observação, nos identificamos com um cenário já conhecido, a imagem dos desenhos de Poty, que nos remete à obra escrita. O diálogo estabelecido entre Daibert e Rosa é reconhecido pelo espectador da superfície plástica, a obra de arte. O artista imprime, na prancha de número 9, como uma espécie de colagem do original, em primeiro plano, as imagens das orelhas do livro criadas pelo gravurista Poty, em um movimento de recordação e reconhecimento do épico roseano, de “devoração” antropofágica.

PRANCHA 09 – “Santanão! Sujo!...S... – Sertão... Sertão...” [...] O Sertão pode ser um dos agentes do Coisa-Ruim. Essas duas percepções (física e metafísica) do sertão são a base de construção do desenho com seus diferentes planos de leitura. No primeiro deles – que se poderia identificar como fundo ou suporte primeiro – o mapa real do campo de ação do romance, os territórios do Urucúia, São Francisco e Sertão da Bahia. Sobre esse plano real o mapa ficcional desenhado por Poty sob a orientação do próprio Rosa, marcados por sinais cabalísticos e alusões às várias passagens da “travessia” de Riobaldo Tatarana. Sobre esses dois planos (real e ficcional) uma veladura composta com a ladainha do Demônio que é construída minuciosamente ao longo da narrativa pelas alusões indiretas à entidade. O demônio “vige”. “Sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p.37).

É interessante pensar o desenvolvimento criador na “reescrita” do mapa daibertiano, em relação aos mapas pensados pela narrativa do escritor e pelo desenho do gravurista, lembrando que o termo usado aqui remete ao adotado por Bolle sobre a idéia de Goete da necessidade constante de reescrever-se, de tempos em tempos, a história. Daibert insere, na superfície da tela, letras em tons de terra como pano de fundo, cuja escrita permanece ininteligível, só sendo decodificada sob intervenção do próprio pintor, referindo-se à passagem do demônio no enredo. Observe-se que a linguagem do romance é inserida como legenda, não como título da peça.

Sob a superfície da letra “pintada” de vermelho terroso, aparece o mapa real do território brasileiro percorrido pelas personagens do romance, como referência geográfica do texto na localização desses lugares do sertão, e por último, reverenciando os criadores textual e imagético, da obra literária, os dois lados do sertão, na margem esquerda a narrativa de Riobaldo marcada graficamente pela letra *R* e pelos signos que simbolizam a travessia do jagunço, suas andanças, as veredas por ele percorridas. Na margem direita, representada na parte superior do desenho pela letra *D*, Diadorim, uma imagem mais clara, salpicada de símbolos gráficos que representam as belezas e sons do sertão, nos traços de Poty.

E assim se apresenta a prancha número 09 da mostra *G.S.:V*, aos olhos do espectador, o retrato (ou relato) exato da obra precursora. Deve-se observar que é a única prancha que se apresenta como representação fiel com símbolos e

significantes trazidos da saga, pelo mapa de Poty/Rosa; as outras cinquenta pranchas retratam a “tradução” do épico segundo olhar de Daibert).

Trata-se de um retorno ao conhecido, em um diálogo entre letra e desenho, um movimento nascido no século XX, como mostra o artigo de Maria do Carmo de Freitas Veneroso, “A letra como imagem, a imagem da letra”, do livro *Concepções Contemporâneas da arte*:

[...] A desconstrução da escrita tem feito com que escrita e desenho se encontrem num lugar limítrofe que é um local privilegiado para se pensar as relações entre imagem e palavra. [...] Esse diálogo que a arte do século XX estabelece com a escrita, ao mesmo tempo em que a escrita dialoga com a visualidade da letra, reata, de certa maneira, antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas é uma realidade dupla, dotada de uma parte visual (VENEROSO, 2006, 47).

Portanto, o leitor – espectador do mapa daibertiano consegue enxergar além das letras na tela. Decodifica a palavra dando formas com contornos de nova interpretação ou leitura num jogo liberto de significações, que o lança à experimentação de ler com seu próprio olhar as imagens, as obras de arte.

### **3.3 O terceiro leitor, viajante e narrador**

Compreende-se o diálogo do leitor crítico no olhar daquele que se insere na obra do outro, promovendo o ritual antropofágico de “transformação do *outro* em um *eu* [...] a transfiguração do outro, o diferente, no encontro destruidor com o eu, pois está explícita a devoração, que resulta na repetição do outro em mim” (Almeida, 2002, p. 49). O próximo e último leitor proposto por este estudo, o leitor viajante ou o “espectador comum”, na voz daquele que, como descreve Alberto Manguel, é posto à prova, em sua habilidade própria e frágil para ler imagens, fora de círculos acadêmicos e de teorias críticas.

Sou um viajante inquisitivo e caótico. Gosto de descobrir lugares ao acaso, por meio de qualquer imagem que esses locais tenham a oferecer: paisagens e prédios, cartões-postais e monumentos, museus e galerias que abrigam a memória iconográfica de um lugar. Assim como adoro ler imagens, e me agrada descobrir as histórias explícita e secretamente entrelaçadas em todos os tipos de obras de arte – sem, contudo, ter de recorrer a vocabulários arcanos ou esotéricos. Este livro desenvolveu-se a partir da necessidade de reivindicar, para os espectadores comuns, como eu mesmo, a responsabilidade e o direito de ler essas imagens e essas histórias (MANGUEL, 2001, p. 11).

Assim, Manguel se coloca na posição do espectador comum, de um leitor viajante que se propõe a dialogar com imagens desprovido da responsabilidade e do compromisso do saber empírico como fizeram, também, em seus trabalhos, Rosa ao contrapor-se às agruras do agreste euclidiano, Daibert ao percorrer as veredas do grande sertão roseano e Nogueira ao estudar o processo criativo dos desenhos daibertianos sobre a narrativa do jagunço Riobaldo.

Arlindo Daibert, no começo dos estudos para a realização da mostra G.S.:V, percorre o mundo da poesia na série de doze xilogravuras sobre as temáticas mais evidentes da saga rosiana, segundo anotação em seu caderno de estudos:

[...] a experiência de Guimarães Rosa me parecia – guardando as devidas proporções – mais próximas de Joyce do que dos outros dois (Carroll e Mario de Andrade). Além disso, *Grande Sertão: Veredas* vai-se construindo como uma grande cosmologia, um belíssimo texto filosófico, onde são abordadas questões básicas do espírito humano (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 30).

Nos passos do leitor viajante, o artista vai ao encontro das diversas possibilidades plásticas na “tradução” do texto literário. Talvez, inspirado pela técnica empregada por Poty, Daibert faz uso da forma da gravura dando a seus primeiros desenhos “um caráter altamente poético como ocorre, de maneira primorosa, na xilogravura ‘Diadorim I’” (NOGUEIRA, 2006, 184).

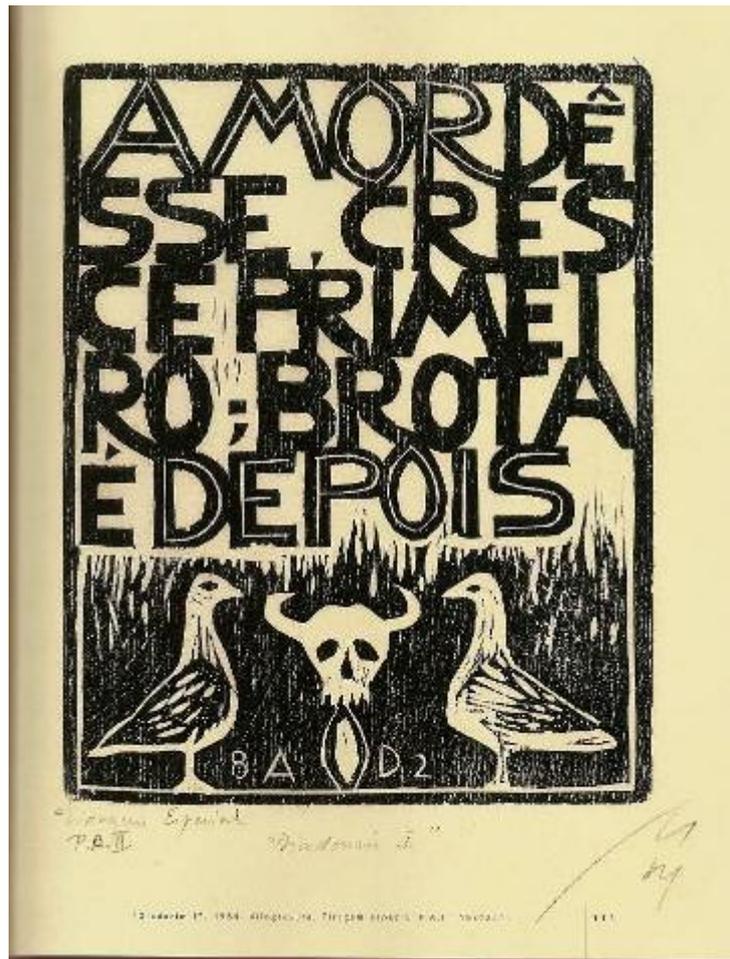


Figura 16 – Diadorim I. Xilogravura, 15x12 cm, 1984. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM – Rio.  
Fonte: Daibert, 1998, p.111.

De acordo com Nogueira, é de grande importância o sentido das palavras na figura dezesseis, já que o texto faz referência ao amor de Riobaldo e Diadorim.

Daibert conseguiu condensar nesse poema visual toda a história de amor entre Riobaldo e Diadorim. É interessante notar, nesse sentido a seleção do artista operando sobre o texto roseano para descobrir, misturado na fala de Riobaldo, o poema que irá (re) criar. Resgatando do livro o contexto do qual foi retirada a frase da gravura [...] (NOGUEIRA, 2006, p.185).

De acordo com a leitura de Nogueira, estudiosa do artista, portanto sua leitora viajante, não é somente a frase que ilustra o tema da arte de Daibert que caracteriza a estória de amor entre as personagens, “Amor desse, cresce primeiro; brota é depois” (ROSA, 1983, 101), mas também, “ a disposição das

palavras no espaço gráfico”, referindo-se a separação das sílabas na palavra “dêsse” na xilogravura. Segundo ela, sua separação é proposital, pois, ao escrever “dê-sse” o artista dá uma nova imagem à palavra, criando outra que dará “um novo sentido para o texto”, uma vez que, “dê” é “um dos nomes que o diabo recebe na obra”. Mais adiante, completa sua interpretação arriscando a análise gráfica de todos os elementos fonéticos e simbólicos da gravura.

[...] O formato da letra “o” nas palavras “amor” e “depois” – palavras destacadas das outras pelo aspecto visual distinto – é a retomada de um dos símbolos que, na parte de baixo da gravura compõem um segundo “texto”, juntamente com as iniciais dessas mesmas palavras “A” e “D”, o símbolo da morte, um casal de pássaros e o número 8 (ou será o símbolo do infinito?) e 2. Esse segundo texto simbólico, desdobra a idéia contida na frase: entre o amor e o depois, a descoberta da verdadeira condição de Diadorim vem junto com a morte, junto com a separação definitiva (NOGUEIRA, 2006, p.185).

O raciocínio interpretativo de Nogueira destaca o uso constante dos vocábulos por parte do artista, em suas obras. O compromisso de Daibert com as palavras sempre esteve presente em seus trabalhos. O processo de dar voz a seus quadros demonstra a aparente necessidade de dialogar, por meio de sua obra, com os demais espectadores. Ao inserir diálogos poéticos na superfície, o artista invoca seu espectador e o convida a enveredar-se pela tela e a construir narrativas a partir de suas próprias experiências, de suas recordações, de seus conhecimentos.

Entre leitores que se transformam em narradores, que se sucedem entre si, o processo antropofágico inclui o analista, o estudioso, que também assimila, ou “devora”, o *corpus* artístico, o aporte teórico, a própria experiência de encontrar as conexões entre ambos, e transforma tudo em um novo texto, uma outra visão da obra.

Analisar imagens nada mais é, segundo Platão, que “lembranças desbotadas de uma beleza que, em outros tempos, foi nossa” e que estão sujeitas a novas interpretações “por meio de todas as possibilidades que nossa linguagem tenha a oferecer” (Platão citado por Manguel, 2001, p. 21). Pensando assim, o que lemos quando estamos diante de uma gravura, uma pintura, escultura ou qualquer outra forma artística é o desenrolar de uma história, é de

certa forma, o desdobramento de uma poesia visual cheia de ecos narrativos pessoais, uma troca de apreciações autobiográficas. Por um momento, leituras se mesclam, abrindo espaço à revelação de um momento tão particular da obra, aquela entre o que o leitor imaginou e aquela outra que o pintor pôs na tela: “[...] no fim, o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar. O que vemos é a pintura trazida nos termos da nossa própria experiência” (Manguel, 2001, 26).

Então, diante dos “textos” da mostra *G.S.:V*, que reúnem a linguagem verbal e a visual, como o artista e seus “inspiradores” devidamente “digeridos”, o espectador é também leitor, viajante entre mundos e expressões tão diversas; narrador posterior se quiser manifestar-se, escrevendo, pintando ou desenhando; crítico, se seu trabalho for o estudo do que é narrado. Seja qual for o percurso, seremos todos, antes de tudo, simplesmente leitores.

Assim conclui-se este estudo. No diálogo entre palavra, imagem e interpretações os limites se fundem, fronteiras diluem-se em pensamentos interpretativos, “tradutórios” de inúmeras formas de expressão, sugerindo uma nova estética da linguagem revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, ela é dotada de uma parte visual e o traço do desenho comunica algo mais que contornos, ele aponta para incontáveis possibilidades de diálogos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve, desde o início, o objetivo de estudar e compreender os universos limítrofes entre a palavra e a imagem. Em qual período ou momento esses mundos, transformados em linguagens, interagem criando novos conceitos, expressões?

Das mãos do artista plástico Arlindo Daibert nascem algumas das respostas questionadas sobre os universos, desenho e letra. Daiber, ao descrever seu processo criativo, desenvolve a personalidade de ambos os leitores deste estudo, o crítico e o viajante.

Numa visão de leitor crítico, o artista estabelece durante seu processo de pesquisa para a mostra *G.S.:V* a postura de um investigador que busca questionar a obra mestra, o corpus de seu estudo, o livro *Grande Sertão: Veredas*.

Com um impulso antropofágico, este se alimenta de seu corpus, a saga rosiana, em um ato de canibalismo por contingência, em que o movimento de devoração do outro “é entendido a partir da repetição da origem” (Almeida, 2002, p. 20), o artista deu o nome de “tradução” a esse ato de repetição, quando se referia à forma usada por ele na construção de suas narrativas visuais.

“Traduzir” a narrativa do escritor João Guimarães Rosa em signos gráficos não foi a única fortuna que Daibert deixou como um artista intelectual que era. Ele deixa como contribuição sua, a abertura de um espaço reservado, na maioria das vezes, ao criador: o imaginário do artista.

A partir de seus relatos, que faz com a curiosidade e maestria de um “leitor viajante”, Daibert revela não somente seu universo criatório, mas também nos mostra o desenvolvimento criador de outros artistas como ele, Rosa e Poty.

Percebeu-se, durante todo este estudo, que a idéia síntese desse trabalho trata de apresentar o trabalho do escritor e artista plástico Arlindo Daibert como um narrador visual, que transforma a palavra escrita em imagem narrativa.

Ao identificar o primeiro momento de formação do narrador como uma atuação de leitor, entende-se que Daibert encontra o caminho do antropofagismo, de Oswald de Andrade uma vez que Arlindo Daibert leu Guimarães Rosa que, por sua vez, leu Euclides da Cunha. A relação antropofágica que estabelece a ponte entre a literatura de Rosa/Cunha e as gravuras de Daibert se dá através da gravura de Poty, auto apresentado como "resumista" do romance, autor do mapa do Grande Sertão que Daibert assimila e, como bom antropófago, transforma produtivamente em uma de suas pranchas, a de número 9, que "traduz" os caminhos percorridos pelo grupo de Zé Bebelo (p. 73).

Da trajetória que Rosa percorre na arquitetura de seu romance, peça motriz do estudo entre letra e desenho, nasce a hipótese de Bolle, como já vimos, do diálogo estabelecido entre a narrativa de Euclides da Cunha e a do jagunço Riobaldo. Diferente do ritual contingente experimentado por Daibert, Rosa pratica, com a obra predecessora, *Os Sertões*, um ato de "canibalismo ritual" em que "se mostra como um devir, um *tornar-se outro* a partir de matrizes consideradas primitivas" (Almeida, 2002, 20). O escritor, na qualidade de um historiador das belezas do sertão, devora a "matriz primitiva" euclidiana, considerada um "discurso fúnebre", transformado-a num projeto de escrita, no qual, a "vivência" repassada adiante, na voz do "narrador clássico" Riobaldo, se propõem a "dar ao seu ouvinte a oportunidade de intercâmbio de experiência" (p. 57) atravessado pelo olhar poético da personagem Diadorim .

Rosa, ao compartilhar com Poty as idéias para a ilustração de seu livro, assume dois posicionamentos interessantes, do "leitor crítico" e do "espectador comum". Por vários momentos, segundo Poty, Rosa direcionava a criação do gravurista indicando criticamente qual signo usar ou qual figura se encaixaria melhor na representação da narrativa, e por outros, desenhava grosseiramente rabiscos sem nenhuma técnica plástica sugerindo idéias para a ilustração.

Pode-se concluir então, que *Grande Sertão: Veredas* é uma obra que apresenta um “mundo misturado”, já que mesclando técnicas, referências e leituras, seus criadores expõem a obra aberta demonstrando suas estratégias de construção e forma de raciocínio, colocando em diálogo através não só da escrita, mas também do desenho a saga rosiana, a fim de promover novas leituras e interpretações por parte dos espectadores.

Por fim, retomando o início desta caminhada, no primeiro capítulo, o conceito do “eu-biográfico”, não podemos esquecer o posicionamento do artista frente ao clássico roseano. Daibert apresenta uma série de elementos que revelam seu envolvimento pessoal com suas obras. Repetindo o processo investigativo de Rosa, Daibert insere em sua narrativa a construção de personagens ficcionais a partir de pessoas reais que conheceu durante a preparação das personagens para o terceiro módulo da mostra que é, de acordo com o artista, “dedicado a estabelecer um breve painel dos diversos tipos que habitam o sertão” (DAIBERT; GUIMARÃES, 1995, p. 42), como escreve em uma carta a uma amiga, no ano de 1983:

Em Tiradentes, vendo uma exposição de fotografias da cidade, descobri a Mulher de Hermógenes (na verdade, esposa de um capitão de Tiradentes, casada em 1910). Só acrescentei ao retrato o coração com os sete punhais de N.S. das Dores. Assim como Otacília é NS das Mercês, a mulher do Hermógenes é NS das Dores, a que lava o cadáver de Diadorim, a que chora junto com Riobaldo. Tenho partido para essa iconografia e penso fotografar algumas pessoas de Tiradentes para transformá-las em personagens. O negrinho Guirigó será um garoto que foi nosso aluno, o Bolão (NOGUEIRA, 2006, pp. 173, 174).

Além dessas personagens Daibert, por meio de seus relatos, deixa reconhecer outras figuras presentes em sua narrativa visual, como a homenagem feita ao amigo Leonino Leão na pele do Compadre Quelemém, na prancha “Sem título”, n° 25 (p. 56).

O artista propõe então uma espécie de “pacto biográfico”, no qual, em determinados momentos, deixa fluir por seus desenhos e relatos críticos, um claro traço pessoal, acrescentando à obra rosiana o valor qualitativo de uma leitura particular entre escrita e imagem: o olhar estudioso de um literato e artista autodidata como contribuição ao épico *Grande Sertão: Veredas*.

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro – O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense,

1994. BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas III*. Vários autores. São Paulo: Globo, 2000.

CARVALHAL, Tânia. 2003. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo/RS: Ed. Unisinos, 2003.

COSTA, Ana Luiza Martins. *Veredas de aviator*. Cadernos de Literatura Brasileira. Instituto Moreira Salles, 2006.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. Tradução Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DAIBERT, Arlindo. *G. S.:V*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1998.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Macunaíma de Andrade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF. 2000.

DAIBERT, Arlindo; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Caderno de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DAIBERT, Arlindo; SILVA, Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés (coord.). *Arlindo Daibert: depoimento*. Belo Horizonte: c/Arte, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ELLMAN, Richard. *Ao longo do riocorrente*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; SCHULMAN, Norma. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

KINGLER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*. Tradução Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

NOLASCO, Edgar Cezar. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. Tradução: Vera Maria Pereira; Coord. Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POTY Lazzarotto. *Biografia*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/poty\\_lazzarotto](http://pt.wikipedia.org/wiki/poty_lazzarotto)>. Acesso em: 29 maio 2009.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 11ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 2. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*; Tradução: André Telles; Rev. Marco Antônio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SANGLARD, Jorge. Oitenta anos de macunaíma: *Reflexões sobre a rapsódia de Mário de Andrade*. Disponível em: <<http://overtebral.blogspot.com/2009/03/reflexoes-sobre-rapsodia-de-mario-de.html>>. Acesso em: 02 dezembro 2008.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989, pp.38-52. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/literaria/narrador.html>>. Acesso em: 02 junho 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 3 ed. Petrópolis, Vozes; Brasília, INL, 1976.

ENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *A letra como imagem, a imagem da letra*. In: NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patricia (org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

WEISZFLOG, Walter. *Michaelis moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda. 2007.