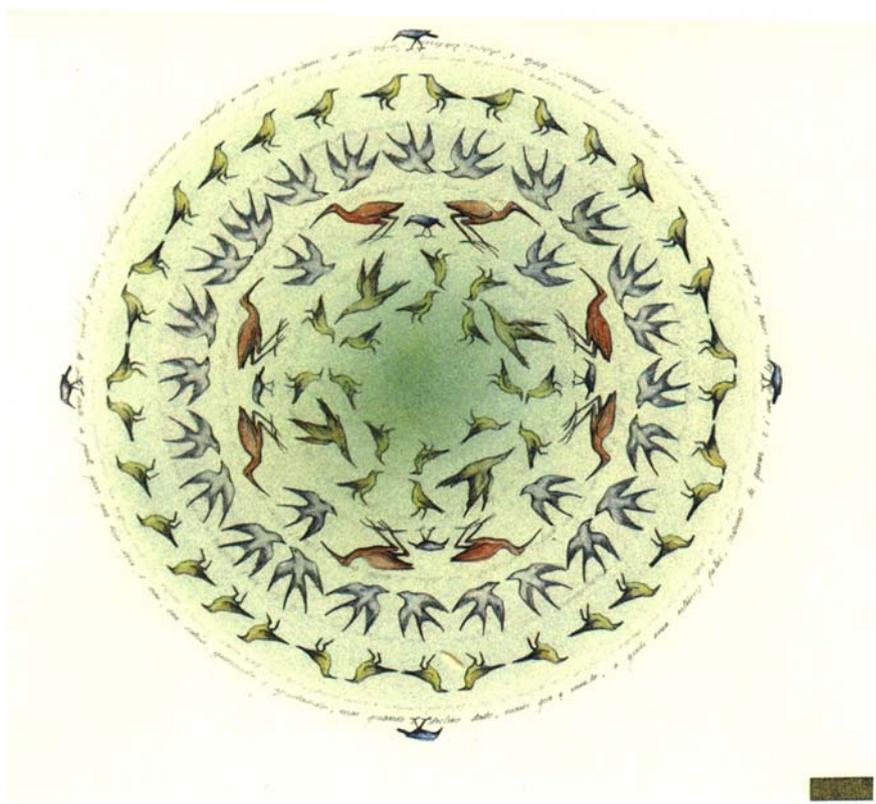


André Mendes

# **Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa**

*um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*



Doutorado em Literatura Comparada  
Faculdade de Letras  
Universidade Federal de Minas Gerais  
2008

André Mendes

# **Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa**

*um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários, Área de concentração Literatura Comparada.  
Linha de pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos  
Orientador: Prof. Dr. Julio Jeha

Belo Horizonte  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Maio/2008

# Agradecimentos



a Julio Jeha;

à minha família e à FÁ;

aos meus amigos;

ao Prof. Claus e sua família;

a Rita Guimarães;

a Ana Martins;

ao CNPQ e à Capes;

ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos  
Literários.

.

*O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto:*

*que as pessoas não estão sempre iguais,*

*ainda não foram terminadas*

*– mas que elas vão sempre mudando.*

Guimarães Rosa

## Resumo

O objetivo principal deste trabalho é, a partir da análise de imagens da série *Imagens do grande sertão*, de Arlindo Daibert, refletir sobre as relações entre texto escrito e texto imagético, visando a um melhor entendimento da relação entre imagem e texto e dos processos ilustrativos, de uma maneira geral. Partindo de uma compreensão da leitura como um processo complexo, procura-se avaliar a possibilidade de as imagens gráficas produzidas por Arlindo Daibert na série *Imagens do grande sertão* serem lidas independentemente da referência a uma de suas principais fontes – o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa – e, ainda, avaliar a capacidade dessas imagens de abrir novas possibilidades interpretativas para o livro.

## **Abstract**

Focusing on the image series *Imagens do grande sertão*, which Arlindo Daibert created based mainly on Guimarães Rosa's novel, *Grande sertão: veredas*, this dissertation analyzes illustrative processes in general to gain a better understanding of the relations between written text and imagistic text. Because reading is a complex process, it allows for the possibility that Daibert's images be read independently from their source text, which, in turn, may open new interpretative possibilities to understand Rosa's work.

# Lista de Figuras

FIGURA 1 – Jan van Eyck (1390-1441). “O casamento dos Arnolfini” (1434). Óleo sobre tela. 82 x 60 cm.

FIGURA 2 – Hans Holbein o jovem (1497/98-1543). “Retrato do comerciante Georg Gisze” (1532). Óleo sobre tela. 96 x 86 cm.

FIGURA 3 – Hans Holbein o jovem (1497/98-1543). Detalhe de “Retrato do comerciante Georg Gisze” (1532). Óleo sobre tela. 96 x 86 cm.

FIGURA 4 – Hans Holbein o jovem (1497/98-1543). Detalhe de “Retrato do comerciante Georg Gisze” (1532). Óleo sobre tela. 96 x 86 cm.

FIGURA 5 – Hans Holbein o jovem (1497/98-1543). Detalhe “Retrato do comerciante Georg Gisze” (1532). Óleo sobre tela. 96 x 86 cm.

FIGURA 6 – Propaganda da marca Lacoste para o dia dos pais (agosto 2005). Fotografia colorida. 27 x 20,5 cm.

FIGURA 7a – “Ísis amamentando Hórus”. Estatueta egípcia do Reino Médio (c. 2040-1652 a. C.).

FIGURA 7b – “Yashoda e Krishna”. Índia, Karnataka (período Vijayanagar, século 14). Cobre. 33,3 cm.

FIGURA 7c – Robert Campin (1375-1444). “A virgem e o menino à frente de um guarda-fogo” (1429). Óleo sobre madeira. 64 x 50 cm.

FIGURA 8 – Jan van Eyck (1390-1441). Detalhe de “The Arnolfini marriage” (1434). Óleo sobre tela. 82 x 60 cm.

FIGURA 9 – Símias de Rodes. “Ovo” (325 a. C.).

FIGURA 10 – Rábano Mauro (784-856). “De laudibus Sanctae” (1503).

FIGURA 11 – “Les tres riches heures du Duc de Berry”, fólio 61. Iluminura do século 15 (1412-1416).

FIGURA 12 – Símias de Rodes. “Machado” (325 a. C.).

FIGURA 13 – Guillaume Apollinaire (1880-1918). “Il pleut”. *Caligrammes* (1918).

FIGURA 14 – Stéphane Mallarmé (1842-1898). “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (1897).

FIGURA 15 – Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). “Zang tumb tumb” (1914).

FIGURA 16 – El Lissitzky (1890-1941). “Dlya golossa” (1922-1923).

FIGURA 17 – Décio Pignatari (1927). “Terra” (1956).

FIGURA 18 – Cy Twombly (1928). “The Italians” (1961). Óleo, caneta e lápis crayon sobre tela. 199,5 x 259,6 cm.

FIGURA 19 – René Magritte (1898-1967). “La trahison des images” (1928-29). Óleo sobre tela. 62,2 x 81 cm.

FIGURA 20 – René Magritte (1898-1967). Intervenção em “La trahison des images” (1928-29). Óleo sobre tela. 62,2 x 81 cm.

FIGURA 21 – René Magritte (1898-1967). Intervenção em “La trahison des images” (1928-29). Óleo sobre tela. 62,2 x 81 cm.

FIGURA 22 – René Magritte (1898-1967). Intervenção em “La trahison des images” (1928-29). Óleo sobre tela. 62,2 x 81 cm.

FIGURA 23 – René Magritte (1898-1967). Intervenção em “La trahison des images” (1928-29). Óleo sobre tela. 62,2 x 81 cm.

FIGURA 24 – Félix Vallotton (1864-1925). “Le mensonge” (1897). Xilogravura. 17,8 x 22,5 cm.

FIGURA 25 – Bárbara Kruger (1945). Intervenção em “Our lider” (1987). Serigrafia. 212,7 x 123,8 cm.

FIGURA 26 – “Diadorim”. n. 3 (dez. 1980). Aquarela, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel. 32,5 x 36 cm.

FIGURA 27 – Decomposição de “Diadorim”. n. 3 (dez. 1980). Aquarela, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel. 32,5 x 36 cm.

FIGURA 28 – Detalhe de “Diadorim”. n. 3 (dez. 1980). Aquarela, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel. 32,5 x 36 cm.

FIGURA 29 – “Diadorim I” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 15 x 12 cm.

FIGURA 30 – “Diadorim II” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 21 x 15,5 cm.

FIGURA 31 – “Diadorim, minha neblina” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 14,5 x 14 cm.

FIGURA 32 – “Diadorim”. n. 3 (dez. 1980). Aquarela, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel. 32,5 x 36 cm.

FIGURA 33 – “Riobaldo, o Urutu Branco”. n. 4 (dez. 1980). Aquarela e grafite sobre papel. 24,7 x 24,7 cm.

FIGURA 34 – “Hermógenes”. n. 6 (dez. 1980). Grafite sobre colagem de papel sobre papel. 27 x 27 cm.

FIGURA 35 – “Otacília”. n. 5 (dez. 1980). Pastel, grafite, aquarela e colagem de papel sobre papel. 33 x 36 cm.

FIGURA 36 – “Hermógenes”. n. 6 (dez. 1980) e “Riobaldo, o Urutu Branco”. n. 4 (dez. 1980).

FIGURA 37 – Detalhe de “Hermógenes”. n. 6 (dez. 1980).

FIGURA 38 – Esquema comparativo entre “Hermógenes”. n. 6 (dez. 1980) e “Otacília”. n. 5 (dez. 1980).

FIGURA 39 – “Otacília”. n. 5 (dez. 1980). Pastel, grafite, aquarela e colagem de papel sobre papel. 33 x 36 cm.

FIGURA 40 a FIGURA 50 – Atendendo à solicitação da Banca Examinadora, essas figuras foram retiradas.

FIGURA 51 – Evolução do ideograma “pessoa”. FAZZIOLI, Edoardo. *Chinese calligraphy*. Nova York, 1987, p. 24.

FIGURA 52 – Secção do *Livro dos mortos* no Papiro de Nani (1040 a.C.– 945 a.C.).

FIGURA 53 – “A carta de Nhorinhá”. n. 28 (1984). Aquarela, nanquim e colagem de papel sobre papel. 27,5 x 31 cm.

FIGURA 53a – Detalhe de “A carta de Nhorinhá”. n. 28.

FIGURA 54 – “Pacto”. n. 41 (1984). Pastel, nanquim, aquarela sobre papel. 33 x 36,5 cm.

FIGURA 54a – Detalhe de “Pacto”. n. 41.

FIGURA 55 – Sem título. n. 22 (dez. 1980). Grafite, lápis de cor, tinta e colagem de papel sobre papel. 24 x 20 cm.

FIGURA 56 – Sem título. n. 2 (dez. 1980). Lápis de cor, grafite, colagem de papel e tinta sobre papel. 23,5 x 30,5 cm.

FIGURA 57 – “O porto do Rio de Janeiro”. n. 32 (1984). Grafite, lápis de cor e colagem de papel sobre papel. 36,5 x 40 cm.

FIGURA 58 – Sem título. n. 30 (dez. 1980). Aquarela, nanquim e tinta (azul) sobre colagem de papel e papel. 24 x 22 cm.

FIGURA 59 – “O cego Borromeu”. n. 23 (1984). Grafite e lápis de cor sobre papel. 33,5 x 36,5 cm

FIGURA 60 – Sem título. n. 25 (dez. 1980). Grafite, pastel, aquarela, lápis de cor e colagem de papel sobre papel. 23,5 x 30,5 cm.

FIGURA 61 – “Gurigó”. n. 24 (1984/1993). Grafite, pastel e lápis de cor sobre papel. 23,5 x 28,5 cm.

FIGURA 62a – Sem título. n. 22 (dez. 1980). Grafite, lápis de cor, tinta e colagem de papel sobre papel. 24 x 20 cm.

FIGURA 62b. Maureen Bissiliat (1931). *A velha rezadeira Maria Leôncia* (1969). Fotografia em preto e branco. 14 x 22 cm.

FIGURA 63 – Sem título. n. 45 (dez. 1980). Grafite, lápis de cor e tinta sobre colagem de cópia xerox sobre papel. 21,5 x 21,5 cm.

FIGURA 64 – Sem título. n. 18 (dez. 1980). Lápis de cor, grafite, letraset sobre papel. 17 x 33 cm.

FIGURA 65 – Sem título. n. 9 (dez. 1980). Lápis de cera, lápis de cor, tinta hidrocor sobre cópia xerox e letraset sobre papel. 23 x 39,5 cm.

FIGURA 66 – Capa da 1ª. edição do livro *Grande sertão: veredas* – orelhas desenhadas por Poty.

- FIGURA 67 – Mapa desenhado por Poty para as orelhas de *Grande sertão: veredas*.
- FIGURA 68 – Sem título. n. 8 (dez. 1980). Lápis de cera, aquarela e tinta sobre papel. 22 x 22 cm.
- FIGURA 69 – Detalhe da representação do diabo no mapa de Poty, em “Sem título n. 9” e em “Sem título n. 8”.
- FIGURA 70 – Iconografia do diabo.
- FIGURA 71 – Desenhos da heráldica que evocam o animal mitológico Grifo.
- FIGURA 72a – “Matança dos cavalos”. n. 40 (1984). Grafite, nanquim, lápis de cor, guache sobre papel. 33 x 36 cm.
- FIGURA 72b – Escultura de uma cabeça de cavalo romano (século 18-19). Mármore. 27,9 x 33 x 10,8 cm.
- FIGURA 73 – “Sertão é dentro da gente” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 32 x 20,5 cm.
- FIGURA 74 – “GS:V” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 16,5 x 12 cm.
- FIGURA 75 – “Travessia” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 12,5 x 17 cm.
- FIGURA 76 – “Nonada” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 19 x 13 cm.
- FIGURA 77 – Sem título. n. 43 (dez. 1980). Grafite e lápis de cor sobre papel. 22 x 19,5 cm.
- FIGURA 78 – Sem título. n. 48 (dez. 1980). Aquarela, pastel, grafite, colagem de papel e *letraset* sobre papel. 29 x 24 cm.
- FIGURA 79 – Sem título. n. 51 (dez. 1980). Acrílica, aquarela, *letraset*, colagem de papel e pastel sobre papel. 23 x 23 cm.
- FIGURA 80 – Detalhe de Sem título. n. 9.
- FIGURA 81 – Sem título. n. 37 (dez. 1980). Aquarela, nanquim, linha, colagem de papel e pastel sobre papel. 24 x 24 cm.
- FIGURA 82 – Sem título. n. 35 (dez. 1980). Grafite, nanquim, aquarela, lápis de cor e colagem de papel sobre papel. 33 x 36,5 cm.
- FIGURA 83 – “Rosa’uarda”. n. 27 (dez. 1980). Aquarela, nanquim, pastel, colagem de papel e lápis de cor sobre papel. 30 x 30 cm.
- FIGURA 84 – “A carta de Nhorinhá”. n. 28 (1984). Aquarela, nanquim e colagem de papel sobre papel. 27,5 x 31 cm.
- FIGURA 85 – Sem título. n. 1 (dez. 1980). Acrílica sobre colagem de papel sobre cópia xerox. 17,7 x 24,3 cm.
- FIGURA 86 – Sem título. n. 44 (dez. 1980). Grafite, lápis de cor e tinta sobre papel. 21 x 22 cm.
- FIGURA 87 – “Sussuarão I” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 12 x 15 cm.
- FIGURA 88 – “Sussuarão II” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 11,5 x 15 cm.

- FIGURA 89 – “Sertão, Satanão” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 14,5 x 20 cm.
- FIGURA 90 – “Pacto” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 15 x 18,5 cm.
- FIGURA 91 – “O diabo não há” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 17,5 x 30, 3 cm.
- FIGURA 92 – “A Deus Dada...” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 17 x 12,5 cm.
- FIGURA 93 – Sem título. n. 31 (1988). Pastel oleoso, grafite, aquarela, lápis de cera e guache sobre o papel. 27 x 19 cm.
- FIGURA 94 – Sem título. n. 45. (dez. 1980). Grafite, lápis de cor e tinta sobre colagem de cópia xerox sobre papel. 21,5 x 21,5 cm.
- FIGURA 95 – “Sertão: seus vazios” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 17,5 x 22 cm.
- FIGURA 96 – “Tamanduá-Tão” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 30 x 17,5 cm.
- FIGURA 97 – Sem título. n. 11. (dez. 1980). Grafite e lápis de cor sobre papel. 22,1 x 23,7 cm.
- FIGURA 98 – Detalhe de Sem título. n. 9.
- FIGURA 99 – Detalhe de Sem título. n. 9.
- FIGURA 100 – Sem título. n. 13 (dez. 1980). Lápis de cera, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel. 30 x 32,5 cm.
- FIGURA 101 – “Bem-te-vi”. n. 15 (1984). Grafite, lápis de cor, tinta sobre papel. 28 x 34 cm.
- FIGURA 102 – “Barzahu” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 20 x 15 cm.
- FIGURA 103 – Detalhe de Sem título. n. 9.
- FIGURA 104 – “Cavalo Siruiz”. n. 42 (1983). Grafite e pastel sobre papel. 26,5 x 27 cm.
- FIGURA 105 – “... no meio do redemoinho” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 15 x 17,5 cm.
- FIGURA 106a – Sem título. n. 50 (dez. 1980). Grafite, nanquim, guache, *letraset* e colagem de cópia xerox sobre papel. 24,5 x 21 cm.
- FIGURA 106b – “A Deus Dada...” (1984). Xilogravura. Tiragem especial P. A. II. 17 x 12,5 cm.
- FIGURA 107 – René Magritte (1898-1967). “La trahison des images” (1928-29). Óleo sobre tela. 62,2 x 81 cm.
- FIGURA 108a – Cy Twombly (1928). “Roman notes” /b-6/ (1970). Offset litograph. 86,9 x 70,1 cm.
- FIGURA 108b – León Ferrari (1920). “Carta a un general” (1963). Nanquim sobre papel. 34 x 17,5 cm.
- FIGURA 109 – Guillaume Apollinaire (1880-1918). “La colombe poignardée et le jet d'eau.” *Caligrammes* (1918).

FIGURA 110 – Detalhe de Sem título. n. 9 (dez. 1980). Lápis de cêra, lápis de cor, tinta hidrocor sobre cópia xerox e *letraset* sobre papel. 23 x 39,5 cm.

FIGURA 111 – Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). “Le mot en liberté futuristes” (1919).

FIGURA 112 – Alex Flemming (1954). Detalhe de Sem título (1998). Vidro industrializado. 1,75 x 1,25 m.

FIGURA 113 – Alex Flemming (1954). Sem título (1998). Vidro industrializado. 1,75 x 1,25 m.

FIGURA 114 – Detalhe de “Gurigó”. n. 24 (1984/1993). Grafite, pastel e lápis de cor sobre papel. 23,5 x 28,5 cm.

FIGURA 115 – Detalhe de Sem título. n. 22.

FIGURA 116a – León Ferrari (1920). *Escritura* (1983). Pastel sobre aglomerado. 122 x 138,5 cm.

FIGURA 116b – León Ferrari (1920). Detalhe de *Escritura* (1983).

FIGURA 117 – Sem título. n. 29 (dez. 1980). Grafite, nanquim, pastel, lápis de cera e tinta sobre o papel. 23 x 30 cm.

FIGURA 118 – Sem título. n. 20 (dez. 1980). Aquarela, nanquim, pastel, colagem de papel sobre papel. 24,6 x 27,5 cm.

FIGURA 119 – Detalhe de “Rosa’uarda”. n. 27.

FIGURA 120 – Detalhe de “Rosa’uarda”. n. 27.

FIGURA 121a – Detalhe de Sem título. n. 29.

FIGURA 121b – Detalhe de Sem título. n. 9.

FIGURA 122 – Detalhe de Sem título. n. 26.

FIGURA 123 – Sem título. n. 26 (dez. 1980). Grafite e *letraset* sobre papel. 22,1 x 19,5 cm.

FIGURA 124 – Carta do tarô de Marselha. *The lovers*.. Tinta sobre papel. 10,4 x 5,9 cm.

FIGURA 125a – “Ara Viva, Maria Boa-Sorte”. n. 39 (dez. 1980). Lápis de cera, grafite, nanquim, lápis de cor sobre papel. 30 x 30 cm.

FIGURA 125b – Detalhe de “Ara Viva, Maria Boa-Sorte”. n. 39.

FIGURA 126 – Joseph Kosuth (1945). Exposição intitulada “Zero & not” (1985) na Achim Kubinski, Berlim (1994).

FIGURA 127 – Joseph Kosuth (1945). Detalhe de Sem título. n. 20.

FIGURA 128 – Sem título. n. 21. (dez. 1980). Grafite, lápis de cor e *letraset* sobre papel. 21,2 x 25,3 cm.

FIGURA 129 – Jim Davis (1945). *Cartoon*. Tinta sobre papel. 5 x 18 cm.

FIGURA 130 – Jim Davis (1945). Detalhe do *cartoon*.

FIGURA 131 – Saul Steinberg (1914-1999) “The spiral” (1964). Tinta sobre papel. 15 x 23 cm.

FIGURA 132 – Andrea Mantegna (1431-1506). “Calvário” (1457-60). Óleo sobre madeira. 76 x 96 cm.

FIGURA 133 – León Ferrari (1920). “A civilização ocidental e cristã” (1965). Plástico, óleo e gesso. 200 x 120 x 60 cm.

# Sumário

<b>1 Introdução</b>	<b>1</b>
1.1 Interpretação crítica	3
1.2 Mapa das Índias	10
<b>2 Mapas sobre imagens</b>	<b>13</b>
2.1 Imagens e seus mapas	13
2.2 Os mapas não mostram todos os caminhos	19
<b>3 Relações entre imagem e texto</b>	<b>32</b>
3.1 Da <i>ut pictura poesis</i> à intermedialidade	32
3.2 As possibilidades icônico-expressivas da palavra	35
3.3 As possibilidades retóricas por meio das relações entre imagem e texto	43
3.4 Considerações finais	54
<b>4 Um viajante e seu mapa</b>	<b>56</b>
4.1 Primeiro contato com a paisagem	57
4.2 Afinando o olhar	58
4.3 Consultando mapas	60
4.4 Inter-relação entre imagem e texto	68
4.5 Contextualização	73
<b>5 As imagens produzidas por Daibert não são comuns</b>	<b>93</b>
5.1 Imagens fora da ordem	93
5.2 As imagens de Daibert são constituídas por um grande número de citações	104
5.3 Labirintos que se conectam a outros labirintos	124
5.4 Ruído como recurso poético de complexização do objeto	148
<b>6 Conclusão</b>	<b>156</b>
6.1 Imagens complexas	157
6.2 Imagens que não se entregam	163
6.3 A imagem pode pensar sozinha?	168
6.4 Complexizando o objeto	172
6.5 Vários estratos e labirintos	177
<b>Referências</b>	<b>179</b>

# 1 Introdução

Esta tese é o resultado de um longo processo de reflexão crítica que se iniciou em 1998, quando comecei meus estudos de Mestrado sobre as relações complexas entre texto e imagem. Nesse período, analisei obras de Angela Lago e Arlindo Daibert, dois grandes artistas mineiros cujo reconhecimento pela academia vem acontecendo apenas recentemente, ainda de modo um pouco tímido. Durante a redação da dissertação de Mestrado, seguindo as recomendações do meu orientador, Julio Jeha, reduzi meu objeto de estudo ao trabalho de Angela Lago, procurando refletir sobre como o conceito de complexidade poderia ser útil para pensar o processo ilustrativo e a experiência estética.<sup>1</sup>

Defendida a dissertação, permaneceu o desejo de explorar com mais tempo o tema da complexidade e a obra de Daibert. Interessado em entender melhor essas imagens e percebendo a riqueza de reflexões a respeito das relações entre texto e imagem que esse material poderia desencadear, procurei uma metodologia para analisar as imagens de Daibert. No entanto, não fiquei satisfeito com aquilo que encontrei. Embora tenha pesquisado diversas obras que tratavam do assunto, como, por exemplo, *Modos de ver*, de John Berger (1972), *A imagem*, de Jacques Aumont (1990), *Introdução à análise de imagens*, de Martine Joly (1994), *A forma difícil*, de Rodrigo Naves (1996), e, ainda, *Lendo imagens*, de Alberto Manguel (2000), essas obras pareciam não seguir uma metodologia clara, principalmente no que diz respeito à análise das relações entre imagem e texto. Em 2003, interessado em sistematizar uma metodologia para a análise de imagens e aprofundar o conhecimento das relações entre texto e imagem, decidi retomar minhas anotações sobre as figuras que Daibert produziu para a série *Imagens do grande sertão*, elegendo-as como objeto para minha pesquisa de Doutorado.

---

<sup>1</sup> A dissertação recebeu o Prêmio Moinho Santista em 2002 e foi publicada em 2007 pela Editora UFMG com o título *O amor e o diabo em Angela Lago*. No ano seguinte, esse livro recebeu da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil o Prêmio FNLIJ 2008 Cecília Meireles, sendo considerado o melhor livro teórico publicado em 2007.

As imagens de Daibert têm especial interesse tanto para os estudos literários, quanto para o universo das artes plásticas, porque ampliam o campo do desenho como linguagem (na medida em que são criados signos e códigos dentro da própria obra) e procuram trazer para o universo das artes plásticas a discussão da imagem como discurso articulado, com suas possibilidades e limites lingüísticos.<sup>2</sup> Tal atitude acaba por afastar a obra de Daibert do conceito tradicional de ilustração, entendida como representação visual da narrativa, aproximando a postura do artista mineiro daquela do tradutor, ou mesmo do criador.

Ao contrário do que se costuma pensar, essa série de imagens não tem como “fonte” apenas o famoso romance de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, considerado por muitos críticos como uma das obras mais importantes da literatura brasileira. Também foram referências o mapa que o ilustrador Poty fez para esse romance,<sup>3</sup> a vida e o método de criação de Guimarães Rosa e a vida e o método de criação do próprio Daibert, o que o levou a mesclar nessas imagens os personagens do romance com imagens de Rosa, da esposa do escritor e até mesmo imagens relacionadas com sua própria vida.

A série *Imagens do grande sertão* foi criada ao longo de uma década, aproximadamente (de 1982 a 1993), e é resultado de um longo, minucioso e aplicado estudo, que incluiu desde numerosas anotações, roteiros de trabalhos, recortes de imagens e textos relacionados ao universo do romance até uma grande quantidade de fichas com anotações de leitura do livro e de uma ampla bibliografia sobre Guimarães Rosa. O resultado dessa pesquisa e dessa experimentação foram 71 imagens extremamente complexas, que não se revelam imediatamente ao leitor. Cada uma das

---

<sup>2</sup> Nesta tese, a imagem é considerada como um objeto material, uma superfície bidimensional que se apresenta para ser interpretada por um leitor potencial. O texto escrito ou impresso e a imagem gráfica são tomados como signos que pertencem a linguagens diferentes, o que não impede que sejam usados juntos, formando uma nova linguagem.

<sup>3</sup> VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*, p. 370-371.

imagens evoca outras imagens da série, num jogo de espelhos que, além da reflexão, produz sentidos inesperados e quase infinitos, convidando o leitor a achar a meada com a qual poderá interpretar o código fabuloso.

### **1.1 Interpretação crítica** – A escolha de um caminho

As principais perguntas que conduziram esta tese foram: *como realizar uma interpretação válida da série Imagens do grande sertão? Pode a produção de sentido de um texto ser enriquecida por imagens gráficas criadas a partir desse texto?* Para responder a essas perguntas, parece ser evidente a necessidade de uma discussão que envolva o estudo das aproximações críticas entre pintura e literatura, ligada à conhecida tradição de *ut pictura poesis*.

A expressão *ut pictura poesis*, criada por Horácio no século 1 a.C., tem sido usada para designar a abordagem crítica que aproxima a literatura das artes plásticas e, por extensão, das outras artes. Desde o início dessas aproximações até os tempos atuais, essa tradição crítica se resumiu a comparações entre a pintura e a poesia no que se refere à semelhança de assunto ou de estilo.<sup>4</sup> Nesta tese, entretanto, não é meu interesse principal comparar as imagens criadas por Arlindo Daibert e o texto de Guimarães Rosa, nem buscar as similaridades entre os processos de criação literária e pictórica dos dois artistas. Meu objetivo é refletir sobre as relações expressivas entre texto escrito e texto imagético, de maneira a investigar possíveis interpretações desencadeadas por essa combinação e o modo como essas interpretações podem influenciar a maneira como *Grande sertão: veredas* é e será lido. Sendo assim, optei por não usar as referências relacionadas com a tradição da *ut pictura poesis* como mapas direcionadores da minha viagem, preferindo concentrar-me no processo interpretativo, abordando qual seria a forma mais adequada de pensar a interpretação hoje.

---

<sup>4</sup> MITCHELL. *Picture theory*, p. 84, 100.

Nesta tese, considera-se que os ideais da Modernidade<sup>5</sup> relativos à existência de uma verdade única, que pode ser atingida por meio da ciência e de uma objetividade plena, não se sustentam mais e, como opção, recorre-se ao pensamento complexo, que irá determinar um conceito de interpretação vinculado à idéia de leitura como um sistema complexo. O conceito de complexidade e complexização utilizado aqui tem sua origem na cibernética, nos anos 1960, e na apropriação que dele foi feita por Edgar Morin, nos anos 1990.

Morin desenvolveu suas idéias sobre as mudanças de paradigma nas ciências através do “pensamento complexo”, contrapondo-o ao pensamento “moderno”. Segundo Morin, o pensamento moderno originou-se no Iluminismo e no Positivismo, dominando as ciências e a filosofia até o final do século 20. Esse pensamento tem como base a idéia de que o simples seria o fundamento de todas as coisas.<sup>6</sup> Assim, a filosofia deveria se empenhar em descobrir aquilo que no mundo permanece imutável, para além da mudança aparente, e as ciências deveriam se esforçar para descobrir uma única lei da qual fosse possível derivar todas as outras.<sup>7</sup> O pensamento complexo, por sua vez, não nega o pensamento moderno, “não nega a certeza para colocar no seu lugar a incerteza”, “não expulsa a lógica para autorizar todas as transgressões”.<sup>8</sup> Ao contrário, assimila-o, admite seus limites, integra-o, mas também considera relevante a contradição, o paradoxo, o acaso. Em vez do conceito de fragmentação, prefere o de interconexão – “o

---

<sup>5</sup> Nesta tese, o conceito de Modernidade está de acordo com o pensamento de Krishan Kumar no livro *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Nesse livro, Kumar define a “Modernidade” como um conceito diferente do “modernismo”. Enquanto o modernismo é considerado um movimento cultural que surgiu no ocidente em fins do século 19, a Modernidade, o moderno ou a Idade Moderna são entendidos como designações utilizadas para se referir ao mundo moderno. Os pilares da Modernidade seriam a crença na Verdade, alcançável pela Razão, e na linearidade histórica rumo ao progresso, que culminou nas “narrativas grandiosas”: História, verdade e liberdade, razão e revolução, ciência e industrialismo. O projeto da Modernidade teria sido lançado no final do século 17, firmando-se ao longo do século 19 e cristalizando-se nos primeiros anos do século 20. KUMAR. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*, p. 79, 87, 91, 96.

<sup>6</sup> Para conseguir sustentar essa fantasia, a ciência ocidental baseou-se em três pilares: na idéia de ordem (atrás da aparente desordem existiria uma ordem a ser descoberta), no princípio de separabilidade (para estudar um fenômeno ou um problema deve-se decompô-lo em elementos simples e separar o sujeito do objeto) e na razão clássica (baseada na lógica indutivo-dedutivo-identitária). MORIN; LE MOIGNE. *A inteligência da complexidade*, p. 199, 200.

<sup>7</sup> PRIGOGINE. *As leis do caos*, p. 14-15.

<sup>8</sup> MORIN; LE MOIGNE. *A inteligência da complexidade*, p. 205.

paradigma da modernidade impõe disjuntar e reduzir enquanto que o paradigma da complexidade ordena juntar tudo e distinguir”.<sup>9</sup>

Segundo Morin, na história da filosofia ocidental e oriental, existem inúmeros elementos e indícios de um pensamento da complexidade.<sup>10</sup> No Ocidente, Heráclito teria sido o primeiro a perceber a necessidade de “associar em conjunto os termos contraditórios para afirmar uma verdade”.<sup>11</sup> Além de Heráclito, Morin cita Pascal, Kant, Spinoza, Hegel e Nietzsche, entre outros filósofos. A complexidade também teria sido apreendida e descrita pelo romance do século 19 e do início do século 20, por escritores como Fiódor Dostoiévski e Marcel Proust.<sup>12</sup> Na época contemporânea, o pensamento complexo teria alcançado grande impulso com a introdução da incerteza na termodinâmica, na física quântica e na cosmofísica.<sup>13</sup>

Na questão da interpretação, que é o foco desta tese, é possível perceber, nos estudos literários, um diálogo entre a complexidade, a semiótica peirceana,<sup>14</sup> a hermenêutica heideggeriana<sup>15</sup> e a estética da recepção. Também são úteis para melhor compreender o processo interpretativo numa perspectiva complexa alguns conceitos do *New historicism*.

---

<sup>9</sup> MORIN; LE MOIGNE. *A inteligência da complexidade*, p. 206.

<sup>10</sup> Desde a Antiguidade o pensamento chinês se basearia numa relação dialógica e, já no século 18, Fang Yizhi teria formulado um verdadeiro princípio da complexidade. MORIN; LE MOIGNE. *A inteligência da complexidade*, p. 206.

<sup>11</sup> MORIN; LE MOIGNE. *A inteligência da complexidade*, p. 206.

<sup>12</sup> MORIN. *Introdução ao pensamento complexo*, p. 83.

<sup>13</sup> Apesar dessa longa “herança” filosófica, Morin considera que o pensamento da complexidade surgiu de maneira bem definida a partir de três teorias desenvolvidas no início dos anos 1940: a teoria da informação, a cibernética e a teoria dos sistemas. A essas teorias é necessário, ainda, acrescentar os desenvolvimentos conceituais trazidos pela idéia de auto-organização, proposta por Von Newman, Von Foerster, Henri Atlan e Ilya Prigogine. MORIN; LE MOIGNE. *A inteligência da complexidade*, p. 201, 203.

<sup>14</sup> Na semiótica proposta por Charles Sanders Peirce no final do século 19, é possível perceber os principais corolários da complexidade: a interdependência entre sujeito e objeto, a inserção do acaso no conhecimento e a inexistência de uma única verdade.

<sup>15</sup> Segundo M. H. Abrams (1999), atualmente, existem duas linhas principais na hermenêutica: uma, representada pela obra do italiano Emilio Betti e do americano E. D. Hirsch; outra, a que se desenvolveu a partir do pensamento de Martin Heidegger. A linha da hermenêutica heideggeriana vem do pensamento de Dilthey de que a compreensão genuína dos textos literários e de outros textos humanistas consiste na reexperimentação, pelo leitor, daquilo que o texto manifesta. Abrams afirma que o primeiro representante dessa linha é Martin Heidegger, que, em *O ser e o tempo* (1927), incorporou o ato de interpretação à filosofia existencialista. Hans Georg Gadamer, um dos alunos de Heidegger, adaptou sua filosofia a uma teoria influente de interpretação textual, em *Verdade e método* (1960). ABRAMS. *A glossary of literary terms*, p. 90.

A teoria desenvolvida por Charles Sanders Peirce (1839-1914) entende que o acesso do ser humano ao mundo que existe fora dele se dá de forma indireta, por meio de uma representação imperfeita – o signo. Assim, a semiótica peirceana desconsidera a possibilidade de acesso direto do sujeito a uma verdade única e universal, passível de ser compreendida e controlada pela ciência. Além disso, na lógica triádica criada por Peirce, o sujeito é incluído no processo de interpretação e é tão importante quanto a materialidade do objeto, o tempo histórico e a cultura na qual está inserido. Isso implica dizer que, numa interpretação, não é possível escapar de uma relatividade histórica e pessoal, já que o mundo seria mediado por esquemas interpretativos que sofrem influência da composição biológica e psicológica do sujeito, bem como da cultura na qual ele está inserido.

Esse ponto de vista é compartilhado pelos pensadores da hermenêutica heideggeriana, cuja premissa filosófica é a de que a temporalidade e a historicidade são uma parte inseparável de cada ser humano, englobando todos os aspectos da experiência.<sup>16</sup> Eles também admitem que a interpretação possui certos limites e, por isso, não pretendem chegar a uma interpretação correta, reconhecendo que o leitor traz para o texto um pré-entendimento constituído pelo seu horizonte pessoal e temporal. Seguindo a linha desses pensadores que consideram a interdependência entre sujeito e objeto, especialmente, Hans Gadamer,<sup>17</sup> Hans Robert Jauss desenvolveu a estética da recepção, teoria segundo a qual a relação do leitor com a obra é fundamental para o surgimento de futuras interpretações. De acordo com Jauss, a obra literária não é um objeto que existe por si só, oferecendo a cada observador, em cada época, um mesmo aspecto; ela varia de acordo com o modo como é lida e atualizada pela sociedade, num determinado tempo histórico.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> ABRAMS. *A glossary of literary terms*, p. 93.

<sup>17</sup> ZILBERMAN. *Estética da recepção e história da literatura*, p. 11-12.

<sup>18</sup> JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 23, 25.

A interdependência entre sujeito e objeto, a inserção do acaso no processo de conhecimento e a inexistência de uma verdade única conduzem a uma pluralidade de interpretações; ao mesmo tempo, porém, não se pode negar que existem verdades compartilhadas, um conjunto de interpretações que prevalecem sobre outras. Algumas questões levantadas pelo *New historicism* podem ser bastante úteis para pensar como se dá esse jogo complexo que define quem tem o poder de determinar que interpretações têm mais valor do que outras.<sup>19</sup>

Para os críticos ligados a essa corrente, o conjunto de discursos que predomina numa sociedade forma o consenso e a verdade dessa sociedade.<sup>20</sup> Um discurso não é formado apenas por uma declaração, uma idéia, um ponto de vista, mas por vários argumentos que, juntos, constituem aquilo que Michel Foucault chama de “formação do discurso”.<sup>21</sup> Nesta tese, os discursos são entendidos como representações que “não são em si nem verdadeiras nem falsas” nem são redutíveis aos interesses de classe.<sup>22</sup>

Assim, o espaço público representacional não é pensado como um mapa previamente traçado, com fronteiras fixas e soberanas; ao contrário, é móvel, maleável e sofre tensões a todo instante, mesmo nos seus alinhamentos mais estáveis. Esse espaço constitui a realidade do ser humano e configura-se como uma arena em que agentes discursivos estão em constante competição, pressionando para que sua verdade prepondere sobre as demais.

Nesse jogo, cada grupo procura manter ou criar novas configurações das linhas de força que estejam de acordo com a sua verdade, o que implica dizer que a força, ou o

---

<sup>19</sup> Apesar de utilizar elementos teóricos provenientes do *New historicism*, discordo de pontos importantes defendidos por alguns de seus representantes, principalmente no que diz respeito à maneira como eles entendem o conceito de ideologia (os críticos ligados ao *New historicism* entendem a ideologia em termos marxistas, ou seja, como sinônimo de ideologia da classe dominante, determinada exclusivamente pela base material) e à forma determinista como encaram a ação da ideologia sobre o ser humano. Considero possível falar em estruturas de poder, mas, ao contrário dos *New historicists* mais radicais, não em estruturas definitivas de poder, nem num único discurso dominante.

<sup>20</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 36-51.

<sup>21</sup> FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p. 7.

<sup>22</sup> FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p. 7.

exercício dela, produz conhecimento. O resultado dessa “luta” é que define (mesmo que temporariamente) o significado dos fatos, o conjunto de verdades que servem de referência para as pessoas que compõem um certo grupo social e o modo como os campos do conhecimento são construídos.<sup>23</sup>

Sob esse ponto de vista, o texto literário – como qualquer outro objeto artístico – é visto como um componente ativo na rede de crenças, instituições e relações de força culturais. Assim, um objeto artístico se constitui num conjunto de discursos que pode reproduzir, confirmar ou questionar as estruturas de poder e de dominação que caracterizam uma sociedade num determinado período histórico. A literatura – assim como qualquer objeto artístico – está sujeita aos critérios de tempo e valor artístico. O texto literário, como o texto crítico, é apenas um entre os vários tipos de textos – religiosos, filosóficos, jurídicos, científicos, etc. – que estão sujeitos às condições particulares de tempo e espaço.

De acordo com essas teorias, a leitura (entendida em um sentido amplo) é considerada como uma ação intelectual por meio da qual os sujeitos, em função de suas experiências particulares e da cultura na qual estão inseridos, além de outras variáveis (como o ambiente físico), processam informações advindas da interpretação de signos.<sup>24</sup> Essa forma de entender a leitura permite pensá-la como um sistema auto-organizador aberto.<sup>25</sup> Segundo Isaac Epstein, pode ser considerado um sistema qualquer conjunto de

---

<sup>23</sup> FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p. xiv-xv.

<sup>24</sup> Esse conceito está de acordo com o pensamento semiótico que considera o mundo existente fora de nós como uma grande entropia com a qual procuramos nos relacionar por meio da linguagem, delimitando e nomeando pedaços desse *espaço contínuo externo*. Assim, por meio da abstração, o ser humano interage com o mundo exterior a ele, separando pedaços desse *continuum* e nomeando-os, estabelecendo relações. Cada recorte desse *continuum* será um *texto* estabelecido (criado) a ser decifrado a partir da interação entre o objeto (a ser lido) e o leitor, ou seja, o texto se constrói sempre na relação entre o objeto lido e o sujeito que o lê. Sob essa perspectiva, somos leitores o tempo todo: ao interpretamos um gesto, um olhar ou um discurso, estamos praticando a leitura. Imagens, sons, gestos, cores, expressões corporais são signos abertos à codificação e à decodificação. Nesse processo estão envolvidos componentes sensoriais, emocionais, intelectuais, fisiológicos, bem como culturais, econômicos, políticos e físicos.

<sup>25</sup> Conceito criado pela cibernética para explicar a idéia de máquina e de organização.

objetos interligados.<sup>26</sup> Um sistema auto-organizador aberto é aquele que, a cada inter-relação, renova-se, atualiza-se e, desse processo, surge uma nova totalidade, com uma nova configuração, novas características e novas propriedades.<sup>27</sup> Se a leitura e a interpretação forem tomadas como processos complexos, não é possível admitir a autonomia de nenhum dos elementos envolvidos no processo: ora um, ora outro elemento prepondera, e todos, em maior ou menor grau, participam. Segundo essa visão, o sentido produzido durante o ato da leitura (que irá culminar numa interpretação) não está apenas no texto objetivo nem somente na capacidade subjetiva do leitor, muito menos é predeterminado unicamente pela cultura, mas acontece na relação que se estabelece entre sujeito, objeto e cultura durante o processo da leitura.

Com esse conceito de interpretação em mente, procurei apoio nas discussões relativas ao tema, ocorridas nos estudos literários, especialmente nas correntes que considero terem influenciado de forma mais significativa o desenvolvimento recente da crítica literária: o formalismo russo, o *New criticism*, o estruturalismo e o pós-estruturalismo francês. Essas abordagens – que tiveram seus momentos de predominância teórica e cujas repercussões ainda hoje podem ser encontradas nos vários discursos críticos – privilegiaram a autonomia de elementos críticos distintos. Para o *New criticism*, por exemplo, o texto é autônomo em relação ao leitor e à comunidade interpretativa à qual pertence; já para o pós-estruturalismo, a ideologia dominante impera na produção de significados, durante a interpretação.

---

<sup>26</sup> EPSTEIN. *Cibernética*, p. 21.

<sup>27</sup> No processo da leitura, os principais elementos envolvidos também são sistemas complexos: o leitor, o meio ambiente físico, a comunidade interpretativa, a cultura e o texto (que pode ou não ser complexo) – esse fato torna a leitura um processo ainda mais complexo. O leitor é formado por uma organização celular feita de estruturas fluídas e dinâmicas que integram redes físico-químicas dotadas de propriedades de auto-organização, mas submetidas à variabilidade e à imprevisibilidade. Além disso, o psiquismo humano e o nosso sistema cognitivo, com seus processos conscientes e inconscientes, já são por si mesmos bastante complexos. O meio ambiente físico também é complexo, porque está exposto a uma série de agentes erosivos, inclusive o próprio homem, que o modifica de forma imprevisível a cada dia. A comunidade interpretativa, a cultura, por sua vez, pode ser considerada um sistema complexo porque é formada por uma rede de signos que está no lugar do conhecimento direto, na qual a todo instante novas significações e representações são produzidas.

O problema de escolher apenas uma dessas correntes como “a” teoria norteadora das minhas reflexões é que cada uma dessas categorias entende o seu objeto de estudo, qual seja, o sujeito, a obra ou a comunidade interpretativa, como autônomo em relação aos demais elementos que fazem parte do processo interpretativo. Essa suposta autonomia implica que tal objeto deva ser considerado a principal referência a ser analisada, para se chegar a uma “verdade interpretativa”. Uma vez que entendo a leitura como um processo complexo, considero insuficiente assumir uma postura crítica que parta do princípio da autonomia de qualquer dos elementos envolvidos nesse processo. Por essa razão, optei por desenvolver um método particular, que, embora tome como ponto de partida aspectos teóricos desenvolvidos no âmbito de determinadas correntes críticas, entende a interpretação como um processo complexo que se realiza somente na interação entre esses elementos.

Ao criar o meu próprio método de análise, não pretendo que ele seja o único método adequado, e sim o método mais adequado para construir o meu discurso sobre a obra de Arlindo Daibert e, dessa maneira, refletir sobre o processo de produção e articulação de imagens e textos e investigar se esse conjunto de imagens visuais pode tornar *Grande sertão: veredas* uma obra mais rica do ponto de vista interpretativo.

## **1.2 Mapa das Índias**

Esta tese está dividida em seis capítulos. O primeiro corresponde a esta introdução. No segundo capítulo, foi definida a orientação crítica que direcionou a abordagem das imagens de Arlindo Daibert. Em vista da natureza iconográfica desse objeto, foi necessário fazer um levantamento geral do estudo de imagens para determinar o método de análise mais adequado. Após uma revisão bibliográfica das principais teorias que tratam da análise de imagens, percebi que nenhuma delas se mostrou completamente satisfatória, pois cada uma delas postulava a autonomia de um elemento que constitui o

processo interpretativo. Diante dessa situação, decidi selecionar os aspectos que me interessavam em cada teoria, criando uma metodologia capaz de tornar inteligível a complexidade das imagens objeto desta tese.

Em razão de a maioria das imagens analisadas nesta tese possuir título e textos (impressos e manuscritos), tornou-se necessário um estudo complementar sobre as relações entre imagem e texto, com o intuito de preparar melhor a metodologia para dar conta das possibilidades expressivas que podem surgir em função da combinação dessas duas línguas – no terceiro capítulo, abordei as relações entre imagem e texto de forma a estabelecer categorias que facilitassem a realização dessas análises.

No quarto capítulo, a imagem “Diadorim” foi analisada de acordo com a metodologia estabelecida nos capítulos 2 e 3. No primeiro momento, as análises concentraram-se apenas no desenho; em seguida, procurei desenvolver interpretações para essa figura a partir do conjunto de imagens do qual ela faz parte; depois, utilizei as referências culturais propositalmente omitidas nos momentos anteriores, complementando e ressignificando minhas interpretações de “Diadorim”. No último momento da análise, procurei novas interpretações possíveis para a obra de Guimarães Rosa a partir das imagens de Arlindo Daibert.

No quinto capítulo, procurei defender a idéia de que as imagens produzidas por Arlindo Daibert são complexas e não se enquadram no paradigma tradicional da ilustração, devendo ser consideradas não apenas como uma tentativa de retratar visualmente “o intraduzível” que existe no romance *Grande sertão: veredas*, mas também como um comentário criativo do artista sobre o romance e sobre outros temas, entre eles, o desenho como linguagem.

No último capítulo, pretendi mostrar que as imagens de Daibert possuem uma característica diferente das imagens argumentativas e que a complexidade e a capacidade

expressiva dessas figuras podem acrescentar novas possibilidades interpretativas para a obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

## 2 Mapas sobre imagens

Este capítulo divide-se em duas seções. Na primeira seção, apresento os principais pensadores que influenciaram a constituição do meu método de análise de imagens e os pontos relevantes de suas teorias, não sendo objetivo desta parte apresentar um panorama completo dessa questão. Neste trecho da tese, dou especial destaque à maneira como cada uma dessas correntes e desses pensadores entendeu o processo de produção da “verdade” sobre a imagem e como esse processo tem variado bastante ao longo dos anos. Na seção seguinte, faço um resumo dos aspectos mais relevantes de cada uma das teorias, de seus méritos e de seus problemas, e apresento um método que procura dar conta dos aspectos que considere fundamentais.

### 2.1 Imagens e seus mapas

No século 18, o filósofo Denis Diderot (1713-1784), considerado um dos pioneiros da crítica das artes, realizou análises que davam ênfase à subjetividade do leitor e do crítico.<sup>28</sup> Um século depois, o pensamento positivista dominante no mundo ocidental levou o estudo das artes a voltar-se para uma suposta objetividade ideal. Essa busca pela verdade objetiva norteou, por décadas, os estudos e discussões sobre a imagem, e acabou culminando, no século 20, na retirada do sujeito da análise.

Quando escrevia sobre os quadros dos salões de arte parisiense, Diderot não estava interessado em demonstrar uma objetividade asséptica. Segundo Solange Oliveira, seu método consistia em descrever apenas os objetos que ele considerava relevantes, em vez de todo o quadro – como era de praxe na época.<sup>29</sup> Oliveira considera que o texto crítico de Diderot é uma ilustração da variedade e da imprevisibilidade das leituras

---

<sup>28</sup> CALABRESE. *Como se lê uma obra de arte*, p. 9.

<sup>29</sup> OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 18.

potenciais de um quadro. Nessa forma de pensar a análise, o poder de definir a verdade sobre a interpretação da imagem estava, principalmente, na subjetividade do crítico.<sup>30</sup>

O Iluminismo do século 19 atingiu todas as áreas do saber, e não foi diferente no caso da crítica de artes. A busca por uma suposta objetividade tornou-se uma obsessão compartilhada por todas as ciências. Sob a luz desse farol, um grupo de críticos, conhecidos como a corrente sociológica, definiu as obras de arte como o resultado de uma vontade artística que estaria além do indivíduo. O historiador deveria recorrer a datas e fatos (dados iconográficos) para determinar qual o espírito de uma época e lugar específicos.<sup>31</sup> Essa corrente transferiu a força criativa e determinadora da verdade sobre uma obra de arte para a cultura, para o tempo histórico em que essa obra e esse artista estariam inseridos.

Preservando o mesmo desejo por objetividade, mas com o propósito de deslocar o lugar de definição da verdade da cultura para a própria obra, a corrente formalista considerou o objeto artístico como independente do contexto no qual ele foi criado e, assim, centrou-se no estudo da forma como chave para uma melhor compreensão do fenômeno artístico, eliminando do estudo da imagem artística tudo que não pertencesse a sua materialidade.<sup>32</sup> Um dos principais representantes dessa posição foi Heinrich Wölfflin (1864-1945), que, na busca por um novo enfoque historiográfico que garantisse certa segurança ao juízo crítico, criou categorias (“princípios” formais) para ajudar a entender a evolução do “estrato visual”.

No início do século 20, quando as tendências da história da arte se concentravam ou em uma análise positivista das imagens, ou em análises estilísticas, surgiu o trabalho de Aby Warburg (1866-1929), que fundou a corrente iconológica, uma espécie de alternativa aos métodos sociológico e formalista. Utilizando um procedimento inovador e

---

<sup>30</sup> OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 18.

<sup>31</sup> KULTERMANN. *Historia de la historia del arte*, p. 221.

<sup>32</sup> KULTERMANN. *Historia de la historia del arte*, p. 233.

essencialmente interdisciplinar, Warburg procurou expor e verificar a validade de categorias que poderiam ser úteis à estética e à filosofia da história.<sup>33</sup> Outros grandes nomes da história da arte surgiram vinculados à iconologia, entre eles Erwin Panofsky e Ernst Gombrich.

Erwin Panofsky (1892-1968) desenvolveu e sistematizou o método de estudo idealizado por Aby Warburg, dando um caráter mais científico às análises iconológicas. Ao tentar driblar a ambigüidade inerente à imagem visual e fugir da circularidade de interpretações (os dois problemas mais recorrentes nas análises de imagens), Panofsky trouxe novamente a subjetividade para o método de análise, por meio do que chamou de nível iconológico.<sup>34</sup> Ele o fez, entretanto, de uma forma radical<sup>35</sup> e, desde o início, enfrentou muita resistência, sendo sua metodologia considerada por muitos uma abordagem irracional.<sup>36</sup>

Ernst Gombrich (1909-2001) foi um dos historiadores da arte que mais contribuíram para a compreensão da complexidade que envolve a análise de imagens. Sua forma de entender o âmbito social da arte como um campo de forças vinculado a relações complexas e os conceitos por ele desenvolvidos para tentar explicar o problema da mudança de estilo (como os conceitos de “esquema” e de “função”) constituíram avanços significativos para as análises desenvolvidas no campo da história da arte.

---

<sup>33</sup> MATTOS. Arquivos da memória, p. 28-30.

<sup>34</sup> O método criado por Panofsky foi sistematizado num processo de interpretação com três níveis seqüenciais. No primeiro nível (ou “pré-iconografia”), o analista deveria concentrar-se nas formas, cores, massas, etc. que a imagem lhe oferece e descrever o que percebem seus sentidos. No segundo nível (ou “nível iconográfico”), a forma não é mais “sentida” formalmente e passa a ser uma imagem que o intérprete explica e classifica dentro de uma cultura determinada. No terceiro nível de análise (ou “camada iconológica”), encontra-se o momento mais importante da análise (e o principal alvo das controvérsias), no qual o intérprete irá descobrir os “significados ocultos que estariam no mais profundo do inconsciente individual ou coletivo”. PANOFSKY. *O significado nas artes visuais*, p. 55-65.

<sup>35</sup> No polêmico nível iconológico criado por Panofsky – considerado o momento mais importante da análise –, a intuição sintética seria o principal recurso para a definição “do princípio essencial que governa a estrutura profunda da cultura de uma época”. Essa intuição sintética seria “uma faculdade mental que poderia ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito”. PANOFSKY. *O significado nas artes visuais*, p. 62.

<sup>36</sup> Críticos como Ginzburg entendem que o problema com esse nível está no fato de que sua análise seria baseada em uma habilidade de síntese que não dependia dos conhecimentos do crítico sobre arte, podendo “ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito”. GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais*, p. 69.

Entretanto, Gombrich também não conseguiu desenvolver um método que escapasse das leituras fisiognômicas e da superficialidade das análises.<sup>37</sup>

A partir da década de 1940, o surgimento do estruturalismo trouxe uma forma de pensar a imagem diferente da preconizada até então pela história da arte.<sup>38</sup> Com a extensão do conceito de signo para todos os fenômenos artísticos, a arte deixou de ser vista como uma técnica de transposição e passou a ser encarada como uma linguagem, um sistema de significações. Por meio de uma decifração rigorosa dos signos, os teóricos estruturalistas pretendiam substituir a superficialidade das interpretações das análises realizadas pelos historiadores da arte. Essa forma de entendimento do mundo e da arte produziu textos importantes, como os de Roland Barthes (1915-1980) e Pierre Francastel (1905-1970).<sup>39</sup>

Barthes, como o Gombrich de *Arte e ilusão*, defendeu a idéia de que a realidade é muito complexa para ser representada totalmente por uma figuração e de que a representação do real só é possível por meio de esquemas socialmente compartilhados, aprendidos e aperfeiçoados historicamente. Assim, diante de uma imagem, seria necessário ao leitor testar esses esquemas, por meio de projeções e tentativas de reconstruir os vínculos e as relações de dependência ou contraposição que unem as imagens.<sup>40</sup> Para Francastel, o objetivo dos artistas seria elaborar um signo capaz de produzir novas, múltiplas e divergentes interpretações. No processo de elaboração da obra, o artista deveria seguir uma lógica racional para combinar as formas, os volumes, as cores, os sons, de uma forma não menos rigorosa do que a utilizada pelas ciências matemáticas ou a retórica.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais*, p. 86, 91-92.

<sup>38</sup> O estruturalismo francês teve sua origem na lingüística estrutural, desenvolvida por Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson, e foi aperfeiçoado com a obra de Claude Lévi-Strauss.

<sup>39</sup> Assim como Barthes, Francastel escreveu textos que influenciaram também o pensamento pós-estruturalista.

<sup>40</sup> Essa seria uma forma de explicar por que não é possível falar em denotação pura. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 34-41.

<sup>41</sup> FRANCASTEL. *A imagem, a visão e a imaginação*, p. 29.

No final da década de 1960,<sup>42</sup> na França, surgiu o pós-estruturalismo, vinculado a um clima político e social no qual dominava o descontentamento com o discurso humanista, principalmente no que se referia à noção de “homem universal”, criada à imagem do homem do Oeste europeu e de sua civilização.<sup>43</sup> Os pós-estruturalistas continuaram, de formas variadas, a sustentar a compreensão estruturalista do sujeito, concebendo-o como um elemento governado por estruturas e sistemas, descentrado e dependente do sistema lingüístico, discursivamente constituído e posicionado na interseção entre as forças libidinais e as práticas socioculturais. Essa visão do sujeito levou-os a considerar o significado como uma construção radicalmente dependente do contexto, questionando a suposta universalidade das chamadas asserções de verdade.

Críticos pós-estruturalistas, como W. J. T. Mitchell e Martine Joly, consideram que as imagens não são um meio perfeitamente transparente através do qual a realidade pode ser representada para ser compreendida, mas uma construção socialmente codificada, com proposições que exigem inferências e interpretação. Para Joly, a imagem não se reduz unicamente à analogia; ao contrário, é composta por vários sistemas de signos e sua leitura implica um jogo visual culturalmente codificado, cuja decifração, longe de ser um processo fácil, passivo e “natural”, constitui uma resposta ativa e criativa, com uma estratégia complexa de comunicação.<sup>44</sup> Para Mitchell, o campo pictórico é um meio complexo<sup>45</sup> formado por um conjunto de signos que não são nem naturais nem transparentes, mas mecanismos opacos de representação que constituem um processo de mitificação ideológico.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> A redescoberta da obra de Friedrich Nietzsche, desde o início dos anos 1960 até os anos 1980, e as leituras dessa obra realizadas por Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Michel Foucault, bem como as leituras estruturalistas tanto de Freud quanto de Marx, foram de central importância para o estabelecimento desse pensamento. Considerava-se que, enquanto Marx havia privilegiado a questão do poder e Freud havia dado prioridade à idéia de desejo, Nietzsche era um filósofo que não havia privilegiado um desses conceitos em prejuízo do outro. Sua filosofia oferecia uma saída que combinava poder e desejo.

<sup>43</sup> OWENS. *Beyond recognition*, p. 92.

<sup>44</sup> JOLY. *La imagen fija*, p. 149-150.

<sup>45</sup> MITCHELL. *Picture theory*, p. 98.

<sup>46</sup> MITCHELL. *Iconology*, p. 8.

Os analistas de imagem pós-estruturalistas negam a possibilidade de neutralidade da imagem pictórica, porque a consideram uma representação imperfeita e ideológica da realidade. Segundo Craig Owens, essa forma de entender a representação situa os pensadores pós-estruturalistas em oposição direta aos teóricos da história da arte, que ainda admitiriam a possibilidade da existência de um “olhar ingênuo”, com base na noção de “imagem transparente”.<sup>47</sup> Para Owens, essa postura dos teóricos da história da arte de considerar a pintura uma atividade desinteressada e politicamente neutra somente contribuiria para a legitimação e a perpetuação da hegemonia da cultura ocidental européia sobre o resto do mundo.

Apesar de os métodos estruturalista e pós-estruturalista utilizados pela crítica de arte ressaltarem a dimensão complexa do real, na qual as relações e estruturas não podem ser visíveis ao olhar nu e ingênuo, pensadores como Stuart Hall consideram que as tentativas de garantir cientificidade e neutralidade no trabalho interpretativo, como a que se revela na adoção do discurso em terceira pessoa, foi um grave erro.<sup>48</sup> Segundo Eneida Maria de Souza, a abordagem estruturalista e pós-estruturalista, “ao ignorar as particularidades enunciativas e conferir importância mínima à recepção dos discursos, acabou por apagar a figura do sujeito no processo cognitivo de observação da obra”.<sup>49</sup> O resultado desse afastamento teria sido abrir mão de uma das conquistas mais importantes do discurso crítico contemporâneo: a inserção do sujeito no discurso.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Dizer que a representação é transparente para os objetos não é defini-la como mimética (no sentido aristotélico), e sim como perfeitamente igual à realidade, ou seja, significa considerar possível uma perfeita equivalência entre significante e significado, entre coisa e objeto. OWENS. *Beyond recognition*, p. 98.

<sup>48</sup> HALL. *Da diáspora*, p. 151, 153.

<sup>49</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 117.

<sup>50</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 117.

## **2.2 Os mapas não mostram todos os caminhos**

Não há dúvidas de que as correntes de pensamento aqui abordadas deram contribuições relevantes para pensar a análise de imagens. Observando as primeiras teorias, porém, foi possível perceber que a simplificação da análise, devido à exclusividade de atenção conferida a dados iconográficos (como pretendia a crítica sociológica) ou aos aspectos formais, não dá conta suficientemente da complexidade das imagens.

O fundador da Iconologia, Aby Warburg, trouxe a interdisciplinaridade para a análise; Panofsky reintroduziu a subjetividade no método, ainda que de forma polêmica, e Gombrich encontrou uma forma mais equilibrada de tratar esse tema na análise de imagens, apesar de não ter conseguido resolver o problema da circularidade de interpretações e da superficialidade de análise de forma definitiva. Os estruturalistas e os pós-estruturalistas, acreditando que a melhor maneira de retomar a objetividade das análises seria renegar a subjetividade, deram ênfase ao estudo da influência da cultura na interpretação e, dessa maneira, apesar de terem avançado muito nos estudos sobre a importância do contexto histórico, simplificaram o processo interpretativo (ao excluírem o sujeito e sua complexidade).

Nas principais correntes de análise de imagens, a questão do lugar definidor da verdade variou bastante. No início do século 18, a crítica de artes concentrou-se na subjetividade; com o tempo, o lugar de produção da verdade foi sendo deslocado ora para a cultura, ora para o sujeito, ora para a materialidade do próprio objeto. Visto que compreendo a leitura como um processo complexo, admito a existência desses três lugares de poder (sujeito, objeto e estruturas), mas não a autonomia de nenhuma dessas instâncias numa interpretação. Considero mais adequado, metodologicamente falando, pensar que esses três elementos interferem de maneira diferente em cada leitura,

predominando mais ou menos sobre uma determinada interpretação, sempre de maneira distinta, em cada momento histórico.

Ao mesmo tempo, considero ser impossível ao sujeito distanciar-se de um discurso a ponto de se retirar dele, ou seja, a possibilidade de uma objetividade pura na análise de imagens é algo inconcebível do ponto de vista metodológico e, dessa forma, torna-se evidente que mesmo uma análise “rígida” e “criteriosa”, como já foi proposto por vários analistas de diversas correntes, não conseguirá escapar à subjetividade e às relações de poder dos discursos. Quando os pós-estruturalistas insistem em ultrapassar o subjetivismo, entendo essa pretensão como um argumento retórico da mesma natureza daquele utilizado pelos teóricos da história da arte, ao pretender justificar sua objetividade com base na “transparência” da imagem – ambos os argumentos são um discurso de poder. Entender que as estruturas são aistóricas e desvinculadas da interferência da subjetividade é uma pretensão, e sua principal função é justificar um discurso.

Por fim, entendo que os aspectos formais têm muita relevância no processo interpretativo, porque podem influenciar diretamente os aspectos subjetivos. Isso fica evidente se considerarmos a semiótica peirceana no entendimento do processo cognitivo. Segundo essa teoria, as qualidades de um objeto podem ser fundamentais para a produção do conceito relativo a esse objeto. Retomando a maneira como a semiótica entende o processo cognitivo, fica claro que qualquer fenômeno, para ser entendido como signo de algo, deve ser, antes de mais nada, percebido. Essa percepção é vinculada diretamente às qualidades materiais do objeto. Isso significa dizer que a impressão que os aspectos formais de um objeto causam num sujeito influenciam de maneira relevante o conceito que esse sujeito produz do objeto.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> De um ponto de vista mais técnico, J. Johansen descreverá esse processo da seguinte maneira: o *percepto*, algo externo a um sujeito (seja uma pintura, um texto escrito, um som qualquer, etc.), impõe-se a esse sujeito de forma a não poder ser evitado (algo que vem de fora do sujeito e atravessa seus olhos,

A partir dessas observações e conclusões, decidi utilizar um método de base semiótica, vinculado à linha peirceana, porque a base teórica dessa semiótica atende às necessidades de uma análise complexa, que considere todos os aspectos mencionados. Os principais problemas com a utilização da teoria peirceana em análises de imagem têm sido a falta de métodos específicos nos quais seja possível perceber sua aplicação prática e o excesso no uso das categorias como ferramenta teórica. Lúcia Santaella, no seu livro *Semiótica aplicada*, avança nessa questão ao propor uma aplicação prática da semiótica peirceana que se aproxima de alguns aspectos positivos alcançados pela iconografia e também pela iconologia, além do estruturalismo. Nesse livro, Santaella propõe uma análise que não abre mão do aspecto formal, incluindo a história da arte, escolas pictóricas, dados históricos e tradição artística, etc., sem deixar de lado a questão da interpretação.

Adequando essa metodologia aos objetivos desta tese, proponho quatro momentos interpretativos: o primeiro exige do crítico contemplação; o segundo, discriminação; o terceiro, capacidade de generalização; o último, capacidade associativa e interpretativa. Esse método, como será visto adiante, lembra, em alguns aspectos, o método iconológico desenvolvido por Panofsky, principalmente no que se refere ao segundo e ao terceiro momentos.

No momento destinado à contemplação, a análise semiótica deve-se centrar no efeito, nos sentimentos que as qualidades materiais inerentes ao objeto podem produzir

---

sensibilizando-lhe a retina com sua luz refletida). Ocorre então a internalização do *percepto* pelo sujeito. Nesse momento, o *percepto* (algo externo) é convertido em *percipuum* (algo interno), que existe para um sujeito de forma indefinida, apenas como sensação (primeiridade). É importante notar que, ao ser internalizado, o *percepto* não é mais ele mesmo, ou seja, o *percipuum* já não é mais o *percepto*, porque o signo não consegue representar totalmente seu objeto. Imediatamente após ser internalizado, o *percipuum* é colhido e absorvido nas malhas dos esquemas interpretativos de que o ser humano é dotado, e forma-se um julgamento perceptivo (secundidade) – isso explica porque Peirce afirma que só percebemos aquilo que estamos equipados para interpretar. O julgamento perceptivo é falível, porque é uma inferência abdutiva sem a utilização do pensamento, já que o sujeito não tem domínio sobre as operações mentais envolvidas num julgamento perceptivo. Não é possível criticar as “operações da mente” envolvidas na formação de julgamentos perceptivos, mas é possível criticar o resultado dessas operações e descobrir porque um dado julgamento de percepção é falso. Assim, no momento posterior ao julgamento perceptivo (terceiridade), utilizando-se de uma crítica lógica, o sujeito avalia seus julgamentos perceptivos. JOHANSEN *apud* SANTAELLA. *Teoria geral dos signos*, p. 45-55.

na subjetividade de um leitor. O analista deve-se esforçar para descrever o que seus sentidos percebem, concentrando-se nas cores, linhas e formas, nos volumes, no movimento, na luz, etc., que a imagem lhe oferece. Essa abordagem aproxima-se de uma análise impressionista e é uma tentativa de resgatar o sentimento vago que iniciou a relação de fruição do crítico com a imagem analisada.

Essa fase está diretamente relacionada com a instância da experiência que Peirce chama de categoria da *primeiridade*,<sup>52</sup> ou seja, o momento no qual os aspectos qualitativos, formais, do signo são experimentados pelo sujeito de maneira absolutamente não pensada, predominando o sentimento irrefletido, a qualidade não diferenciada.<sup>53</sup> Como é possível perceber, a experiência da primeiridade seria, por isso, fugaz e muito dificilmente capturável, o que significa que falar sobre esse sentimento é, de certa forma, um paradoxo, na medida em que o crítico estaria procurando refletir sobre um sentimento indizível. Trabalhar com essa categoria significa especular sobre um sentimento, numa tentativa de resgatar algo desse indizível que seduziu o leitor/espectador.

Alguns críticos, como Stephen Bann, consideram irrelevantes os aspectos materiais de uma imagem (como, por exemplo, saber se uma imagem é uma pintura a

---

<sup>52</sup> PEIRCE. *Semiótica*, p. 279-280.

<sup>53</sup> Segundo a semiótica peirceana, tudo aquilo que aparece à percepção e à mente é considerado como um fenômeno; pode ser um sentimento, uma sensação, uma abstração, enfim, qualquer coisa passível, ainda que minimamente, de conhecimento ou descrição. Segundo Peirce, há três, e não mais do que três, modos como os fenômenos se apresentam à percepção e à mente, e nenhuma linha firme de demarcação pode ser estabelecida entre os diferentes estados da mente; entretanto, para fins de didáticos e acadêmicos, a fenomenologia de Peirce estabeleceu como sendo três as categorias/modalidades de apreensão de todo e qualquer fenômeno. Num nível de generalização máxima, esses estados da mente foram chamados de primeiridade, secundidade e terceiridade ou a categoria de puro sentimento, a categoria de sensação (diferenciação e reação) e a categoria de pensamentos articulados (síntese). Não há qualquer relação de hierarquia ou prioridades entre a primeiridade, a secundidade e a terceiridade e as três categorias estão simultaneamente presentes em qualquer fenômeno – qualquer uma delas pode estar mais manifesta a qualquer momento dependendo do que se busca ao se pensar, estudar, examinar, sentir, sonhar, imaginar ou perceber o fenômeno. A primeiridade é uma instância da experiência que se refere aos aspectos qualitativos, formais, meramente sensoriais do objeto, experimentados de maneira absolutamente não reflexiva, não pensada pelo sujeito. Em qualquer experiência há sempre um elemento de reação ou segundo, subsequente ao puro sentir e anterior à mediação do pensamento articulado. A primeiridade é um componente da secundidade. A terceiridade é categoria da interconexão de dois fenômenos em direção a uma síntese, lei, regularidade, convenção, continuidade, etc. Algo (uma qualidade) se impõe a uma mente e produz um sentimento, esse, ao ser notado e nomeado, causa uma reação nessa mente, que, em seguida, percebe racionalmente esse objeto. Perceber, nesse sentido, não é senão traduzir um objeto de percepção em julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido.

óleo, suas dimensões, a técnica utilizada).<sup>54</sup> Para esses críticos, dedicar atenção à forma de uma imagem, principalmente ao prazer que ela pode oferecer como um espetáculo visual, seria alimentar a pretensão a um “olho inocente”, desviando a atenção do crítico daquilo que seria realmente importante numa análise, ou seja, a dimensão social da imagem e as implicações sociopolíticas a ela relacionadas. Seguindo esse ponto de vista, o crítico ataca teóricos como Erwin Panofsky, acusando-os de, ao defenderem o aspecto visual de uma obra de arte, estarem tentando reestabelecer, pelo menos em nível primário, a noção de “olho inocente”.<sup>55</sup>

Apesar dessas considerações de Bann, concordo com Panofsky quando ele afirma que, numa obra de arte, o “conteúdo” não pode ser dissociado da forma, porque, como já foi visto, a maneira como um crítico é afetado pelas linhas, cores e formas de uma imagem interfere na sua interpretação, sendo, muitas vezes, o aspecto material o responsável pela opção desse crítico em refletir sobre uma obra e não sobre outra. Ao defender esse ponto de vista, não estou considerando válido falar em “olhar inocente”, nem estou negando que outros interesses interfiram na escolha das obras que terão destaque pela crítica. O que desejo, ao propor esse momento específico numa análise, é apenas não negligenciar a potencialidade de produção dos sentidos contida nos aspectos formais de uma imagem.

No momento da análise destinado à discriminação, o objetivo do crítico é identificar os signos que compõem a imagem, o que indicam, a que motivo (figura) se referem – esse momento tem correspondência com a etapa pré-iconográfica do método proposto por Panofsky.<sup>56</sup> Francastel afirma que, sendo uma obra de arte um sistema de significações, é um engano pensar que esse sistema complexo possa ser apreendido

---

<sup>54</sup> BANN. *Meaning interpretation*, p. 205.

<sup>55</sup> Postular a possibilidade de um “olho inocente” significa entender que a imagem poderia ser idealmente transparente, permitindo a apreensão imediata de sentido, ou seja, o signo apresentaria o objeto de maneira direta e perfeita para uma mente interpretadora.

<sup>56</sup> Vale a pena reforçar que, nesse método, o aspecto formal não está restrito ao primeiro momento de análise, podendo ser considerado no segundo momento de análise, se for pertinente.

instantaneamente, por um golpe de vista.<sup>57</sup> Assim, o primeiro passo para o crítico se aproximar dos significados que esse sistema pode conter é percorrer toda a superfície da imagem (como um escâner), identificando os elementos que fazem parte da composição.<sup>58</sup>

Nessa fase, o objeto deve ser abordado na sua particularidade, evidenciando o poder denotativo das figuras (signos), sua capacidade para indicar algo que está fora delas.<sup>59</sup> Esse momento é importante principalmente quando se trata do estudo de imagens complexas, formadas por muitos elementos. A enumeração correta dos motivos vai garantir o sucesso do momento seguinte – o levantamento iconográfico.

No quadro “O casamento dos Arnolfi” (FIG. 1), pintado por Jan Van Eyck em 1434, por exemplo, a discriminação corresponderia à seguinte lista: no quadro há um homem e uma mulher muito bem vestidos, um pequeno cachorro, um espelho, um candelabro com uma vela acesa, dois pares de chinelos, uma cama, tapetes orientais, laranjas, vidro no topo da janela, etc.



FIGURA 1

Identificar os signos que compõem a imagem parece, a princípio, uma atividade bastante simples, mas essa simplicidade deve ser relativizada, porque, como ressaltou Panofsky, a identificação e a

<sup>57</sup> FRANCASTEL. *A imagem, a visão e a imaginação*, p. 33.

<sup>58</sup> FLUSSER. *Filosofia da caixa preta*, p. 7.

<sup>59</sup> É bom lembrar que a denotação é uma figura de linguagem – não se pode falar em denotação se se admite ser impossível ao signo representar totalmente seu objeto.

leitura de uma imagem não são processos naturais.<sup>60</sup> Martine Joly esclarece essa afirmação de Panofsky, explicando que o reconhecimento do motivo (do desenho, da imagem gráfica) exige um aprendizado, já que, mesmo nas mensagens visuais “realistas”, existem muitas diferenças entre a imagem bidimensional e a realidade tridimensional que ela supostamente deveria representar. Além da falta de profundidade, a alteração das cores, a mudança de dimensões, a ausência de movimento, de cheiros, de temperatura, etc., são diferenças relevantes entre o “original” e a figura, que não podem ser desconsideradas.<sup>61</sup>

Como afirmou Peirce, e depois Gombrich, o signo não é capaz de representar totalmente a coisa-em-si, muito menos outros signos. Assim, uma imagem resulta de tantas transposições que apenas um aprendizado precoce permite a um sujeito “reconhecer” um equivalente da realidade, integrando, por um lado, as regras de transformação e, por outro, deixando de lado as diferenças.<sup>62</sup> Barthes completa esse esclarecimento, afirmando que o artista realista não coloca em absoluto a “realidade” na origem de seu discurso, mas, unicamente e sempre, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual se apreende uma cadeia de cópias.<sup>63</sup>

É possível que, em algumas análises, o crítico esteja diante de figuras que não reconheça e, nesse caso, “precise aumentar o alcance de sua experiência prática consultando um livro ou perito”.<sup>64</sup> Um exemplo desse caso pode ser a dificuldade de um leitor em reconhecer elementos de um quadro do século 16, como o “Retrato do Comerciante Georg Gisze” pintado por Hans Holbein, o Jovem, em 1532 (FIG. 2).

---

<sup>60</sup> PANOFSKY. *O significado nas artes visuais*, p. 58.

<sup>61</sup> JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 43.

<sup>62</sup> JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 43.

<sup>63</sup> BARTHES. *S/Z*, p. 173.

<sup>64</sup> PANOFSKY. *O significado nas artes visuais*, p. 55.



FIGURA 2

Nessa imagem, dispostos sobre a mesa, estão alguns objetos que podem ser de difícil reconhecimento para o leitor contemporâneo, como, por exemplo, uma pequena latinha de cor dourada no canto inferior esquerdo que se parece com uma bússola (FIG. 3). Esse objeto, segundo Rose-Marie e Rainer Hagen, é um relógio de apenas um



FIGURA 3

ponteiro.<sup>65</sup> Outro objeto de difícil reconhecimento é um pequeno recipiente com furos na sua superfície, que está do lado oposto ao relógio (FIG. 4). Para muitos leitores, é fundamental a ajuda de um livro sobre esse período histórico para que

possam saber que esse recipiente guarda areia fina, que devia ser salpicada sobre cartas recém-escritas para que a tinta fresca com que elas eram escritas secasse mais facilmente. Ainda mais difícil, talvez, seja saber que o objeto situado no canto inferior esquerdo, próximo



FIGURA 4

<sup>65</sup> MARIE; HAGEN. *What great paintings say*, p. 233.

ao relógio, é um *signet*, um “fazedor manual de selo” (FIG. 5). Naquela época, era comum fechar uma correspondência importante com cera quente ou laca, para garantir que ela não fosse violada. Derretia-se a cera sobre o lugar que seria lacrado e, enquanto esta ainda estava quente, aquele objeto era usado para imprimir, no selo, o símbolo de quem estava enviando a correspondência.



FIGURA 5

Reconhecer os motivos nas mensagens visuais e perceber os seus possíveis sentidos simbólicos são duas operações mentais complementares, mesmo que se tenha a impressão de que são simultâneas. A partir do momento em que a imagem não é mais considerada um meio perfeitamente transparente, e sim uma construção socialmente codificada, com proposições que exigem inferências e interpretação, a descrição dos elementos realizada na etapa anterior é apenas um primeiro passo para tentar chegar a uma interpretação válida. O passo seguinte à identificação é descobrir qual a mensagem simbólica veiculada pelos seus signos.<sup>66</sup>

O analista passa a classificar a imagem dentro de uma cultura determinada, aproximando-se do nível iconográfico do método de Panofsky. Esse momento é complementar ao anterior, porque procura determinar os aspectos simbólicos dos signos identificados na etapa de discriminação. Nessa tarefa, interessa ao analista saber como, em diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por certos signos – todos os dados iconográficos relativos à imagem devem ser considerados. Para tanto, o

---

<sup>66</sup> JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 42.

analista pode se valer de vários instrumentos de apoio, desde dicionários de imagens ou de símbolos até informações sobre a tradição de representação em que se insere a imagem.



FIGURA 6

Para a análise de uma imagem de um pai com uma criança (FIG. 6), por exemplo, interessa saber que essa representação contemporânea repete uma composição que na cultura ocidental está relacionada com a imagem da Virgem com o menino Jesus (FIG. 7c). Essa composição, por sua vez, é antiga e já existia vários séculos antes de Cristo, no Egito (FIG. 7a), podendo ser encontrada em outras culturas, como na Índia (FIG. 7b).



FIGURA 7a



FIGURA 7b



FIGURA 7c

Em outro exemplo, na análise de um quadro como o pintado por Jan Van Eyck em 1434 (FIG. 1), em que existe uma única vela acesa num candelabro (FIG. 8), o crítico poderia, nessa fase, consultar um dicionário de símbolos para encontrar possíveis significados convencionais atribuídos a esse signo. Por meio dessa consulta, ele descobrirá que o simbolismo da vela está associado ao da chama e pode representar a vida ascendente, a individuação, a luz pessoal ou, ainda, a luz da alma em sua força ascensional, a perenidade da vida que chega ao seu fim (quando está acesa ao pé de um defunto).<sup>67</sup>



FIGURA 8

Além de possuírem, no contexto, um sentido que é diferente da simples denotação, muitas imagens possuem significados simbólicos convencionais, como é o caso das imagens da Idade Média e do Renascimento. No já citado quadro de Jan Van Eyck (FIG. 1), por exemplo, o fato de alguém identificar um cachorro, aos pés do casal, não significa que essa pessoa saiba que a imagem do cão era convencionalmente utilizada, nesse período histórico, para representar prosperidade e também lealdade. Outro dado iconográfico é que, nesse período, era usual colocar, aos pés do homem, um leão, que simbolizaria força e coragem, e um cachorro, aos pés da mulher. Segundo Rose-Marie e Rainer Hagen, essa organização simbólica estaria relacionada com o fato de que, naquele período, esperava-se fidelidade no casamento apenas da parte da esposa.<sup>68</sup>

Sobre essa pintura também importa saber que laranjas eram muito caras, bem como candelabros, espelhos e tapetes orientais, sem falar no vidro no topo da janela. Essas informações vão ajudar o crítico, no momento seguinte da análise, o da interpretação, a concluir que se trata de um casal que “vivia num luxo aristocrático”.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 933-934.

<sup>68</sup> MARIE; HAGEN. *What great paintings say*, p. 50-53.

<sup>69</sup> MARIE; HAGEN. *What great paintings say*, p. 51.

Com relação à vela que queima solitária, além dos dados obtidos por meio do dicionário de símbolos, podem-se acrescentar outras informações que auxiliem na compreensão da imagem, como a informação de que a vela acesa, na tradição medieval, significa a presença de Cristo.<sup>70</sup>

Teóricos da imagem como Louis Marin e Pierre Francastel afirmam que ler um quadro não significa somente percorrê-lo com o olhar, descrevendo os signos e identificando os símbolos, mas, principalmente, interpretá-lo.<sup>71</sup> Isso se dá porque, apesar de ser importante toda informação levantada sobre os signos nas etapas anteriores, cada signo de uma imagem só adquire valor e sentido em relação aos outros signos do sistema.<sup>72</sup> Como afirmou Francastel, aquilo que significa num sistema figurativo não são os elementos isolados, mas a montagem, o esquema relacional das partes (principalmente em se tratando de uma imagem complexa).<sup>73</sup>

Enquanto o objetivo das etapas anteriores é explorar aquilo que a materialidade da imagem pode oferecer em termos de qualidades, informação e simbolismo, nesse momento da análise, o crítico deve buscar o entendimento de como os signos disponíveis na imagem estão articulados, ou seja, o que cada signo representa naquele contexto. Na etapa anterior, ao buscar o significado simbólico de cada signo, o crítico, geralmente, fica diante de uma multiplicidade de sentidos possíveis, alguns deles, antagônicos, como é o caso da serpente, que, dependendo do contexto, pode significar vida ou morte ou apenas o animal serpente. A definição do significado desses signos se dá de acordo com o contexto em que estão inseridos.

Na tentativa de interpretação desse esquema relacional, é muito importante a bagagem intelectual do crítico e sua capacidade associativa, para perceber como as relações entre os signos constroem seus significados e, a partir daí, fazer suposições. Esse

---

<sup>70</sup> MARIE; HAGEN. *What great paintings say*, p. 55.

<sup>71</sup> MARIN *apud* OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 31.

<sup>72</sup> MARIN *apud* OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 31.

<sup>73</sup> FRANCASTEL. *A imagem, a visão e a imaginação*, p. 96.

momento aproxima-se da camada iconológica a que se refere Panofsky, mas difere dela porque não pressupõe que, por meio dessa interpretação, seja possível ao crítico desvendar a verdade sobre uma cultura nem que, para realizar essa etapa, um leigo possa ser mais eficiente que um crítico.

Nessa fase, interessa ao crítico refletir, por exemplo, porque, no quadro “O casamento dos Arnolfi”, o cachorro, naquele período um símbolo de fidelidade geralmente associado à mulher e, por isso mesmo, normalmente representado aos seus pés, encontra-se numa posição diferente, colocado entre o casal. O crítico pode especular se essa mudança estaria relacionada com um momento histórico mais liberal, ou se o artista teria optado por um tratamento igualitário com relação à fidelidade, sempre sem perder de vista as informações iconográficas levantadas nas etapas anteriores.

Existem imagens que possuem uma retórica bem definida, de que são exemplos usuais aquelas encontradas em jornais e revistas. Essas imagens, aqui chamadas de argumentativas, possuem um sentido pré-definido que pode ser facilmente encontrado pelo crítico. Entretanto, existe outro tipo de imagens, aqui chamadas complexas, nas quais não existe uma retórica fixa.<sup>74</sup> No caso de imagens do primeiro tipo, cabe ao crítico evidenciar qual seria essa retórica. No caso de imagens complexas, cabe ao crítico propor possíveis interpretações (mais informações a respeito das diferenças entre imagens argumentativas e complexas serão fornecidas na conclusão desta tese).

---

<sup>74</sup> Existem, ainda, imagens abstratas, das quais é possível dizer que sua retórica é não ter retórica.

### 3 Relações entre imagem e texto

Neste capítulo, procuro abordar as relações entre imagem e texto, de forma a estabelecer categorias que facilitassem a realização das análises. Na primeira seção, componho um breve panorama da história dessa relação na Modernidade; na seção seguinte, analiso as possibilidades icônico-expressivas da palavra. Na terceira seção, avalio as possibilidades retóricas das relações entre imagem e texto e, por fim, na quarta seção, busco esclarecer como essas categorias são utilizadas no método que vem sendo construído ao longo desta tese.

#### 3.1 Da *ut pictura poesis* à intermedialidade – Mapas que pensam sobre a arte

É difícil definir exatamente quando surgiram as primeiras interações entre imagem e texto. Para muitos teóricos, como Isamu Taniguchi, por exemplo, a forma de escrita usada pelo homem paleolítico é pictórica.<sup>75</sup> Os estudos sobre as relações entre a arte verbal e a arte visual também se iniciam num ponto distante no tempo, remontando à Antiguidade. Quinto Horácio, em *Ars poetica*, criou a famosa expressão *ut pictura poesis*, considerada por muitos críticos como uma das primeiras aproximações entre a literatura e a pintura. Essa expressão passou a designar uma abordagem crítica que aproximava a literatura e as artes plásticas (e, por extensão, as outras artes) por meio de comparações baseadas em assuntos ou motivos comuns a quadros e poemas. Na maioria das vezes, essas análises se concentravam em detectar a inspiração dos pintores em temas literários ou em identificar as imagens visuais criadas pelos poetas.<sup>76</sup>

Segundo Solange Oliveira, até o século 18, os críticos consideravam que as semelhanças entre as artes superavam suas divergências, e “a balança das comparações

---

<sup>75</sup> TANIGUCHI *apud* CAMPOS. *Ideograma*, p. 12.

<sup>76</sup> OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 31.

pendia para o lado da pintura”,<sup>77</sup> sendo comum a crítica encontrar sinais da influência de determinados pintores sobre poetas. Em 1776, entretanto, essa forma de comparação entre obras de distintas linguagens sofreu severas críticas por parte de Gotthold Lessing, que inaugurou uma nova orientação crítica com seu livro *Laocoon*.<sup>78</sup> Em *Laocoon*, Lessing acentuou as diferenças entre os meios empregados pelas diversas artes e ampliou a discussão sobre as relações entre poesia e pintura, estabelecendo novos parâmetros para o estudo das artes, a partir de suas especificidades. Essa obra é considerada, por críticos como Claus Clüver, o ponto de partida para muitas investigações sobre os aspectos espaciais em textos literários e sobre os aspectos temporais dos trabalhos visuais.<sup>79</sup>

Um século mais tarde, segundo Wanda Tofani, as experiências do Modernismo colocaram em xeque a tradicional classificação pretendida por Lessing, introduzindo a espacialidade na literatura e a letra no espaço plástico. Ao longo do século 20, sobretudo entre 1910 e 1930, as vanguardas artísticas passaram a se interessar pela dimensão icônica e espacial da escrita, e “palavra-imagem” e “símbolo-ícone” passaram a coexistir nos suportes utilizados por artistas das duas linguagens.<sup>80</sup>

Nas últimas décadas, Clüver destaca o considerável aumento do interesse acadêmico pelo estudo dessa transdisciplinaridade, que teve como consequência o surgimento de matérias como “interart(s) studies”, “media studies”, além das mais recentes investigações das “new media poetics”, baseadas nos meios digitais.<sup>81</sup> Clüver ressalta que esses estudos, apesar de estarem conquistando um espaço acadêmico cada vez maior, ainda são muito recentes, se comparados, por exemplo, com as discussões sobre o que pode (ou deve) ser considerado arte. O crítico alemão lembra que, enquanto a discussão sobre a arte possui uma história que remonta à Antigüidade, os estudos sérios

---

<sup>77</sup> OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 31.

<sup>78</sup> OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 31.

<sup>79</sup> CLÜVER. *Intermediality and interarts studies*, p. 5.

<sup>80</sup> TOFANI. *Imagem e figura*, p. 5.

<sup>81</sup> CLÜVER. *Intermediality and interarts studies*, p. 1-2.

e influentes sobre as inter-relações entre as artes começaram a ser publicados na metade do século 20.<sup>82</sup>

A esse respeito, vale destacar o comentário de W. J. T. Mitchell, para quem os estudos acadêmicos sobre as relações entre as artes têm-se concentrado, de forma pouco satisfatória, nos estudos americanos (“sister arts”) e na tradição semiótica europeia. Segundo Mitchell, tanto uma teoria quanto a outra realizariam um estudo centrado em análises formais, que revelariam estruturas homológicas entre textos e imagens. Tais semelhanças estariam vinculadas a um estilo dominante numa época, como o barroco, o clássico e o moderno. Segundo o crítico americano, essa postura historicista não faria mais do que promover a confirmação de conceitos dominantes e modelos históricos.<sup>83</sup>

Mais recentemente, o termo “intermedialidade” tem sido utilizado para agregar as principais disciplinas que tratam das relações entre as linguagens – as já citadas “interart(s) studies”, “media studies” e “new media poetics” – num mesmo campo interdisciplinar. Utilizando a semiótica como uma de suas principais ferramentas de análise, a intermedialidade está interessada em questões relativas à transposição, à transformação e à adaptação.<sup>84</sup> Segundo Clüver, a intermedialidade expandiu e ampliou o campo de estudos interdisciplinares, porque se preocupa não só com as questões estéticas relativas à integração entre as mídias, mas também com aspectos relacionados com produção, distribuição, função e recepção.

As obras que estão sendo estudadas nesta tese resultam, em parte, da transposição de um texto impresso (o livro *Grande sertão: veredas*) para um grupo de textos predominantemente visuais (as imagens de Arlindo Daibert), nos quais é possível encontrar relações entre texto e imagem que vão desde o uso icônico e expressivo da letra até o uso retórico dessa combinação. Por isso, procurei fugir às comparações

---

<sup>82</sup> CLÜVER. *Intermediality and interarts studies*, p. 3.

<sup>83</sup> MITCHELL. *Picture theory*, p. 84, 100.

<sup>84</sup> CLÜVER. *Intermediality and interarts studies*, p. 12.

superficiais, baseadas em motivos comuns a quadros e poemas (muito criticadas por Lessing), e à postura historicista (que, segundo Mitchell, confirma conceitos e modelos históricos dominantes) e concentrei-me no estudo das possibilidades expressivas da letra (no item 3.2) e na categorização das relações retóricas de produção de sentido a partir da justaposição e da combinação de texto e imagem (no item 3.3).

### **3.2 As possibilidades icônico-expressivas da palavra** – O segredo dos mapas escritos

A capacidade de significação de um texto (impresso ou manuscrito) não se restringe apenas ao seu conteúdo semântico, mas abarca também suas qualidades icônicas e sua disposição espacial no suporte em que está inserido. As possibilidades icônico-expressivas da palavra têm sido exploradas desde a Antigüidade, tanto por poetas quanto por pintores interessados nas aproximações entre as linguagens. Na pintura, Maria Angélica Melendi destaca que, apesar de as relações icônico-expressivas da palavra existirem desde a Idade Média, as primeiras aparições de palavra dentro do quadro, de forma mais sistemática e integrada ao discurso plástico, ocorrem durante a primeira década do século 20, “quando diversos artistas passaram a se interessar pela dimensão espacial da escritura e a letra deixou de representar apenas idéias”.<sup>85</sup> Carlos Horcades lembra que o dadaísmo foi um dos movimentos artísticos do início do século 20 que exerceu grande influência nessa forma de uso das palavras, porque trouxe novos ingredientes à tipografia e à diagramação, como a mistura de famílias de letras, o intercalamento de caixa-alta e caixa-baixa num texto, o uso de diferentes alinhamentos, a valorização dos espaços em branco e das capitulares, ajudando a quebrar vários dogmas.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> MELENDI. *Imagens e palavras*, p. 35-36.

<sup>86</sup> HORCADES. *A evolução da escrita*, p. 98.

Segundo Philadelpho Menezes, o mundo ocidental conhece formas visuais de poesia desde a Grécia Antiga.<sup>87</sup> A exploração da potencialidade icônico-expressiva do texto deu-se com a utilização do aspecto espacial da letra, ou seja, a produção de sentido por meio da distribuição das palavras no espaço do suporte no qual ela estava inserida. Essa tradição, com fortes raízes na época clássica (FIG. 9 e 12) e no medievo (FIG. 10), é formada, no século 20, por artistas que, inconformados com a rigidez da composição de uma página tradicional, decidiram romper com a gramática, a sintaxe e a métrica, liberando as palavras da sua função usual e aumentando potencialmente sua força expressiva. Na pintura, o uso do texto como recurso expressivo já existia nos livros medievais, nas iluminuras (FIG. 11), mas se tornou ainda mais significativo quando se concentrou no seu aspecto plástico – “o texto verbal passou a ser utilizado também como ícone, como marca, rasura, memória de algo que já foi”.<sup>88</sup> O uso desse recurso não parou de aumentar até o final do século 20, quando atingiu seu ápice em função do barateamento dos custos de produção gráfica e do uso crescente do hipertexto.



FIGURA 9



FIGURA 10



FIGURA 11

<sup>87</sup> MENEZES. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*, p. 13.

<sup>88</sup> VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*, p. 319.

### 3.2.1 A iconicidade do paratexto como um recurso de produção de sentido – O uso retórico do espaço tipográfico pela palavra

Segundo Manuel Sesma, na Idade Moderna, especialmente a partir da década de 1920, as experiências das vanguardas artísticas estimularam as revoluções na sintaxe tradicional e na forma da letra, num impulso de ruptura com a harmonia da página e a linearidade lógica cartesiana.<sup>89</sup> Um grande número de artistas desenvolveu trabalhos que promoveram mudanças na disposição da letra no espaço da página, procurando usar de forma retórica o espaço tipográfico do suporte no qual estava inserida a palavra. Dentre esses artistas, é possível distinguir dois grupos: um, que teria realizado mudanças que, apesar de serem muito importantes, ainda manteriam a preocupação com a sintaxe do texto; outro, mais focado na exploração dos valores plásticos da letra, para o qual a sintaxe deveria ser abandonada.

No primeiro grupo se encontram Stéphane Mallarmé (1842-1898), Guillaume Apollinaire (1880-1918) e os Futuristas, em especial, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), enquanto o segundo grupo é formado pelos Construtivistas, em especial El Lissitzky (1890-1941). Deve-se acrescentar ao primeiro grupo os poetas concretistas, que, em meados do século 20, retomaram a proposta de Mallarmé e Apollinaire, contribuindo de forma significativa para a reestruturação da sintaxe tradicional do texto literário.

Dos trabalhos dos artistas citados no primeiro grupo, os poemas caligramáticos de Apollinaire seriam o exemplo menos radical da utilização espacial do texto para produzir sentido. Nos caligramas, Apollinaire explora a visualidade do texto, renovando a tradição dos versos figurados (FIG. 13), mas sua preocupação ainda é mais a visualidade do discurso poético do que a ruptura da estrutura linear da linguagem escrita. O poeta, em seus caligramas, realiza uma repetição do lirismo poético que já existe no conteúdo

---

<sup>89</sup> SESMA. *Tipografismo*, p. 105-134.

do texto, por meio de um suplemento de sedução gráfica: o lirismo passa a ser, além de sonoro e semântico, visual.<sup>90</sup>

Em 1897, Mallarmé cria o livro-poema *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* (FIG. 14), no qual o texto é estruturado de maneira pseudolinear e as palavras se aglutinam por núcleos de idéias associativas, o que dá a



FIGURA 12



FIGURA 13

sua composição o caráter de partitura musical.<sup>91</sup> Segundo Manoel Sesma, a partir da ruptura radical com a linearidade estrutural da frase, Mallarmé pretendia introduzir um novo conceito de leitura e percepção visual: o espaço da página impressa.<sup>92</sup> Como notou o crítico espanhol, apesar de não ser evidente, os caligramas de Apollinaire têm muito a

ver com o livro-poema de Mallarmé: em ambos, o tipografismo se apóia na reestruturação da sintaxe mediante a criação de microestruturas que funcionam, por sua vez, como grafismos independentes.<sup>93</sup>

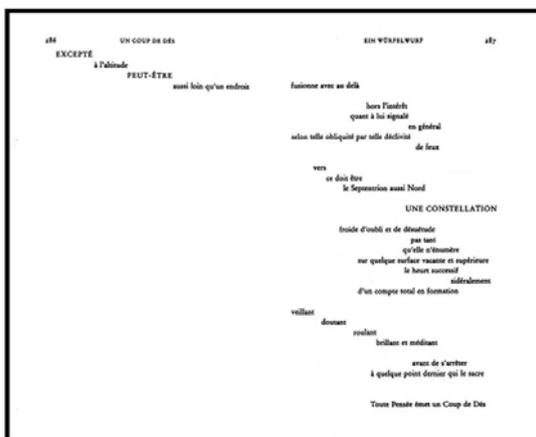


FIGURA 14

O Futurismo foi um movimento artístico e literário que surgiu oficialmente em 1909, com a publicação do *Manifesto*

<sup>90</sup> O termo tem sua origem ligada à publicação do livro *Caligrammes* (“Caligramas”), em 1918, pelo poeta francês Guillaume Apollinaire, que provocou um grande impacto na poesia de vanguarda naquela época. Nesse livro, junto aos poemas tradicionais, havia trabalhos em que o texto tinha a forma visual do objeto de que tratava. Por exemplo, no poema *Chove* (FIG. 13), o texto fala sobre a chuva e as letras do texto vão caindo na forma de gotas de chuva.

<sup>91</sup> Segundo Manuel Sesma, a primeira obra consciente da combinação de verbalidade e visualidade é o livro-poema (Paris, 1914) do poeta francês Stéphane Mallarmé. SESMA. *Tipografismo*, p. 87.

<sup>92</sup> Sesma dirá que Mallarmé, ao criar “um novo espaço de leitura”, delega ao leitor a função de dar sentido aos enormes sintagmas que deverão ser reconstruídos.

<sup>93</sup> SESMA. *Tipografismo*, p. 91-92.

*futurista* pelo poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês *Le Figaro*.<sup>94</sup> Para Marinetti, um dos principais poetas do movimento, o objetivo da arte era “destruir os canais da sintaxe”,<sup>95</sup> de modo que o leitor fosse convidado a usar a intuição na sua interpretação. Apesar desse discurso radical, Marinetti não renunciou completamente a “dar uma certa ajuda à intuição” de seu leitor ideal.<sup>96</sup> Sesma dirá que a “explosão da sintaxe” não ocorreu efetivamente, porque o poeta italiano usou recursos tipográficos clássicos para ordenar suas imagens poéticas.<sup>97</sup> A consequência é que seus trabalhos são legíveis, como os trabalhos de Mallarmé e Apollinaire – no Futurismo, a frase desaparece, e com ela a pontuação, mas a sintaxe permanece (FIG. 15).<sup>98</sup>



FIGURA 15

<sup>94</sup> Segundo Menezes, o Futurismo negava o poema figurativo. A poesia futurista começou suas transformações abolindo a rima dos versos, passando, posteriormente, para o que os futuristas denominaram *parole in libertà* (palavras em liberdade), ou seja, a livre associação das palavras, rompendo com o próprio verso enquanto unidade métrica do poema. Mas foi na última forma de poesia futurista que se iniciou a poesia visual do século 20: as *tavole parolibere*, ou seja, “quadros de palavras livres”, em que se exercita a idéia de simultaneidade de palavras, informando coisas diversas ao mesmo tempo. MENEZES. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*, p. 23.

<sup>95</sup> SESMA. *Tipografia*, p. 114.

<sup>96</sup> SESMA. *Tipografia*, p. 116.

<sup>97</sup> Marinetti teria utilizado recursos tipográficos clássicos, como cursivas, para indicar uma série de sensações semelhantes e rápidas, e negritos para as onomatopéias violentas. SESMA. *Tipografia*, p. 116.

<sup>98</sup> SESMA. *Tipografia*, p. 114, 116.

A esse grupo de artistas interessados em promover mudanças na capacidade expressiva do texto, acrescentem-se os poetas concretos, que, a partir dos anos 1950, deram continuidade à reestruturação da sintaxe tradicional iniciada por Mallarmé, baseando-se em princípios claros e lógicos para criar suas obras. O Concretismo, um estilo de poesia visual nascido na Europa que se desenvolveu no Brasil com muita força, rejeitava o expressionismo, o acaso e a abstração lírica e aleatória. Esse movimento objetivava criar uma arte pautada na racionalidade, o que, na pintura, implicou uma geometrização da forma e a abolição das ilusões representativas; na poesia, o verso foi dado como extinto e o espaço gráfico transformou-se no agente estrutural do poema.<sup>99</sup>

Segundo Claus Clüver, os textos teóricos do Concretismo trataram de questões que até hoje são centrais para o discurso sobre as artes, como, por exemplo, a preocupação com a capacidade expressiva visual do texto.<sup>100</sup> Os concretistas

**ra terra ter  
rat erra ter  
rate rra ter  
rater ra ter  
raterr a ter  
raterra terr  
araterra ter  
raraterra te  
rraraterra t  
erraraterra  
terraraterra**

FIGURA 16

distinguiram-se de seus antecessores porque trataram com maior rigor as experiências gráficas e deram ênfase ao caráter não-discursivo da poesia (com supressão ou relativização dos elos sintáticos), o que resultou no estabelecimento dos aspectos visuais da palavra como uma de suas principais preocupações estruturais.<sup>101</sup> O poema concreto pretende ser um princípio e um fim em si mesmo, sem referência externa, explorando o espaço impresso a partir da interpretação

<sup>99</sup> Segundo Philadelpho Menezes, a poesia concreta só se delineia claramente como uma estética razoavelmente distinta das outras formas das vanguardas após 1955, quando o grupo paulista entrou em contato com o poeta suíço-boliviano Eugene Gomringer. Dessa aproximação pode-se dizer que há uma comunhão e uma troca de influências: o grupo paulista sugere a criação do nome “poesia concreta” e a organização de um movimento internacional da nova poesia. MENEZES. *Roteiro de leitura: Poesia concreta e visual*, p. 33.

<sup>100</sup> CLÜVER. *Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros*, p. 2.

<sup>101</sup> Ao contrário do que críticos como Wendy Steiner afirmam, Claus Clüver defende a idéia de que a ênfase nos aspectos visuais não diminuiu a força do discurso simbólico dos poemas concretos. CLÜVER. *Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros*, p. 4.

poética da iconicidade da letra e criando uma área lingüística específica – verbicovisual – com as vantagens da comunicação não-verbal (FIG. 16).<sup>102</sup>

No Concretismo, não se encontra a multiplicidade de textos entrecruzados com diferentes tipografias, como na partitura polifônica de Mallarmé; tampouco há a explosão sensorial do Futurismo (com seu acúmulo de informações variadas e simultâneas).<sup>103</sup> Apesar das diferenças em relação a seus predecessores, os concretistas continuaram o processo de questionamento da sintaxe discursiva tradicional, por meio da exploração do espaço do poema e da materialidade das palavras como um recurso de semantização que se iniciou, na era moderna, com Mallarmé.

### 3.2.2 A iconicidade da letra como um recurso de produção de sentido – O uso poético da materialidade da letra

Se o uso retórico do espaço tipográfico, realizado por Mallarmé e seus pares, não chegou a romper totalmente com a sintaxe, o mesmo não se pode dizer das experiências dos construtivistas russos, em especial do trabalho de El Lissitzky (FIG. 17). Ao realizar essas rupturas, Lissitzky conseguiu explorar o imenso poder representativo da dimensão plástica da letra. O Construtivismo iniciou-se na Rússia em 1914 e foi um movimento estético-político de vanguarda que procurava abolir a idéia de que a arte é um elemento especial da criação humana, separada do mundo cotidiano.<sup>104</sup> Nesse grupo, o trabalho de El Lissitzky destacou-se pela utilização da palavra como base para realizar novas estruturas plásticas e

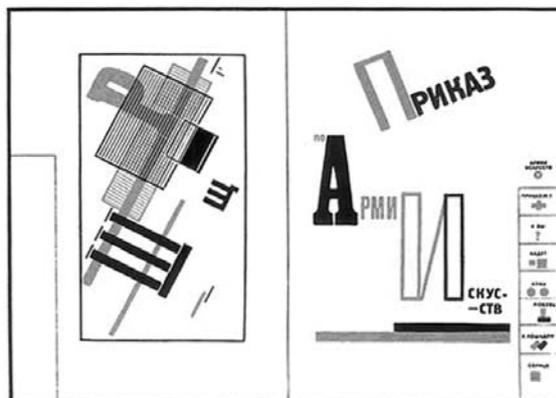


FIGURA 17

<sup>102</sup> HOUÉDARD *apud* SESMA. *Tipografismo*, p. 99.

<sup>103</sup> MENEZES. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*, p. 34.

<sup>104</sup> SESMA. *Tipografismo*, p. 119.

espaciais expressivas. Para esse artista, todo material impresso, incluindo os textos, possuía um caráter visual intrínseco, e por isso deveria ser tratado como imagem. Nas suas obras, não há uma intenção assintática (como acontece nos poemas de Marinetti), nem sequer a pretensão de se criar uma nova ordem de leitura (como em Mallarmé): a tipografia é tratada como mais um elemento plástico, com imenso potencial expressivo.<sup>105</sup>

Os trabalhos de El Lissitzky são um bom exemplo de como um texto pode significar também por meio do seu desenho, da sua materialidade, da sua iconicidade. No texto impresso comum, a arbitrariedade do signo lingüístico faz o leitor buscar o significado sem se prender à forma da letra; já em textos como os de El Lissitzky, o desenho das letras, a composição, o espaçamento entre as palavras e entre as linhas, além de todas as variações materiais que compõem uma letra (tamanho, contraste, cor, etc.), são elementos que, na leitura, contribuem para a produção de sentido. Isso quer dizer que a letra pode apresentar qualidades visuais e, dessa forma, significar não só do ponto de vista simbólico, mas também icônico. Essa iconicidade do texto ajuda a produzir o “efeito” de sentido a que Barthes se referiu ao comentar o trabalho de Cy Twombly.<sup>106</sup> Quando Barthes usou o conceito de “efeito”, ele estava aludindo a uma técnica relacionada às escolas literárias francesas do final do século 19 (do Parnaso ao Simbolismo), nas quais o “efeito” era uma impressão geral sugerida pelo poema, impressão eminentemente sensual e freqüentemente visual.<sup>107</sup>

Esse conceito chama a atenção para o fato de que a iconização das palavras não se restringe apenas ao corpo físico da própria palavra, à sua materialidade, mas se estende

---

<sup>105</sup> SESMA. *Tipografismo*, p. 121.

<sup>106</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 27-43.

<sup>107</sup> Como exemplo para explicar o “efeito”, Barthes cita dois sonetos escritos por Paul Valéry no seu período simbolista, ambos intitulados *Féerie*, nos quais o “efeito” é uma certa cor que não pode ser dita com um nome. Barthes afirma que nesse efeito sugerido é o prateado que domina, por meio de outras sensações que o diversificam e o reforçam: luminosidade, transparência, leveza, frieza, palidez lunar, seda de plumas, brilho do diamante, irisação do nácar. Complementando o exemplo, o crítico francês acredita ter encontrado a chave do “efeito” presente nos trabalhos de Cy Twombly: o efeito “mediterrâneo”. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 167-168.

também ao seu exterior, ao seu contexto. As qualidades icônicas de uma letra, de um texto, ao lado de outros elementos da composição, ajudariam a sugerir esse “efeito” num cenário, numa pintura, numa superfície imagética. Esse efeito pode ser uma idéia clara ou a sugestão de uma sensação (FIG. 18). Sobre obra de Cy Twombly, por exemplo, Barthes afirma que o aspecto icônico das palavras contribuiu para a criação de um efeito “mediterrâneo”.<sup>108</sup> Nesta tese, apresento como importantes recursos de iconicidade e de sugestão de “efeito” os grifos, as interdições e a cursividade da letra, conceitos que serão desenvolvidos nas análises das imagens, no quarto capítulo.



FIGURA 18

### **3.3 As possibilidades retóricas das relações entre imagem e texto – Letras que podem trair (a imagem)**

Como foi visto, Mitchell considera que os estudos comparativos entre as artes desenvolvidos por americanos e europeus são limitados, porque não vão além das relações de similaridade e analogia entre texto e imagem. Em *Picture theory*, o crítico

---

<sup>108</sup> O efeito “mediterrâneo”, obtido por Twombly por meio de rabiscos, sujidades, marcas e pouca cor, abrangeria uma rede complexa de signos que incluiria lembranças e sensações das línguas grega e latina, signos de uma cultura histórica, mitológica, poética. Segundo o crítico francês, a arte de Cy Twombly consistiria em haver atingido o efeito “mediterrâneo” a partir de materiais que não têm nenhuma relação analógica com a grande luminosidade mediterrânea. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 168.

americano sugere o estudo das relações retóricas entre as linguagens como uma maneira de contribuir para avançar na análise das questões relativas à expressividade nas relações entre imagem e texto.<sup>109</sup> Segundo Mitchell, o título de uma obra é um bom ponto de partida para a reflexão sobre os caminhos por meio dos quais as palavras entram nas pinturas.<sup>110</sup> As pinturas que possuem título oferecem ao leitor uma chave para o sentido do quadro. Na pintura clássica, a legenda de um quadro (“essa linha de palavras que os visitantes de um museu lêem antes de contemplar o quadro”)<sup>111</sup> dizia claramente o que a tela representava: o significado da pintura era “dublado” pelo título, com o intuito de esgotar a figuração. Influenciado por essa tradição cultural, diante de uma tela é impossível para o leitor não experimentar o reflexo de procurar por uma analogia.<sup>112</sup> Na Modernidade, alguns artistas procuraram explorar essa expectativa do leitor, valendo-se de títulos que não eram redundantes, de modo a ampliarem as possibilidades retóricas existentes na relação entre o texto e a imagem.

Nessa tradição se inserem trabalhos de artistas surrealistas e dadaístas (anos 1930), artistas *pop* (anos 1950) e conceituais (a partir dos anos 1960). Um bom exemplo desse procedimento é o quadro “A traição das imagens” (FIG. 19), realizada por René



FIGURA 19

Magritte (1928).<sup>113</sup> Magritte produz uma ruptura entre designação verbal (o texto pintado

<sup>109</sup> MITCHELL. *Picture theory*, p. 84, 89, 94.

<sup>110</sup> MITCHELL. *Picture theory*, p. 98.

<sup>111</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 164.

<sup>112</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 166.

<sup>113</sup> Essa imagem inaugura uma série de interrogações acerca das relações entre *linguagem e coisa* e entre *representação e escrita visual* desenvolvidas por René Magritte ao longo de sua carreira artística. Michel Foucault foi um dos primeiros a perceber a relevância dessa obra escrevendo, em 1973, um texto com o mesmo nome do quadro, em que aborda questões da representação. Foucault defende a idéia de que Magritte, ao cruzar a escrita e o desenho, “construiu, em silêncio”, um caligrama. Magritte teria lançado mão desse estratagema para evocar a idéia de que o texto do quadro não passaria de palavras que desenham outras palavras – o texto seria apenas uma representação desenhada. Porém, inversamente, o cachimbo prolongaria a escrita. O texto nomearia o que não tem necessidade de ser nomeado, pois sua forma é bem

no quadro: “Isto não é um cachimbo”) e denominação visual (a imagem pintada do cachimbo), desmentindo o papel assertivo tradicionalmente atribuído ao quadro, em virtude da presença da explicação e da presumida correspondência entre imagem e realidade. Ao contrário do papel fixador que se acostuma esperar do texto, foi criada, pelo artista, uma relação de contradição entre texto e imagem, capaz de produzir novos significantes para essa relação.<sup>114</sup>

Nesta seção, estudarei as relações retóricas existentes entre imagem e texto, buscando, a partir da categorização básica estabelecida por Roland Barthes e de outros ensaios teóricos relevantes sobre o tema, desenvolver uma categorização mais adequada ao meu método e aos objetivos desta tese. “A retórica das imagens”, um dos textos mais influentes a respeito das relações entre imagem e texto, foi escrito por Barthes em 1964,<sup>115</sup> mas somente a partir da década de 1970 estudos sobre o sentido produzido por essas relações tornaram-se freqüentes.<sup>116</sup> Em “A retórica das imagens”, o crítico francês propôs que a mensagem lingüística (simbólica) e a mensagem visual (icônica) se relacionariam de duas formas: fixação (ancoragem) e *relais* (complementaridade).<sup>117</sup>

Retomando a idéia desenvolvida por Ernest Gombrich (e presente já na semiótica de Peirce) de que a realidade é complexa demais para ser inteiramente representada, Barthes considerou que toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma “cadeia flutuante” de significados, cabendo ao leitor escolher alguns e ignorar outros.<sup>118</sup> Segundo o crítico francês, se utilizada como fixadora, a mensagem

---

conhecida e a palavra muito familiar. Nessa figura, o texto, em vez de dar um nome, nega o que dele se espera. Foucault entende que a camuflagem caligramática quer chamar a atenção para uma exclusão: ao lermos o texto, não perceberemos o desenho e, ao olharmos o desenho, as palavras parecerão perder seu sentido textual para assumir o papel de linhas estruturantes. FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 20-36.

<sup>114</sup> MELENDI. *Imagens e palavras*, p. 35-37.

<sup>115</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 27-43.

<sup>116</sup> SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 54.

<sup>117</sup> As duas funções da mensagem lingüística podem coexistir em um mesmo conjunto icônico, mas o domínio de uma delas certamente não é indiferente à economia geral da obra; quando a palavra tem um valor diegético de *relais*, a informação é mais difícil. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 34.

<sup>118</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 34.

lingüística poderia apresentar uma descrição “denotada” da imagem, sendo muito comum esse emprego na fotografia jornalística e na publicidade.

Em todos os casos de fixação, a combinação de linguagens tem uma função elucidativa. Essa elucidação é seletiva e fixadora do sentido, já que a combinação dessas duas linguagens visa a direcionar a interpretação, constituindo-se numa espécie de barreira que impede a proliferação dos sentidos, seja para “regiões demasiadamente individuais”, seja “na direção de valores indesejados, negativos, disfóricos”.<sup>119</sup> A outra função da mensagem lingüística em relação à mensagem icônica é a de funcionar como *relais*. Nesse caso, a palavra teria com a imagem uma relação de complementaridade. As palavras e as imagens seriam fragmentos de um sintagma mais geral, em que a unidade da mensagem se daria na diegese. É exatamente o que se passa em “A traição das imagens”: no quadro de Magritte, o texto não corresponde à figura representada, estabelecendo com ela uma relação que o crítico francês chamou de *relais*. Nesse tipo de relação, o texto amplia as possibilidades de interpretação da imagem – se essa figura não é a representação de um cachimbo, então, o que ela é?

Posteriormente, outros pensadores procuraram contribuir para ampliar essa categorização. Em *Imagem*, na seção “Relações entre imagem e texto”, Lúcia Santaella e Winfrid Nöth dão destaque aos trabalhos de Hartwig Kalvekämper e Kibédi-Varga.<sup>120</sup> Varga sugere uma tipologia das relações entre a palavra e a imagem, relativa, sobretudo, à forma de expressão visual comum à linguagem (na forma escrita) e à imagem. Seus três tipos são a coexistência, a interferência e a co-referência. Na coexistência, a palavra escrita está inscrita na imagem, ocupando o mesmo suporte. Na interferência, a palavra escrita e a imagem estão separadas uma da outra espacialmente, mas aparecem na mesma página (por exemplo, em ilustrações de textos com comentários textuais). Já na co-referência, palavra e imagem aparecem na mesma página, mas se referem ao mundo de

---

<sup>119</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 34.

<sup>120</sup> SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 54-56.

maneira independente.<sup>121</sup> A essa tipologia, Santaella e Nöth acham pertinente acrescentar o caso da auto-referencialidade, comum em certos tipos de poesia visual nos quais existe uma equivalência entre a forma e conteúdo (como no caso do poema de Simmias de Rodes sobre o machado, do século 4 a.C. – FIG. 9).<sup>122</sup>

Na mesma direção de Barthes, Kalvekämper aponta dois pólos de produção de sentido – da redundância à informatividade –, diferenciando, nessa escala, três casos, e relacionando-os com um juízo de valor. Num pólo da sua categorização, a imagem seria “inferior” ao texto, simplesmente complementando-o de forma redundante. Como exemplo dessa relação, ele cita as ilustrações de livros. No outro extremo, a imagem seria “superior” ao texto, dominando a produção de sentido. Como exemplo dessa relação, ele cita exemplificações enciclopédicas nas quais, sem a imagem, é muito difícil entender o que está escrito no texto. Numa posição intermediária, imagem e texto têm a mesma importância. Nesse caso, a relação texto-imagem encontrar-se-ia entre a redundância e a informatividade.<sup>123</sup> Em “Retórica da imagem”, Barthes trabalha apenas com a idéia de que a imagem pode atuar sobre a imagem; Kalvekämper, avança nessa categorização, ao propor a existência de uma igualdade de importância nas relações entre texto e imagem que não está colocada muito claramente por Barthes.

Em *Introdução à análise de imagens*, Martine Joly dedica o capítulo 4 às relações entre imagem e texto. Embora o livro de Joly seja uma referência importante para a análise de imagens, esse capítulo apresenta problemas teóricos. Nele a autora tece alguns comentários pouco frutíferos sobre as relações entre imagem e texto, entre eles, afirmações superficiais sobre “a impotência da imagem fixa para contar histórias” e sobre a necessidade fundamental do texto para definir o sentido de uma imagem visual.<sup>124</sup> De maior importância são as referências ao trabalho de Barthes, no que se refere à função de

---

<sup>121</sup> VARGA *apud* SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 56.

<sup>122</sup> SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 56.

<sup>123</sup> KALVEKÄMPER *apud* SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 54.

<sup>124</sup> JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 116.

revezamento, e a tentativa de aprimorar a tipologia criada pelo pensador francês. Com esse intuito, Joly apresenta (embora de maneira não muito clara) outros tipos de relação entre texto e imagem – “antecipação”, “suspensão”, “alusão” e “contraponto”.<sup>125</sup>

Essas diversas tipologias que surgiram após o texto de Barthes têm valor prático e teórico, mas não me parecem completamente satisfatórias. Entendo que a contribuição do pensador francês continua sendo a principal referência para o estabelecimento de uma retórica da imagem e do texto, mas acredito que, a partir das idéias de Barthes, e sem negar a contribuição de outros autores, é possível propor algumas observações e modificações. De início, quero enfatizar que, como foi visto no segundo capítulo, assim como a mensagem lingüística, a mensagem visual também exige um “aprendizado antropológico”, o que implica dizer que, apesar de as imagens serem lidas de uma maneira que parece totalmente “natural”, como afirma Joly, “essa leitura ‘natural’ da imagem faz vir à tona no leitor, no momento da leitura, uma série de convenções culturais mais ou menos interiorizadas”.<sup>126</sup>

Essa idéia ajuda a entender outras: a de que a imagem, assim como o texto, também pode ser lida no tempo e a de que, para entender as relações entre imagem e texto, é necessário que o leitor seja capaz de ir além do reconhecimento do motivo apresentado (o fato de o leitor reconhecer um motivo qualquer não indica que ele compreende a mensagem da imagem, já que nela o motivo pode ter um significado simbólico específico).<sup>127</sup> Não é apenas a mensagem lingüística que pode atuar em relação à mensagem icônica, fixando-a ou suplementando-a – a recíproca também é verdadeira, ou seja, como sugeriu Kalvekämper, de forma indireta, um texto também pode ser fixado

---

<sup>125</sup> JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 118-119.

<sup>126</sup> Gombrich foi um dos pesquisadores que ajudaram a esclarecer essa ilusão da “naturalidade” da imagem. No seu livro *Arte e ilusão: estudos sobre a psicologia da representação*, ele mostrou que a percepção da representação visual não se baseia somente em uma capacidade inata do homem. A visão de espaços representados em perspectiva, por exemplo, deve ser primeiramente aprendida. JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 43.

<sup>127</sup> JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 42.

ou suplementado por uma imagem. Um exemplo seriam as imagens criadas por Arlindo Daibert, que, como tentarei mostrar ao longo desta tese, ampliam as possibilidades interpretativas do romance *Grande sertão: veredas*.

Entendo que existem, basicamente, três formas de relação entre imagens e textos que ocupam um mesmo suporte físico: repetição, complementaridade e contradição. Nessas relações, explícitas ou implícitas, pode haver a ampliação ou a redução (com fixação) das possibilidades interpretativas da imagem pelo texto (ou vice-versa).

Na repetição, a imagem “afirma” exatamente aquilo que está representado no texto (ou vice-versa), de tal forma que o texto funciona como uma espécie de denotação (se a denotação pura fosse possível). Essa relação equivale ao que Nelson Goodman e Manfred Muckenhaupt chamaram de função de “denominação” ou “etiquetamento”, da qual um bom exemplo é a imagem de uma pessoa ou de um objeto conhecido que compartilha o mesmo suporte com o nome dessa pessoa ou desse objeto, como se pode ver na FIG. 20, na qual o texto do quadro de Magritte foi modificado para haver repetição entre as linguagens.<sup>128</sup>



FIGURA 20

Na relação de complementaridade, o texto (ou a imagem) apresenta novas informações, complementares àquelas contidas na imagem (ou no texto). A complementaridade pode ser explícita ou implícita. No primeiro caso, a ligação entre

---

<sup>128</sup> GOODMAN; MUCKENHAUPT *apud* SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 55-56.

imagem e texto pode se dar pela repetição de, pelo menos, um signo, tanto na forma simbólica quanto icônica. Diante da imagem de um cachimbo (que estaria “afirmando”: Isto é um cachimbo), por exemplo, adiciona-se o texto escrito “Isto é o cachimbo do Popeye” (FIG. 21) – nesse caso, a ligação entre o texto e a imagem é explícita, porque o signo do cachimbo está presente tanto na imagem como no texto.



FIGURA 21

A complementação é implícita quando a relação entre texto e imagem não é evidente, sugerindo, a princípio, uma certa discrepância entre os conteúdos do texto e da imagem.<sup>129</sup> Essa incoerência pode, num primeiro momento, causar estranheza ao leitor, mas, *a posteriori*, uma interpretação holística pode surgir dessa disposição.<sup>130</sup> Nesse caso, se é possível, o leitor usa o seu conhecimento individual ou o conhecimento existente na sua comunidade interpretativa para realizar o sentido da combinação. Um exemplo seria, diante da imagem de um cachimbo, adicionar-se o texto: “A vida pode ser chata para algumas pessoas” (FIG. 22). Nesse último exemplo, cabe ao leitor estabelecer a ligação possível entre o cachimbo, ou o que ele representa, e o fato de que algumas pessoas têm uma vida pouco interessante. Seriam as pessoas que fumam cachimbo aquelas que levam uma vida pouco interessante (ou o contrário)? Seria o cachimbo uma metáfora da intelectualidade? E, sendo esse o caso, os intelectuais levariam uma vida chata (ou o contrário)?

---

<sup>129</sup> ROKEM; EBERLEH *apud* SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 55.

<sup>130</sup> BARDIN *apud* SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 55.



FIGURA 22

A partir do último exemplo, é possível perceber mais uma distinção nas relações de complementaridade: existem textos que interagem com imagens (ou vice-versa) reduzindo e fixando os sentidos possíveis – caso do exemplo do texto que menciona o Popeye: o cachimbo não é do João, não é do Antônio, não é um cachimbo produzido em Portugal, é o cachimbo do Popeye (FIG. 21) – e textos que interagem com imagens (ou vice-versa), ampliando os sentidos interpretativos possíveis, como foi visto no segundo exemplo (FIG. 22). Existem ainda textos que, ao interagir com a imagem, reduzem as possibilidades de sentido, ao mesmo tempo que, dentro dessa possibilidade reduzida, ampliam as possibilidades interpretativas – é o que chamo de “fixação com ampliação de sentidos”. Um bom exemplo seria acrescentar à figura do cachimbo a frase “Isto é uma arma perigosa” (FIG. 23).



FIGURA 23

Nesse último exemplo, o texto complementa a informação que já está presente na imagem, e, ao fazer isso, fixa e reduz as possibilidades interpretativas dessa imagem. Ao afirmar que o cachimbo é uma arma e que se trata de uma arma perigosa, e não de outra

coisa qualquer, o texto distingue, qualifica esse cachimbo, diferenciando-o de outros cachimbos e, assim, reduz as possibilidades interpretativas; ao mesmo tempo, ele amplia as possibilidades de interpretação dessa imagem numa certa direção: por que o cachimbo é uma arma perigosa? Por que ele pode ser relacionado ao fumo? O cachimbo é uma metáfora do pensamento intelectual? A inteligência é uma arma perigosa?

Outra possibilidade é haver, entre texto e imagem, uma relação de contradição.<sup>131</sup>

Esse tipo ocorre quando os conteúdos de texto e imagem se contradizem, o que, num primeiro momento, causa estranheza; *a posteriori*, porém, pode surgir dessa disposição uma interpretação holística (como no caso da complementaridade implícita).<sup>132</sup> Joly cita

como exemplo desse caso um quadro do pintor Félix Vallotton (1897) no qual um homem e uma mulher estão abraçados, se beijando, e cujo título é *A mentira* (FIG. 24). Com esse gesto, o pintor ressignifica o quadro e deixa ao leitor “um amargo devaneio”.<sup>133</sup> Esse também é um caso de fixação com



FIGURA 24

ampliação: por um lado, está definido que a relação dos dois está contaminada pela mentira, o que reduz o campo de possibilidades interpretativas; por outro, não são fornecidas ao leitor informações sobre a razão dessa afirmação, ficando a pergunta: por que o beijo desse casal é uma mentira? É apenas esse beijo que é uma mentira?

<sup>131</sup> ROKEM; EBERLEH *apud* SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 55.

<sup>132</sup> BARDIN *apud* SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 55.

<sup>133</sup> JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 117.

Na contradição entre texto e imagem (ou vice-versa), também é possível que a tensão produzida pela oposição das afirmações do texto e da imagem reduza e fixe os sentidos de uma imagem (ou de um texto). Um exemplo de fixação pode ser observado na FIG. 25. A imagem afirma “Isto é um boneco de ventríloquo”, ou seja, um boneco que é manipulado por outra pessoa. O texto “Isto é o nosso líder” se contrapõe à idéia de manipulação, e nesse contraste é fixada a idéia: nosso líder é alguém que é manipulado, ou seja,



nosso líder não é um líder, é um boneco de ventríloquo, é um fantoche. Um exemplo famoso de contradição com ampliação é o quadro “A traição das imagens” (1928), já comentado.

As relações de repetição e de complementaridade entre texto e imagem, que podem levar à fixação e à redução dos sentidos do conjunto formado por essas duas linguagens, são freqüentemente encontradas nos jornais, especialmente nas legendas das fotografias ou nas fotos ilustrativas de textos científicos. A relação de complementaridade na qual ocorre fixação e ampliação dos sentidos de um conjunto formado pelas duas linguagens e a relação de contradição são mais comumente encontradas nas obras de arte. Elas induzem leitores diferentes a percorrerem caminhos interpretativos bem distintos e, assim, culminam numa “função poética”.<sup>134</sup>

Se a leitura for pensada como um processo de construção de sentidos que se assemelha à montagem de um quebra-cabeça, é possível considerar que, à medida que o leitor vai montando e acrescentando peças a esse quebra-cabeça, ele também vai criando uma noção da mensagem que ele só apreenderá completamente ao final da montagem de todo o quebra-cabeça. No caso da fixação, é como se o texto (ou a imagem), ao ser

---

<sup>134</sup> MIX. *El imaginario*, p. 258.

colocado em relação com a imagem (ou com o texto), apresentasse ao leitor um número limitado de peças que têm seus encaixes praticamente imutáveis, ou seja, só é possível chegar a uma interpretação/imagem ao final da montagem. As peças do quebra-cabeça já estão prontas, e a tarefa do leitor é “apenas” montar o quebra-cabeça. No caso da ampliação e da fixação com ampliação, ao se acrescentar uma linguagem a outra, é como se as peças utilizadas no quebra-cabeça se tornassem (até certo ponto) maleáveis. Assim, haveria a possibilidade de mais de uma peça se encaixar num buraco, e o leitor poderia montar o quebra-cabeça de forma mais pessoal.

Sobre as formas de relação entre imagem e texto e as possibilidades de fixação e ampliação, é possível dizer que:

- 1) quando houver redundância total, sempre haverá fixação do texto pela imagem (ou vice-versa);
- 2) quando houver complementaridade, predominará a fixação do texto pela imagem (ou vice-versa), mas há a possibilidade de haver ampliação – fixação com ampliação dos sentidos;
- 3) quando houver contradição, pode haver fixação ou ampliação de sentidos entre texto e imagem.

### **3.4 Considerações finais** – Completando o mapa

Após essas reflexões sobre a riqueza de produção de sentidos advinda da análise da capacidade icônica do texto e das relações retóricas entre texto e imagem e, devido ao fato de que, neste trabalho, se trata da análise de uma imagem que possui um texto inserido em seu interior e em seu exterior, torna-se necessário acrescentar mais uma etapa ao método de análise, antes da interpretação final. Nessa etapa deve ser abordada a inter-relação da imagem com o texto.

Assim, depois de o analista procurar sentido para a imagem, a partir dos dados formais e iconográficos, ele deve se concentrar nos textos que fazem parte dessa imagem para estabelecer quais os tipos de relação possíveis entre esse texto e a imagem, e se há uma ampliação ou uma restrição dos sentidos a partir dessa relação. Inicialmente, o analista deve voltar sua atenção para o texto que faz parte da imagem e refletir sobre as qualidades desse texto, usando como referência os aspectos icônicos que o signo verbal apresenta. No momento posterior, o foco da análise deve dirigir-se para os textos que fazem parte do suporte, mas não estão inseridos dentro da imagem, e o crítico deve procurar avaliar a retórica que eles podem conter.

O método completo de análise de imagens que possuem algum tipo de relação com um texto teria, então, cinco momentos:

- 1) Contemplação
- 2) Discriminação
- 3) Levantamento iconográfico
- 4) Inter-relação com o texto
- 5) Contextualização ou Interpretação final

## 4 Um viajante e seu mapa

Desde a sua publicação, *Grande sertão: veredas* tem sido um labirinto muito percorrido. Ainda assim, não se pode dizer que tenha sido totalmente desvendado, porque a cada vez que alguém o percorre, como fez Arlindo Daibert, seus limites podem ser expandidos. Daibert caminhou pelo território rosiano e foi a lugares pouco conhecidos, descobrindo novas fronteiras, revelando alguns caminhos esquecidos e abandonados. Ao seguir os seus mapas, pretendi explorar esse território de forma a torná-lo mais visível, mais compreensível. Ao terminar meu trabalho, também escrevi os meus mapas, que dizem respeito ao sertão de Rosa e ao de Daibert.

Para entrar no labirinto de signos que são esses sertões, predeterminei meu roteiro baseando-me nas orientações que construí ao longo dos três primeiros capítulos. Essa metodologia permitiu-me avaliar diversos aspectos do objeto, suprindo-me de subsídios que dessem sustentação para minha interpretação particular. Nesse trabalho, adotei a narração em primeira pessoa, como uma forma de evidenciar ao leitor que ele está diante de uma subjetividade durante as análises, uma subjetividade, porém, diferente daquela reivindicada por Denis Diderot, porque é sustentada por uma objetividade, por um método explicitado.

Diante da impossibilidade de visitar todo o sertão de Arlindo Daibert, decidi me dirigir apenas a alguns desses territórios. Foram escolhidas para análise as imagens (tanto desenhos como xilogravuras) que contivessem uma referência direta ao nome Diadorim e as imagens dos personagens com forte ligação com Diadorim, ou seja, os desenhos de Riobaldo, Hermógenes e Otacília. Escolhi analisar imagens que pertencem tanto aos desenhos quanto às xilogravuras para que fosse possível apresentar o intenso diálogo que existe não apenas entre imagens da mesma série, como também entre as duas séries. Essa combinação de imagens permitiu-me perceber, de forma bastante evidente, a

complexidade individual de cada uma delas e a maneira como ampliam seu potencial de complexização ao dialogar com as outras imagens da série. A metodologia utilizada para a análise das imagens foi aquela desenvolvida nos capítulos anteriores

#### **4.1 Primeiro contato com a paisagem** – Primeiro momento de análise

Segundo a metodologia proposta nesta tese, na primeira etapa de uma análise de imagem o crítico deve concentrar sua atenção nos efeitos que as qualidades formais da imagem produzem na sua subjetividade, em vez de se concentrar imediatamente nos aspectos indiciais ou simbólicos. Esse momento de análise tem importância particular no caso de obras nas quais o aspecto material é muito relevante, como é o caso da maioria das obras abstratas. Na imagem em questão (FIG. 26), predominam os signos indiciais, aqueles cujo objeto, pelo menos a primeira vista, está claramente indicado. Por esse motivo, essa etapa não será muito rica no que diz respeito às qualidades formais da imagem.

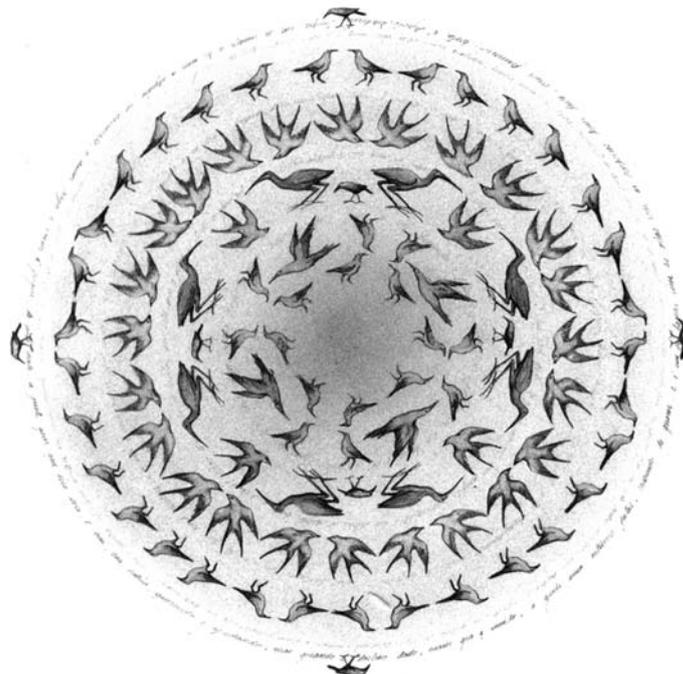


FIGURA 26

Diante da imagem que escolhi para iniciar as análises, procuro resgatar os aspectos qualitativos que me atingiram de forma especial e que me motivaram a falar sobre ela. No momento em que utilizo signos para pensar sobre esse sentimento, já estou atuando no reino do simbólico; assim, esse comentário não é mais a “primeiridade” *stricto sensu*, mas uma especulação sobre esse sentimento. No meu primeiro contato com a imagem, chamou-me a atenção a forte presença da cor verde, a forma circular, a disposição fragmentada de um grande número de objetos. Essa imagem me sugeriu, ainda, uma sensação de ordem, harmonia e tensão. Antes que eu percebesse do que tratava a imagem, esse conjunto de pontos num círculo me remeteu a um caleidoscópio e, por alguns instantes, lembrou-me a imagem de um grão de pólen, para, em seguida, transformar-se na imagem da íris de um olho fazendo foco em mim – um grande olho verde me fitando.

#### 4.2 Afinando o olhar – Segundo momento de análise

O segundo momento de análise corresponde à enumeração e à discriminação dos signos que formam a imagem. No caso dessa figura, esse momento leva à identificação de pássaros de diferentes formatos e cores, de uma nuvem esverdeada e de palavras escritas,



FIGURA 27a

além da sugestão, em razão da disposição desses pássaros em anéis, de uma mandala ou de um labirinto de forma circular. Fazer uma descrição apurada é importante para facilitar as próximas fases da análise.

O anel mais externo dessa figura, que chamarei de número 1 (FIG. 27a), é formado por quatro pássaros azuis com asas fechadas, dispostos nos quatro pontos cardeais principais – sua cor e sua forma lembram as do pássaro preto. No anel seguinte (FIG. 27b), 32 pássaros de tamanho um pouco maior do que os do nível anterior também têm suas asas fechadas e me lembram o João-de-Barro, um pássaro que não voa muito

longe. Nesse anel, o conjunto de pássaros forma uma espécie de barreira, impedindo o livre acesso ao centro do labirinto/mandala.

No terceiro anel (FIG. 27c), 24 pássaros azulados, que lembram a andorinha rabo-de-tesoura, estão pareados com direções opostas. Os pássaros desse nível têm a



FIGURA 27c

cauda e as asas abertas, como se estivessem voando. A disposição desses pássaros também forma uma espécie de barreira, mas mais agressiva do que aquela formada pela camada anterior, porque esse conjunto de pássaros tem as extremidades das asas e da cauda abertas, lembrando uma coroa de espinhos. Esse terceiro nível parece não se limitar a barrar a entrada ou a saída do labirinto, mas funcionar como proteção perigosa contra o que vem de fora.

No quarto anel (FIG. 27d), identifico novamente os pássaros azuis (com asas fechadas e abertas) e alguns pássaros vermelhos – os de maior porte até agora. Existem oito pássaros azuis, quatro com a mesma forma daqueles do primeiro anel e quatro como os do terceiro anel. Além desses pássaros, aparece



FIGURA 27d

uma nova espécie, de cor vermelha, pernas longas semi-flexionadas (o que indica que se trata de aves de vôos curtos) e de asas fechadas, que me parecem guarás.

No quinto anel, encontro, além de pássaros amarelos como aqueles do segundo nível, pássaros amarelos quase tão grandes quanto os vermelhos, com as asas abertas e em posição de vôo. Os dois tipos de pássaros amarelos são esverdeados (FIG. 27e).



FIGURA 27e



FIGURA 27b

No último nível, encontro de novo os pássaros amarelos do segundo nível, com a cor que eles manifestaram no nível anterior (esverdeada). Ao contrário dos outros níveis, com forma de anel circular, esse tem a forma quadrada, mais estável (FIG. 27f).



FIGURA 27f

Após um tempo de observação, percebo que existe um texto misturado aos pássaros (FIG. 28) – é curioso como, às vezes, o crítico acaba se concentrando sobre certos aspectos da paisagem e esquece outros. Além dos elementos figurativos, existe um texto escrito à mão, uma caligrafia, entre cada anel, ajudando a constituí-los. À medida

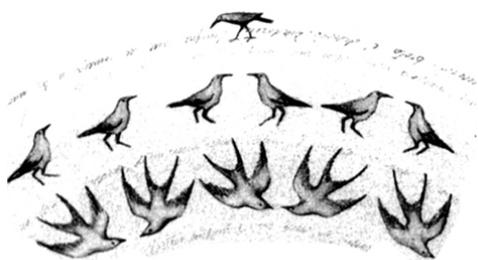


FIGURA 28

que esse texto se aproxima do centro, ele se apaga, como se a força do verde, concentrada no centro, “enfraquecesse” a letra. É difícil perceber as letras porque, nessa imagem, o texto e as figuras estão situados no mesmo

plano, têm as mesmas cores, dão a impressão de que têm o mesmo valor (sugerindo uma suspensão da diferença entre o ato de ver e o ato de ler). De cima, esses anéis sugerem um labirinto, no qual os anéis vão perdendo forma ao se aproximarem do centro confuso, obscuro e nublado. As palavras ajudam a construir o labirinto e a prender os pássaros. Do centro para a borda, entre os anéis de pássaros, anéis de textos vão ganhando materialidade, até chegar ao último anel, que é bastante nítido. Cada anel funciona como um corredor irregular e cheio de passagens, comunicações.

#### 4.3 Consultando mapas – Terceiro momento de análise

Neste momento, estou interessado nas características simbólicas dos elementos indicados no item anterior e nas relações existentes entre essa imagem e a cultura na qual ela está inserida. Como já foi visto na introdução, “Diadorim” faz parte da série *Imagens do grande sertão*, uma série de figuras realizada na década de 1980 pelo artista plástico

Arlindo Daibert. Nessa série, o artista usou como base para a criação das suas imagens não apenas um texto original, o livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, mas também um estudo profundo da vida e do método de trabalho do autor desse livro, misturando ainda elementos da sua própria vida, fugindo do conceito tradicional de ilustração. Além disso, Daibert escreveu um texto, publicado no livro *Caderno de escritos*, em que ele comenta como foi a criação dessa série.

#### 4.3.1 Características simbólicas

Para definir as características simbólicas tradicionais dos elementos enumerados no segundo momento de análise, utilizarei como referência dicionários de símbolos e outras fontes, começando pela simbologia do pássaro, passando pela da mancha (ou nuvem), das formas geométricas, das mandalas, do labirinto e, por fim, da palavra, do texto escrito.

A associação do pássaro com a alma e com estados superiores do ser é muito freqüente.<sup>135</sup> Segundo Manfred Lurker, as aves pertencem ao reino do ar e da luz e tornam-se símbolo dessas esferas, dos deuses e espíritos.<sup>136</sup> No simbolismo egípcio, um pássaro com cabeça humana corresponde ao determinativo *Ba* (alma) e expressa a idéia de que a alma deixa o corpo depois da morte, em forma de ave.<sup>137</sup> Nos mosaicos cristãos primitivos, as aves podem ser a indicação da alma salva ou da remissão dos pecados do mundo. Na iconografia cristã, elas estão relacionadas à espiritualidade e, mais especificamente, ao Espírito Santo.<sup>138</sup> No Corão, o pássaro é símbolo da imortalidade da alma; muitas vezes, a palavra pássaro é tomada como sinônimo de destino. No Corão também se afirma que “as almas dos mártires voarão até o Paraíso sob a forma de

---

<sup>135</sup> JULIEN. *Dicionário de símbolos*, p. 446-449.

<sup>136</sup> LURKER. *Dicionário de simbologia*, p. 64.

<sup>137</sup> KEMP. *Think like an Egyptian*, p. 179.

<sup>138</sup> LURKER. *Dicionário de simbologia*, p. 64.

pássaros verdes”.<sup>139</sup> Nadia Julien, em seu *Dicionário de símbolos*, dirá que os Imortais adotam a forma das aves para significar a leveza, a liberação do peso terrestre. Nesse dicionário, os pássaros também são associados à inteligência: segundo o Rig-Veda, a inteligência é o mais rápido dos pássaros.<sup>140</sup>

A mancha é um símbolo de degradação, de anomalia, de desordem; podendo ser a representação de algo antinatural e monstruoso. A mancha revela a instabilidade, a imprevisibilidade do ser, cuja perfeição, quando atingida, tem pouca duração. É a marca da fraqueza ou da morte, podendo também representar a fugacidade das coisas, porque evocaria a idéia de que tudo passa, como uma nuvem.<sup>141</sup> A nuvem é símbolo de metamorfose viva em virtude de seu próprio vir-a-ser e seu simbolismo está ligado ao de todas as fontes de fecundidade: chuva material, revelações proféticas, teofanias.<sup>142</sup> O nevoeiro é símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas. Ele simboliza igualmente uma mescla de água e de fogo, como o caos das origens. Acredita-se que o nevoeiro preceda as revelações importantes, como ocorre no Êxodo, quando Jeová aparece para Moisés “na escuridão de uma nuvem”.<sup>143</sup>

As formas circulares podem ser consideradas a expressão simbólica da harmonia, da totalidade e da perfeição. Por não ter ponto inicial ou final, o círculo também é símbolo da eternidade, do estar-fechado-em-si-mesmo, perfeito. Os círculos sugerem totalidade, unidade, completude, eternidade, e expressam a idéia de um refúgio seguro, de reconciliação interna.<sup>144</sup> O círculo pode representar também as potencialidades e, quando comporta um ponto central (como é o caso dessa figura), é a representação do “ser

---

<sup>139</sup> Corão 2, 262 *apud* JULIEN. *Dicionário de símbolos*, p. 688.

<sup>140</sup> JULIEN. *Dicionário de símbolos*, p. 687.

<sup>141</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 585.

<sup>142</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 648.

<sup>143</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 634-635.

<sup>144</sup> ALVES. *Mandala*.

manifestado”, evocando o conceito de ordem, de cosmo, de harmonia. Segundo Carl Jung, os círculos podem funcionar como chaves para os mistérios de nosso reino interior, levando-nos ao encontro dos mistérios de nossa alma.<sup>145</sup> Sobre o quadrado descubro que, ao contrário do círculo, é considerado uma figura antidinâmica, que também pode simbolizar a ordem ou a estabilidade alcançada na perfeição. Segundo Jung, as formas redondas das mandalas simbolizam, em geral, a integridade natural, enquanto a forma quadrangular representa a tomada de consciência dessa integridade.<sup>146</sup>

A mandala designa toda figura organizada ao redor de um centro, normalmente composta por formas repetidas, sejam quadrados, triângulos ou outras figuras geométricas.<sup>147</sup> Nas mandalas, mesmo nas mais complexas, a forma circular sempre está presente, ainda que freqüentemente combinada com a forma quadrada.<sup>148</sup> De uma maneira geral, as mandalas simbolizam a organização, sendo a expressão da passagem da confusão à ordem, do caos ao cosmos.<sup>149</sup> A arquitetura da mandala pode representar a ordem de uma mente ou de um mundo iluminado.<sup>150</sup> A mandala é utilizada para a meditação profunda; por meio da criação ou da contemplação de uma mandala, seria possível a um sujeito interiorizar o mundo externo de forma organizada e, pela concentração progressiva do múltiplo no uno, reintegrá-lo ao todo, acabando com a confusão da vida.<sup>151</sup>

Labirintos são imagens que há milênios persistem na história da humanidade.<sup>152</sup>

Apesar de o labirinto normalmente ser considerado uma antiga forma sacra ou mágica de

---

<sup>145</sup> JUNG *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 585-586.

<sup>146</sup> JUNG *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 585-586.

<sup>147</sup> FLAK; COULON. *Ninos que triunfam*.

<sup>148</sup> Em sânscrito, *mandala* significa “círculo”. CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 585.

<sup>149</sup> FLAK; COULON. *Ninos que triunfam*.

<sup>150</sup> POWERS. *Introduction to Tibetan Buddhism*.

<sup>151</sup> ALVES. *Mandala*.

<sup>152</sup> Uma das mais antigas representações gráficas labirínticas data do período neolítico e encontra-se na gruta rupestre de Valcamonia, na Itália; já o labirinto mais famoso é o de Creta, imortalizado pelas narrativas de Teseu e o Minotauro. Segundo Leão, os labirintos não são apenas construções arquitetônicas, também existem nos jardins, nas igrejas, na natureza em geral: são considerados labirintos naturais grutas, cavernas, conchas, flores e suas construções mandálicas, folhas, raízes e rizomas. O labirinto está presente, inclusive, no corpo humano, em muitos dos seus órgãos, tais como o cérebro, o ouvido e impressão digital. LEÃO. *A estética do labirinto*, p. 11-14.

dança e de jogo, associada à idéia dos ritos de passagem, o conceito de labirinto é bastante amplo e tem se transformado com o tempo. A clássica definição de labirinto como uma construção intrincada na qual o caminhante várias vezes perde o senso de direção e tem dificuldade em alcançar o centro (ou a saída) corresponde a apenas um tipo de labirinto. Além dessa definição, é possível pensar o labirinto também como lugar de encontro com o sagrado, como lugar de provação (travessia, lugar de busca), como sistema de defesa e como divertimento.

Existem labirintos construídos em jardins, cujo principal objetivo é proporcionar diversão.<sup>153</sup> Existem também labirintos que funcionam como lugar de encontro com o sagrado – é o caso dos labirintos construídos em solos de igrejas medievais, como nas catedrais de Chartres e Amiens.<sup>154</sup> Como sistema de defesa, o labirinto permite o acesso apenas aos iniciados, e sua figura pode evocar a idéia de interdição, de acesso proibido àqueles que não estão qualificados para alcançar o “centro”, evitando que esses violem os segredos, o sagrado ou a intimidade desse centro.<sup>155</sup>

A estrutura labiríntica, como lugar de provação (no qual o homem tem de achar o seu caminho), une as noções de labirinto como encontro com o sagrado e como proteção. Esse labirinto conduz o homem para dentro de si, para uma espécie de santuário interior, no qual reside “o mais misterioso” do ser humano; ao mesmo tempo, porém, protege o que é sagrado e exige desse homem um esforço para penetrar no labirinto e tomar conhecimento do que lhe está reservado em seu centro. Nesse caso, o labirinto representa a complicação, o caminho tortuoso que um sujeito tem de enfrentar para chegar dentro dele mesmo; as dificuldades e provas do percurso iniciático que todo

---

<sup>153</sup> No caso desses labirintos, o objetivo do arquiteto, ao planejar as alamedas e os jardins, não foi intrigar ou confundir um potencial visitante, e sim proporcionar-lhe divertimento. Esse é o caso, por exemplo, do labirinto de Versalhes.

<sup>154</sup> Nesses labirintos de traçado unicursal (sem bifurcações), o peregrino não tem de enfrentar a dúvida, nem se questionar quanto ao caminho a seguir.

<sup>155</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 530-531.

indivíduo deve seguir na busca do Eu.<sup>156</sup> O centro desse tipo de labirinto representa a personalidade daquele que o percorre e, uma vez atingido esse espaço, o iniciado é consagrado, introduzido nos mistérios.<sup>157</sup>

A palavra está associada à verdade, à inteligência e ao poder, um poder gerador e fecundador. A noção de palavra fecundadora, de verbo que traz o germe da criação, como a primeira manifestação divina, antes que qualquer coisa tenha tomado forma, encontra-se nas concepções cosmogônicas de muitos povos antigos. No Antigo Testamento, a palavra de Deus é a sabedoria que existia antes do mundo, e pela qual tudo foi criado. Do mesmo modo, para João, o Verbo (a Palavra) estava em Deus, preexistente à criação.<sup>158</sup> Segundo Sônia Viegas Andrade, a idéia de que a palavra permitiria ao homem conhecer a essência do mundo e, conseqüentemente, controlá-lo, começa na Antigüidade, com Parmênides, e estende-se por toda a época moderna.<sup>159</sup> No pensamento grego, a palavra, o *logos*, significou não apenas a palavra, a frase, o discurso, mas também a razão e a inteligência, a idéia e o sentido profundo de um ser, o próprio pensamento divino. Para os estóicos, a palavra era razão imanente na ordem do mundo. Viegas afirma que é com base nessas noções que a especulação dos Padres da Igreja e dos teólogos desenvolveu e analisou no decorrer dos séculos o ensinamento da Escritura e, muito particularmente, a teologia do verbo.<sup>160</sup>

#### 4.3.2 Arlindo Daibert

Como já foi visto na introdução, “Diadorim” faz parte de uma série de imagens extremamente complexas produzidas pelo artista plástico Arlindo Daibert que, por meio

---

<sup>156</sup> JULIEN. *Dicionário de símbolos*, p. 244.

<sup>157</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 531.

<sup>158</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 679-680.

<sup>159</sup> ANDRADE. *A vereda trágica do Grande sertão: veredas*, p. 7.

<sup>160</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 679-680.

de citações (e outros tipos de ruídos), evocam outras imagens da série, criam interconexões interpretativas entre as imagens, num jogo de espelhos.

As xilogravuras dessa série compõem a um grupo de 20 figuras que foram produzidas a partir de 1982, fruto das primeiras aproximações de Arlindo Daibert do texto de Guimarães Rosa. As xilogravuras versam sobre questões básicas levantadas pelo livro de Rosa: bem/mal, vida/morte, Deus/demônio, culpa, medo, poesia, etc. Segundo o artista, a escolha da “linguagem da madeira” deu-se em função de a xilogravura dialogar muito bem com o modelo de narrativa épico-guerreira sobre o qual teria sido construído o romance de Rosa.<sup>161</sup> A técnica de marcar a imagem na madeira cria uma relação formal com as características de rusticidade e precariedade do sertão. Em termos de história da arte, as xilogravuras evocam a ilustração medieval das narrativas de cavalaria e remetem à ilustração das narrativas tradicionais de cordel – o que é bastante apropriado, sobretudo porque, segundo Daibert, os arquétipos desse gênero literário ainda estariam presentes no fabulário e na produção literária dos cantadores do sertão.<sup>162</sup> Nas xilogravuras existem outras três imagens que se relacionam diretamente pelo nome com “Diadorim”: “Diadorim I”, “Diadorim II” e “Diadorim, minha neblina”.

Os desenhos dessa série formam um grupo de 51 figuras cuja principal característica é combinar várias técnicas (colagem, desenho, pintura) para a produção das figuras. Em relação à imagem “Diadorim”, três desenhos estão inter-relacionados: “Riobaldo, o Urutu Branco”, “Hermógenes” e “Otacília”. O romance *Grande sertão: veredas* pode ser sintetizado como a história de um jagunço, Riobaldo, que se apaixona por outro, Diadorim, e que, por isso, mata um terceiro jagunço, Hermógenes. Diadorim morre na batalha contra Hermógenes, e Riobaldo acaba se casando com Otacília, uma mulher que não tem relação com o ambiente violento e perigoso da jagunçagem. Nos

---

<sup>161</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 30.

<sup>162</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 33.

textos de *Caderno de escritos*, Arlindo Daibert se refere a esse conjunto de personagens como os quatro personagens-chave de *Grande sertão: veredas*.

### 4.3.3 *Grande sertão: veredas* e Guimarães Rosa

O romance de Rosa, apesar de não ser a única referência utilizada por Daibert na constituição de suas imagens, pode enriquecer muito a compreensão das mesmas e, em especial, a imagem analisada, “Diadorim”. Diadorim é o nome de um dos personagens principais do romance de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*. O livro conta a história da paixão de um jagunço, Riobaldo, por outro jagunço, Reinaldo, no sertão de Minas Gerais, numa época não muito definida, mas que deve situar-se no período da Primeira República (1889-1930).<sup>163</sup> O romance é narrado por Riobaldo, já idoso e afastado da jagunçagem, a um interlocutor da cidade, letrado, que não tem voz na narrativa, mas é constantemente interpelado. Ao contar sua história, o ex-jagunço deseja recompor sua experiência, dar sentido ao seu passado e entender melhor os acontecimentos daquele período.

Na época em que Riobaldo ingressou na vida de jagunço, ele era um sujeito angustiado por dúvidas com relação ao mundo em que vivia, o que lhe provocava um sentimento de incompletude e um desejo de ordenar sua vida. Em vez de respostas, essa vida no sertão lhe traz mais perguntas; em vez de encontrar ordem, ele se perde. Sua angústia aumenta quando percebe que sente uma grande atração por seu amigo de armas, Reinaldo, mas não consegue nomear esse sentimento. Sem saber que Reinaldo é Diadorim, ou seja, uma mulher que se faz passar por homem, Riobaldo sofre com a natureza do seu afeto.

Os dois jagunços tornam-se companheiros íntimos, mas, em nenhum momento, um se declara ao outro. Riobaldo se cala porque não sabe exatamente o que sente, ou

---

<sup>163</sup> GALVÃO. *As formas do falso*, p. 39.

porque não tem coragem de assumir seus sentimentos (que, ele acredita, são homossexuais). Diadorim, por sua vez, não revela o seu sexo porque teme perder o respeito dos companheiros do bando, o que comprometeria sua grande tarefa: vingar a morte do seu pai e eliminar o mal do sertão, representado pela figura do jagunço Hermógenes.

#### **4.4 Inter-relação entre imagem e texto**

##### **4.4.1 Palavras de dentro**

Após realizar o levantamento iconográfico relativo aos signos visuais do desenho, inicio uma nova etapa, na qual me proponho a analisar os textos que fazem parte dessa figura. É possível dividir esses textos em textos que estão “dentro” e “fora” da imagem. Considero como estando “dentro” da imagem o texto que está fundido a ela, enquanto o texto que está de “fora” é aquele que funciona como título da imagem.

Iniciei a análise comentando a capacidade expressiva dos textos inseridos “dentro” da imagem. Devido às suas qualidades gráficas, procurei estabelecer um diálogo com a tradição de artistas que se preocuparam em explorar os aspectos icônicos do texto (3.2.2), artistas que, como o russo El Lissitzky, acreditavam que as qualidades materiais dos textos possuíam um enorme potencial expressivo. No momento seguinte, concentrei-me no texto que se encontra “fora” da imagem.

Existe um texto dentro dessa imagem composta por pássaros e nuvem, mas o que está escrito? Como já foi visto, ao longo da história, a palavra tem sido tomada como fonte de revelação e mesmo de constituição da verdade.<sup>164</sup> Nesse desenho, entretanto, as palavras não cumprem esse papel: interditas parcialmente (pelo tamanho e pela forma da letra), elas esvaziam-se do seu sentido simbólico. Interditar a palavra não quer dizer

---

<sup>164</sup> ANDRADE. *A vereda trágica do Grande sertão: veredas*, p. 7.

torná-la irreconhecível; nesse caso, a escritura é reconhecida, apresenta-se como caligrafia. Essas letras, no entanto, já não fazem parte do código “escrito” convencional.

Interditar “o ser ativo da escritura” é um gesto que tende a uma equalização entre o ato de ler e o de escrever. Já que “não acontece nada” na imagem em termos de revelação de conteúdo, o leitor pode se concentrar nas qualidades materiais do lápis, do óleo, do papel, da tela, nas texturas, na “materialidade” dos elementos – aí, “muitas coisas acontecem”.<sup>165</sup> Uma caligrafia (mesmo que em dissolução) pode oferecer algo além do texto impresso comum. Essa capacidade expressiva encontra-se na cursividade da letra, no gesto do seu autor, que se reflete na qualidade material do texto.

O manuscrito evoca uma idéia de personalidade, de intimidade, sugere algo sobre quem o escreveu, não porque esclarece sobre seu conteúdo, mas porque sua forma é fruto da pulsão do corpo de quem escreveu. A partir das qualidades do texto, começo a fazer suposições sobre o autor: essa escrita parece feminina, porque é bem traçada, sugere capricho, e, ao mesmo tempo, firmeza. Também é possível pensar em “velocidade”, por causa da inclinação da letra para frente.

A exploração dos aspectos icônicos das palavras me lembra os trabalhos de Cy Twombly, nos quais há uma relação íntima com a caligrafia, produzindo o que Barthes chama de “efeito”.<sup>166</sup> Assim como Cy Twombly consegue – por meio de rabiscos, sujidades, marcas e pouca cor – evocar um efeito “mediterrâneo” nas suas telas,<sup>167</sup> pode-se pensar que o texto que tenho diante de mim consegue, principalmente por meio da qualidade material das palavras, sugerir um efeito de dissolução, de esvaziamento, de algo que foi se perdendo, algo que era legível, mas foi se apagando até virar borra, mancha. Na imagem analisada, essa sugestão de escrita me faz pensar na memória, esses textos ilegíveis evocam textos, filmes, eventos esquecidos que existem para o sujeito apenas

---

<sup>165</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 160-161.

<sup>166</sup> Esse conceito foi explicado em 3.2.2.

<sup>167</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 167-168.

como sensações. Será que a memória do ser humano é essa borra de sensações? Será que o nublado de sensações é que serve de matéria-prima para a construção da memória e da personalidade?

Os pássaros e as palavras podem evocar a idéia de memória, de uma memória imperfeita, que perde força ao ser aprisionada. Essa imagem poderia, assim, ser uma metáfora da memória. O borramento pode representar, em vez de um limite das palavras, um limite do entendimento da memória – na memória, as partes que não são inteligíveis estão borradas. É possível pensar que o texto que não foi “escrito” na memória foi, de certa forma, esvaziado, ou mesmo, está inacabado e, assim, corresponderia a um enigma que não pode ser mais completamente decifrado. Seriam lembranças, registros que o sujeito não consegue “ler”, pelo menos, voluntariamente, na sua memória. A dissolução dos fatos antigos impede a clareza da percepção. A “sujeira” que sobra vai macular a memória, alterar-lhe a pureza, dar uma luminosidade diferente às recordações. A escritura, sobre esse fundo, torna-se suplemento enigmático.

Esse “efeito de memória” é reforçado pela dissolução do texto quando se aproxima do centro. A diluição é uma outra forma de interditar o texto e também pode produzir significação. Esse gesto pode ser uma metáfora, como se a força do verde concentrada no centro “enfraquecesse” a letra. O texto que tenho diante de mim parece estar em decomposição, mas também pode ser pensado como um texto não terminado, um texto em *reserve*, como sugeriu Alfredo Manguel ao se referir a uma tela de Cézanne, na qual o pintor deixara uma maçã inacabada.<sup>168</sup>

Algo em *reserve* indicaria uma área ainda não inteiramente constituída, não inteiramente desvelada, deixada em suspenso, que será completada em algum momento futuro pelo leitor. Maria do Carmo Veneroso dirá que, em Cy Twombly, o inacabado dos

---

<sup>168</sup> Manguel conta que teve essa idéia ao saber de uma história em que o poeta Rainer Maria Rilke, ao comentar uma natureza-morta na qual Paul Cézanne deixara uma maçã inacabada, afirmou que Cézanne pintara apenas as partes da maçã que compreendia, e o que ficara em branco corresponderia às partes que ainda lhe eram um enigma. MANGUEL. *Lendo imagens*, p. 45.

manuscritos procura oferecer uma qualidade de espontaneidade, sugerindo um efeito de rascunho (FIG. 18).<sup>169</sup> As telas respingadas de Pollock seriam outra versão dessa “ausência de linguagem” de Cézanne, outra *reserve* que abre espaço àquilo que está além do entendimento e que partilha com o leitor a função de completar a obra.<sup>170</sup>

Um texto parcialmente velado, além de chamar a atenção para as qualidades da letra, convida o leitor a participar de um jogo de mostra/esconde no qual é sugerida uma interdição, mas, ao mesmo tempo, é permitido burlar essa interdição: o texto pode ser lido, pelo menos em partes fragmentadas, e isso sugere uma “transgressão da lei”. Nesse jogo de permitir/não-permitir ver o que é proibido (como em alguns filmes eróticos), existe certo gozo (sugerido) de infringir um tabu e também há uma distensão do tempo da interpretação. Nesse lusco-fusco, o tempo da interpretação é prolongado, permitindo a emergência de sentidos que não são “viciados”, sentidos temperados por nuances subjetivas.

A escritura velada e em *reserve*, ao criar passagens, espaços, interrogações e vazios, gera densidade, sugere uma lentidão para esse desenho e estabelece um tempo. No caso da imagem analisada, o “antes” da memória seria representado pelo “nascimento” do texto no centro da imagem, ou seja, na sua “infância”, o texto seria indeterminado, mas, à medida que “amadurecesse”, em direção centrífuga, ele ganharia definição, “personalidade”.

Também poderia ser considerado um tempo inverso: à medida que envelhece, o texto vai perdendo o sentido simbólico, dando lugar ao icônico, a algo da primeiridade, sendo transformado em borra (o caminho inverso da interpretação semiótica). Isso aconteceria porque a memória não conservaria a “fiscalidade” da imagem, absorvendo apenas a “essência” da palavra ou sua “inteireza”. Fazendo o inverso do que ocorreria na

---

<sup>169</sup> Contrariando a idéia de que arte é a capacidade de realizar uma ação perfeitamente, com total controle e sem equívocos, Basquiat e Cy Twombly incorporam seus acidentes às suas obras, dando-lhes valor expressivo. VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*, p. 255-256.

<sup>170</sup> MANGUEL. *Lendo imagens*, p. 45.

interpretação semiótica, o símbolo seria transformado em ícone e armazenado na memória como sensação.

#### 4.4.2 Palavras de fora

Na periferia dessa imagem, que apresenta um conjunto de pássaros envolvidos por círculos de palavras, há um nome escrito: Diadorim. A presença desse texto, nesse lugar, funciona como uma espécie de título, e coloca o leitor diante de uma lógica cultural: o título deve explicar a figura a que se refere. Segundo Roland Barthes, na pintura clássica, a legenda de um quadro dizia claramente o que a tela representava: “a analogia da pintura era dublada pela analogia do título”.<sup>171</sup> A significação parecia exaustiva, a figuração era esgotada. Nesse desenho, é impossível não experimentar esse reflexo.

No caso dessa imagem, o texto “Diadorim”, como no quadro “A chave dos sonhos”, de Magritte (1926), está em aparente dissonância com a imagem e, sendo assim, não pode funcionar como fixador de um sentido que já está na imagem. Em “A chave dos sonhos”, o artista belga subverte o princípio da cartilha escolar, pintando sob cada imagem um texto que não corresponde a ela.<sup>172</sup> Em “Diadorim”, da mesma forma, a presença desse nome, apesar de inicialmente reduzir as possibilidades interpretativas da imagem, num momento posterior, amplia essas possibilidades, agora numa direção um pouco mais definida, sugerindo que essa imagem corresponde à pessoa Diadorim, no caso, como já foi visto, o personagem Diadorim do romance *Grande sertão: veredas*.

---

<sup>171</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 166.

<sup>172</sup> MELENDI. *Imagem e palavras*, p. 35-37.

## **4.5 Contextualização**

No quarto momento de análise, procuro dar sentido ao conjunto de signos visuais que compõem a imagem em questão relacionando-os com os dados formais e iconográficos levantados nos momentos precedentes.

### **4.5.1 Considerando apenas os aspectos simbólicos da imagem na interpretação**

Devido à riqueza e à composição dos signos, mesmo aquele leitor que não conhece ou que não consegue estabelecer alguma ligação com o romance de Rosa é capaz de criar diversas interpretações para essa figura. Como foi visto anteriormente, o texto que se encontra na parte externa da figura analisada (“Diadorim”) funciona como o “nome” dessa imagem, conduzindo a interpretação em direção à correspondência dessa figura com a representação metafórica de um sujeito chamado Diadorim. Seria pertinente, por exemplo, pensar que o borramento do texto que se encontra dentro da figura, à medida que se aproxima do centro, seja uma metáfora do processo da memória de Diadorim (como foi visto no item anterior). Sua memória seria formada por palavras e imagens que se dissolvem de acordo com o seu envelhecimento, restando para esse sujeito chamado Diadorim apenas uma sensação daquilo que foi o ocorrido – com a passagem do tempo, novos círculos são acrescentados aos círculos anteriores, e os velhos vão ficando cada vez mais internos (como acontece com os vasos lenhosos no caule de uma árvore) e pouco visíveis.

De acordo com essa interpretação, quanto mais interno for o anel, mais ele está distante do tempo presente e, assim, é mais difícil recordá-lo – por isso, quanto mais próximo do centro, menos nítido é o texto e mais esverdeada é a imagem, até se dissolver na mancha verde. A memória desse sujeito é entendida como imperfeita, incapaz de manter intacto o registro daquilo que aconteceu, e o borramento pode representar um

limite do entendimento da memória, ou um esquecimento causado pela idade avançada, por uma doença, ou ainda, por um trauma.

Outra possibilidade interpretativa seria pensar essa imagem como a representação de um rito de passagem realizado por Diadorim. A disposição dos pássaros no espaço, criando níveis e caminhos, sugere a figura de um labirinto (ou de uma mandala) com um centro nebuloso. Tanto as mandalas como os labirintos estão associados aos ritos de iniciação nos quais o acesso gradativo do sujeito aos seus níveis mais interiores corresponderia às etapas da progressão espiritual, aos graus de iniciação. Nesse contexto, o labirinto representaria as dificuldades e provações que o candidato à iniciação (no caso, Diadorim) teria de enfrentar para atingir a morte iniciática, ou seja, sua iluminação ou ressurreição espiritual.<sup>173</sup> No caso dessa imagem, o labirinto parece representar, o caminho tortuoso que Diadorim tem de percorrer na busca da sua verdade ou para realizar um objetivo.<sup>174</sup>

Ainda nessa linha interpretativa, outra possibilidade seria considerar essa imagem aparentemente ordenada como a representação de Diadorim após passar por uma experiência iniciática. Se, por um lado, a presença dos pássaros nesse labirinto evoca a idéia de superação e sugere uma passagem tranqüila, por outro, a idéia de superação dos obstáculos, se é que houve passagem, parece ser questionada na forma como os pássaros foram representados: apesar de serem símbolos ascensionais, alguns deles estão fixos e, outros não conseguem alçar vôo. Nesse contexto, é possível é pensar que a força que impede os pássaros de fazer o que lhes é natural (voar) seria representada pela borra (nuvem) existente no centro do labirinto.

É possível pensar que os pássaros querem voar, deixar o círculo, mas uma força de sentido contrário existente no centro desse mundo formado de pássaros os mantém no “lugar correto”, como se fossem obrigados a ocupar esse lugar. O “mundo dos

---

<sup>173</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 531.

<sup>174</sup> JULIEN. *Dicionário de símbolos*, p. 244.

pássaros” não passaria de uma “gaiola”; entretanto, a existência desse “mundo” parece depender de existência dessa força coercitiva – é ela que conserva os pássaros unidos.

#### 4.5.2 Somando os dados sobre o romance de Rosa à interpretação da imagem

Adicionando à análise a informação de que a figura se refere à Diadorim, personagem do romance *Grande sertão: veredas*, haverá, a princípio, uma restrição dos sentidos possíveis de serem produzidos a partir desse desenho porque, na medida em que se considera que o sujeito representado metaforicamente pelo labirinto-mandala é um dos principais personagens do famoso romance de Guimarães Rosa, há necessariamente uma limitação das possibilidades interpretativas da figura – já que essa imagem se refere ao Diadorim personagem do livro, e a nenhum outro Diadorim. Entretanto, num segundo momento, essa definição torna a análise mais rica, pois as figuras que compõem a imagem (e sua combinação) passam a ser interpretadas a partir do conhecimento que se tem sobre o romance e novos sentidos podem ser agregados aos elementos que compõem essa figura.

No romance de Guimarães Rosa, Diadorim é um personagem ambíguo, ao mesmo tempo homem e mulher, terno e selvagem, valente e delicado. Na imagem analisada, é possível pensar que Arlindo Daibert estava procurando integrar esses aspectos e sugerir a tensão física e psicológica à qual Diadorim fora submetida por toda a sua vida e, principalmente, após o assassinato do pai. O labirinto de pássaros, cheio de caminhos tortuosos, pode representar as dificuldades de Diadorim para saber da sua verdade, entender melhor a verdade dos seus desejos, do seu sentimento por Riobaldo.

Nessa sentido, essa imagem diria respeito ao mundo interno de Diadorim, um mundo aparentemente ordenado, mas à custa de contradições: parte dos pássaros que constituem esse mundo parece querer voar, enquanto outros, não – gerando uma forte tensão interna. Os pássaros que querem voar podem estar se referindo ao desejo de

Diadorim de deixar sua encenação e ser quem ela realmente é: uma mulher que se apaixonou por um jagunço. Entretanto, a força que existe no centro impede os pássaros de mudar essa situação de imobilidade e impedimento, ou seja, controla seu desejo, de modo que essa situação se prolongue até que ela possa realizar seu principal objetivo, a morte do Hermógenes.

Considerando os pássaros como a racionalidade de Diadorim e a nuvem como seus desejos irracionais, a tensão existente na imagem seria consequência direta da luta entre os impulsos irracionais (representados pela borra) e a racionalidade (representada pelos pássaros, principalmente aqueles que estão estáticos). Devido à contenção dos impulsos irracionais o ser (ou o mundo) começaria a morrer, pois esses impulsos são vitais; daí o desbotamento dos pássaros que são forçados a permanecer estáticos para manter as aparências de que Diadorim é um jagunço muito viril.

#### **4.5.3 Situando “Diadorim” em relação às outras imagens da série criada por Daibert**

Acrescentando à análise dessa imagem as outras imagens da série diretamente relacionadas à Diadorim e também os textos que Daibert escreveu sobre essa série publicados em *Caderno de escritos*, é possível ampliar a riqueza da interpretação. Devido à dificuldade para retratar a complexidade de Diadorim, ou justamente para expressar essa multiplicidade de características, Daibert criou na série de xilogravuras três imagens com características singulares que foram diretamente relacionadas à Diadorim: “Diadorim I” (FIG 29), “Diadorim II” (FIG 30) e “Diadorim, minha neblina” (FIG 31).



FIGURA 29

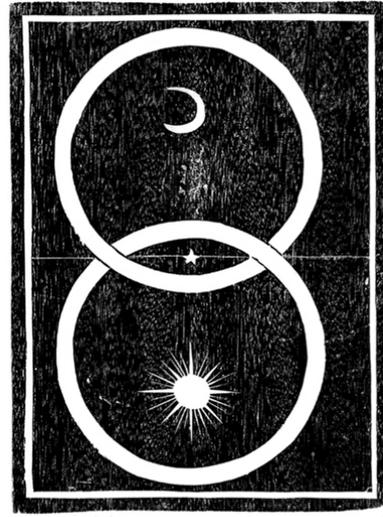


FIGURA 30



FIGURA 31

Nessas figuras, os aspectos materiais destacados por Daibert, ao usar a “linguagem da madeira”, evocam a rusticidade, a privação, a morte, a hostilidade das pessoas e da paisagem que caracterizam uma parte do sertão retratado no romance – principalmente aquela parte ligada ao Liso do Sussuarão. Em “Diadorim I” e “Diadorim II”, predominam o alto contraste formal, a dureza e a aparente ordem que esconde a tragédia do impedimento do relacionamento entre Diadorim e Riobaldo. Já “Diadorim, minha neblina” evoca a sujeira, o caos e a indeterminação – uma outra face do sertão e

também uma referência à maneira como Riobaldo percebe Diadorim: um enigma<sup>175</sup> confuso no jogo “aparente e oculto” realizado por ela.<sup>176</sup>

A ambigüidade e a ordem aparente que esconde uma interdição, um sacrifício, são as principais idéias evocadas pelas xilogravuras e ajudam a caracterizar Diadorim e sua relação com o mundo, especialmente, com Riobaldo. Essa escolha de Daibert está de acordo com a “atmosfera” do romance – como afirmou Eduardo Coutinho, a confusão, ambigüidade, a indagação e a incerteza permeiam *Grande sertão: veredas* e que também caracterizam Diadorim e suas relações.<sup>177</sup> Nas xilogravuras, Daibert parece tentar resgatar essa atmosfera, dando destaque também a idéias mais negativas relacionadas à Diadorim como ódio, vingança e interdição. A negatividade presente nas três xilogravuras parece estar relacionada com a impossibilidade de consolidação carnal da relação entre Diadorim e Riobaldo ou com o ódio que faz parte da personalidade de Diadorim.

As três xilogravuras com o nome Diadorim são marcadas pela diferença na escolha e na composição dos elementos. Em “Diadorim, minha neblina” e “Diadorim I”, ele utiliza os pássaros como os elementos principais da figura, mas a quantidade e a disposição dos mesmos diferem em cada uma delas. Em vez de pássaros como elementos de representação de Diadorim, em “Diadorim II”, Daibert opta por corpos celestes.

Apesar dessa variedade de elementos, é possível perceber em comum nas três xilogravuras a sensação de conflito, tensão e impedimento, uma referência explícita à opção do personagem Diadorim por não revelar sua natureza sexual, barrando sua sensualidade e deixando de viver o relacionamento com Riobaldo para além da amizade. Por meio de pássaros ineptos para o vôo, pássaros riscados ou separados por uma caveira, Daibert estaria representando Diadorim nas xilogravuras como um ser em conflito, interdito no seu amor, na sua travessia.

---

<sup>175</sup> ANDRADE. Desejo: um grande sertão, p. 126.

<sup>176</sup> NASCIMENTO. Diadorim: um “mau amor oculto”, p. 842.

<sup>177</sup> COUTINHO. Linguagem e revelação: uma poética da busca, p. 168, 169, 173.

Em “Diadorim I”, a idéia de impedimento, de negação e adiamento pode ser associada à sua relação com Riobaldo – marcada por uma sensualidade negada. A escolha e a configuração dos signos sugerem algo como: o amor a que se refere o texto tem que ser adiado para que a ordem não seja sacrificada e o objetivo seja cumprido. Em “Diadorim, minha neblina”, as idéias de interdição e de ambigüidade se repetem na figura dos pássaros riscados, redundando com a interdição sugerida no título, evocando a idéia de confusão que Diadorim causa em Riobaldo.

Se, em “Diadorim I”, a figura parece representar a dúvida de Diadorim em deixar de lado sua vingança para viver com Riobaldo uma vida de casal, em “Diadorim, minha neblina”, a dúvida parece ser a de Riobaldo com relação a quem é Diadorim e o que significa para ele. Diante da permanência da dúvida, predomina a tensão nas duas imagens. “Diadorim II” parece ser o fim desse conflito, dessa tensão, em consequência da morte de Diadorim.

Em “Diadorim II”, aparentemente não existe nenhuma marca de interdição clara, prevalecendo a idéia de ordem, que poderia ser fruto da passagem, do sucesso da travessia. Entretanto, se o leitor olhar com mais cuidado, pode perceber que a interdição se faz presente na imobilização dos componentes da figura (os círculos prendem a estrela e estão presos numa moldura negra – tudo parece fixo e ordenado nessa xilogravura). Existe um equilíbrio, uma ordem, mas ao custo dessa imobilização, como no desenho “Diadorim”.

Karina Rocha entende que Diadorim possui um caráter ambíguo por “ser uma pessoa em duas naturezas” (demoníaca e divina), por estar sempre num entre-lugar (entre o sentimento de Riobaldo e o ódio por Hermógenes, divida entre viver seu amor e realizar sua vingança).<sup>178</sup> Em “Diadorim II”, Arlindo Daibert procura evocar o caráter andrógino de Diadorim por meio de uma hierogamia na qual existe uma estrela entre o

---

<sup>178</sup> ROCHA. *Veredas do amor no grande sertão*, p. 81.

sol e a lua, reforçando a idéia de Diadorim como um ser “entre”, ser que vive sob tensão, ambíguo como o planeta Vênus, associado a uma estrela pelo senso comum, e que é ora a estrela da manhã, ora a estrela da tarde.<sup>179</sup>

Se, nas xilogravuras, parece que Daibert quis dar destaque à ambigüidade, ao conflito ao impedimento do personagem Diadorim em ser e realizar aquilo que deseja, ao criar o conjunto de quatro imagens que representam os personagens-chave do romance, ele procurou fazer outras sugestões, principalmente ao aproximar formalmente Hermógenes de Diadorim, chamando a atenção para algo que está no romance, mas não é muito evidente. Essas novas relações sugeridas permitem conclusões bastante interessantes, como se verá a seguir.

Na série de desenhos, cada um dos quatro personagens-chave foi representado por imagens que evocam a figura de um labirinto. Os labirintos redondos e coloridos foram associados aos personagens femininos, enquanto os de formato quadrado foram associados aos personagens masculinos. A figura do labirinto foi utilizada como “base” para representar os quatro personagens, provavelmente por estar relacionada com a idéia de travessia, um dos principais temas de *Grande sertão: veredas*.

Como travessia, o labirinto significa as dificuldades e provas do percurso iniciático que o indivíduo deve seguir para conseguir atingir seus objetivos.<sup>180</sup> Cada um dos personagens retratados por Arlindo Daibert tem uma busca particular: Diadorim foi preparada para realizar a tarefa de acabar com o mal no sertão e vingar a morte do pai; Hermógenes fará tudo para reinar absoluto no sertão; Riobaldo precisa de respostas claras para sua angústia, e Otacília quer se casar com o jagunço letrado.

Com os pares de imagens – Riobaldo/Hermógenes (FIG. 33 e 34) e Diadorim/Otacília (FIG. 32 e 35) –, o artista procurou reproduzir alguns dos conflitos

---

<sup>179</sup> Essa ambigüidade também é sugerida em “Diadorim I” pela representação dos dois pássaros em sentidos opostos; em “Diadorim, minha neblina” pela presença de pássaros de cores opostas e fundidas; e no desenho “Diadorim” pela presença de cores “masculinas” e “femininas”).

<sup>180</sup> JULIEN. *Dicionário de símbolos*, p. 244.

centrais do livro, como a luta entre o bem e o mal e o jogo ambíguo entre masculino e feminino,<sup>181</sup> explorando o “temperamento” de cada um dos personagens principais, e tentando realçar-lhes as características singulares por meio da seleção de símbolos específicos inseridos dentro do seu labirinto.

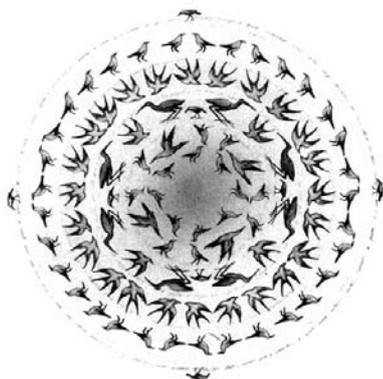


FIGURA 32

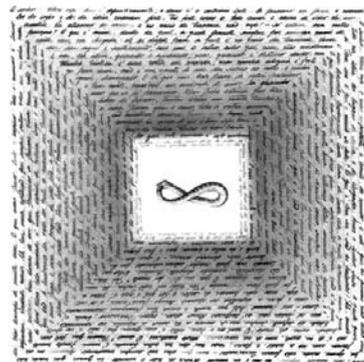


FIGURA 33

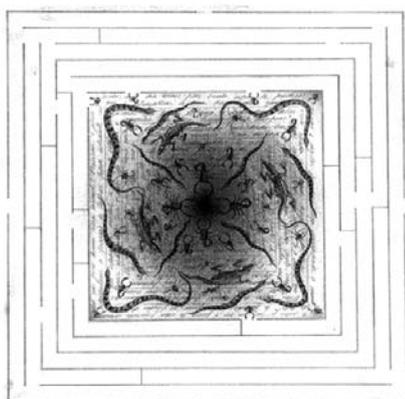


FIGURA 34

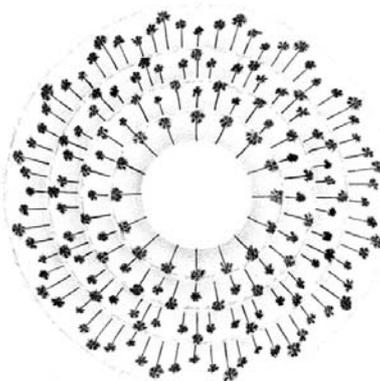


FIGURA 35

No romance, Diadorim e Otacília são pessoas completamente diferentes, e o que as aproxima é apenas o fato de serem do mesmo sexo e despertarem o amor de Riobaldo. Na interpretação de Daibert, essas pequenas semelhanças se resumem na forma (redonda) comum aos dois labirintos e na constituição de anéis mesclando palavras e elementos de um mesmo reino – no caso de Diadorim, elementos da espécie

---

<sup>181</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 34.

animal (os pássaros); no caso de Otacília, elementos da espécie vegetal (as árvores). As semelhanças, entretanto, terminam por aí.<sup>182</sup>

Diadorim tem uma vida aventureira e nômade, enquanto Otacília é apegada à vida doméstica, fixa, sólida – essa diferença é evidente na escolha dos elementos que constituem os labirintos. “Diadorim” é constituída por um bando de pássaros, seres de movimento, enquanto “Otacília” é formada por um conjunto de árvores, símbolos da estabilidade – é dela o mundo da segurança e das raízes; por isso, no centro do seu labirinto, predomina a luz, enquanto no mundo de Diadorim existe uma borra, uma nuvem, que talvez represente sua instabilidade.

Lembrando que, na série *Imagens do grande sertão*, nas xilogravuras relacionadas ao personagem Diadorim existe uma forte presença de tensão e negatividade e comparando o centro desses dois desenhos, parece que fica cada vez mais evidente a associação de uma negatividade à “Diadorim” (no seu centro). Além do contraste formal com o labirinto de Otacília, a explicação para a razão e a natureza dessa borra que ocupa o centro do labirinto de “Diadorim” pode ser encontrada, entre outros momentos, na parte do romance em que Rosa faz associações dos personagens com elementos florais. No primeiro encontro com Riobaldo, Otacília é associada à flor liro-liro, ou casa-comigo,

---

<sup>182</sup> As imagens referentes a Diadorim e a Riobaldo são releituras diretas da série de xilogravuras, na qual o artista pesquisou as possibilidades de representação desses dois personagens. Riobaldo é representado por um uróboro torcido, uma referência direta à xilogravura “Riobaldo”, na qual a cobra, que é um símbolo cheio de possibilidades significativas, está relacionada com a capacidade de renascimento do personagem (nesse caso, por meio da memória), mas também com o seu apelido (urutu-branco). Diadorim é representada por pássaros, escolha que se repete em duas das três xilogravuras que têm com referência direta o personagem (e que também podem ser encontrados, combinados com a cobra, na xilogravura “O sertão é dentro da gente”). Os personagens Otacília e Hermógenes não foram explorados na série de xilogravuras, recebendo representações apenas na série de desenhos. No romance, Otacília tem uma representação muito positiva, tal como a palmeira, daí a escolha de Daibert por representá-la pela repetição monótona de buritis, enquanto a “animalidade”, o perigo e a brutidão de Hermógenes estão representados nos animais peçonhentos que habitam o seu interior. Para chegar ao centro de “Hermógenes”, é preciso ter muita malícia e esperteza, além de sorte, para vencer o “veneno”; o centro de “Otacília”, ao contrário, é monótono e equilibrado, parecendo o mais fácil de ser atingido. O centro de “Riobaldo” pode ser atingido através das palavras, uma alusão às conseqüências do seu processo narrativo, e o centro de “Diadorim” é nublado, contendo uma luz verde, que tanto pode evocar a esperança quanto a morte.

enquanto a flor emblemática de Diadorim é o capitão-da-sala, que possui belas flores amarelas e alaranjadas, mas cujo leite é venenoso.<sup>183</sup>

No romance, Riobaldo é o senhor da palavra, o jagunço letrado e Hermógenes é caracterizado como um ser instintivo, primitivo em que predominam sentimentos negativos. Seguindo essas referências, Daibert escolheu o texto para ser a base do labirinto de Riobaldo. São as palavras que submetem a serpente que habita o seu centro, uma metáfora para a idéia de que Riobaldo é um ser em que a racionalidade dominou sua animalidade. Em Hermógenes, ao contrário, as palavras se diluem no seu interior, como se fossem devoradas pelo seu âmago, lugar em que predomina uma natureza animal e venenosa (literalmente) (FIG. 36).

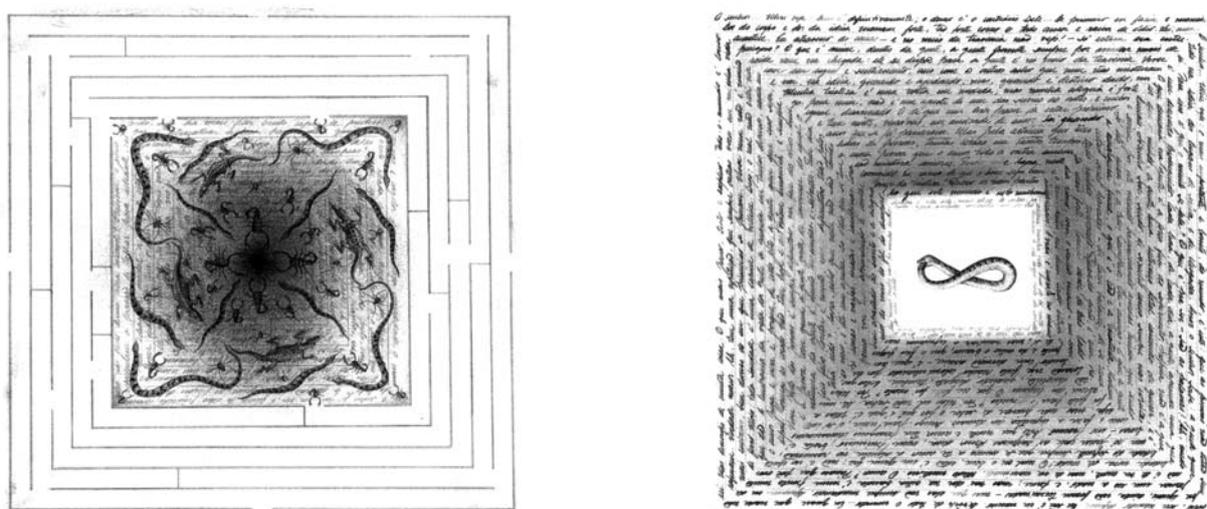


FIGURA 36

Outro elemento utilizado por Daibert para marcar a característica de opostos-complementares entre essas duas imagens foi a presença (ou a falta) da cor. Enquanto as palavras representariam a racionalidade, a presença da cor representaria o bem. A

<sup>183</sup> “É o cavalheiro-da-sala...”. Diadorim falou, entusiasmado. Mas o Alaripe, perto de nós, sacudiu a cabeça – “Em minha terra, o nome dessa” – ele disse – “é dona-joana... Mas o leite dela é venenoso...”. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 71-72.

ausência desses signos significaria o oposto, ou seja, a existência apenas da cor negra no labirinto do Hermógenes indicaria o domínio do mal, enquanto a falta de palavras, ou a dissolução das palavras na sujeira, representaria o predomínio da irracionalidade.

Apesar de Daibert declarar Riobaldo como o oposto-complementar de Hermógenes,<sup>184</sup> do ponto de vista formal, o que se vê nos desenhos é que “Otaclia” é o melhor oposto-complementar de “Hermógenes”, porque ela representa ordem, luz, iluminação plena, enquanto Hermógenes é instintivo, labiríntico, dissimulado e enganador, o “príncipe de tantas maldades”; no seu centro, não há qualquer resquício do bem, apenas escuridão, sujeira e bichos peçonhentos (FIG. 37).

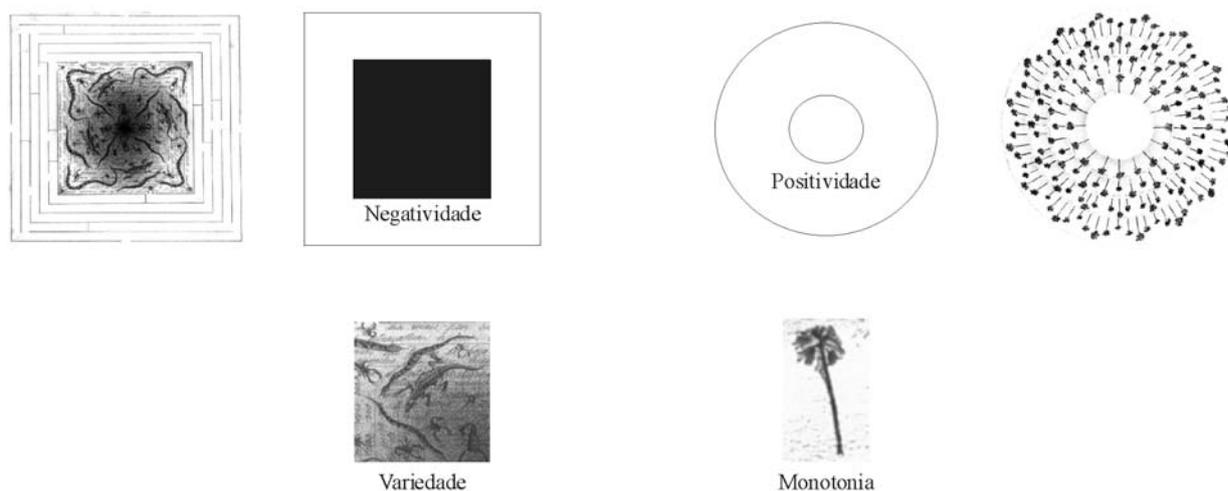


FIGURA 37

Ao reproduzir o centro escuro de Hermógenes em Diadorim, Daibert chama a atenção para algo que existe no romance, mas que não tem sido muito explorado pela crítica: o fato de que Diadorim é um ser movido pelo desejo de vingança e marcado pelo ódio. Assim como predominam, na imagem de Hermógenes, a borra escura e o veneno curtido no fundo do buraco, também acontece no labirinto de Diadorim. Na sua periferia, Diadorim possui cor, mas predomina certa monocromia – o verde parece

<sup>184</sup>DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 34.

contaminar todas as outras cores. Uma observação mais apurada nos centros das duas imagens pode revelar ao leitor outras semelhanças, tal como a organização dos elementos no centro dos labirintos: tanto os pássaros de Diadorim quanto os animais peçonhentos que constituem o centro do labirinto do Hermógenes (apesar de simularem a impressão de caos) estão ordenados, em grupos de múltiplos de quatro (FIG. 38).

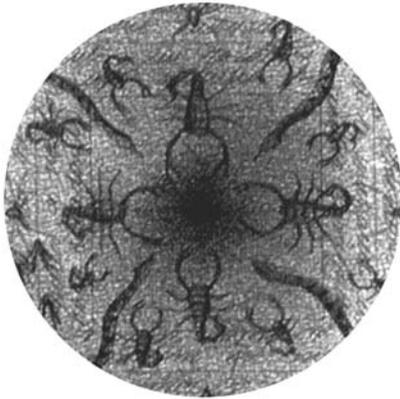


FIGURA 38

Ao aproximar, em termos formais, o labirinto Diadorim do de Hermógenes, Daibert reforça para sua representação de Diadorim uma negatividade que, somada ao conhecimento do leitor da obstinação e de capacidade de dissimulação do personagem (se fazia passar por homem para todos os seus conhecidos), pode definir para a nuvem que ocupa o centro do labirinto interpretantes associados sua capacidade de controle dos seus sentimentos ou ao ódio desse personagem – já que os pássaros estão mais associados a idéias positivas como ascensão e liberdade e, os labirintos a idéias de transcendência e travessia.

Essa definição de uma qualidade de negatividade para a figura que representa Diadorim, a princípio, reduz o espectro de possibilidades interpretativas para essa imagem, na medida em que tende a evocar para a interpretação primeiro os aspectos negativos simbólicos do elemento nuvem. Entretanto, esse limite inicial ajuda a ampliar as possibilidades interpretativas da imagem e do romance pois pode levar a questionar a natureza do sentimento de Diadorim por Riobaldo (sendo um ser tão bom na arte da dissimulação, e obstinado em conseguir seu objetivo, como é possível ter certeza que ele não estava apenas usando Riobaldo para conseguir sua vingança?), realimentando o imaginário sobre esse personagem, num processo de construção e criação de novas interpretações.

Nessa perspectiva, a nuvem pode ser pensada como o elemento responsável pelo controle dos desejos e das vontades do personagem, a representação da racionalidade que mantém a ordem interna de Diadorim, garantindo, assim, seu equilíbrio e seu movimento em direção ao seu objetivo maior: a vingança contra o Hermógenes. Nesse caso, os pássaros, impossibilitados de deixar suas posições representariam os desejos e vontades de Diadorim reprimidos, controlados pelo centro racional de decisões, a borra. O labirinto evocaria o mundo interno do personagem, aparentemente ordenado, mas marcado pela tensão devido à prisão dos pássaros.

A nuvem também pode ser pensada como a representação do ódio ou a verdadeira identidade de Diadorim, que precisa ficar bem escondida para que ela consiga realizar seu objetivo. Os pássaros, nesse caso, representariam a esperteza de Diadorim, utilizada para dissimular seu sexo, seus sentimentos por Riobaldo, seu centro escuro. O labirinto, nesse caso, funcionaria como uma defesa para esse segredo escondido no centro, impedindo que aqueles que estão de fora tivessem qualquer vislumbre do que é a “natureza” do personagem.

Por fim, uma visão mais poética sobre essa figura poderia dar sentido aos elementos desse desenho a partir de um comentário de Riobaldo sobre o Diabo. No romance, Riobaldo afirma que o diabo viveria dentro de cada um de nós esperando a hora de desencadear a loucura, de fazer o indivíduo agir “às brutas” e, até mesmo, expulsar o bem e tomar conta desse território. O diabo existiria no interior de cada pessoa como uma espécie de essência contrária de Deus que precisaria ser “gasta”.<sup>185</sup> Segundo essa idéia, a nuvem estaria associada ao demônio e, seguindo essa linha de pensamento, Riobaldo e Otacília já teriam “gastado” o diabo que vive dentro deles, ao contrário de Hermógenes e Diadorim, que o possuiriam na forma da nuvem, da mancha.

---

<sup>185</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 26.

### ***Aquilo que Daibert não quis dizer, “não sabe” ou “não sabe que sabe”***

Devido à complexidade dessas imagens, as relações interpretativas possíveis entre os labirintos não se limitam aos pares opostos/complementares, como foi comentado por Daibert no seu texto, observando-se outras relações além daquelas descritas em *Caderno de escritos*. Nesse momento, após explorar as possibilidades interpretativas fornecidas pelos dados iconográficos e formais disponíveis, tento ir um pouco além desse conjunto de informações conhecidas sem perder de vista as referências formais e iconográficas articuladas ao longo desta análise.

### *Memórias são – pássaros, nuvens e buracos*

Saudade é um pássaro da memória. Quando a memória favorece algo, criando uma beleza para esse algo, aí se tem uma semente de saudade. Essa semente, bem alimentada, brota, vira pássaro e, volta e meia, voa, ligando passado e presente com suas asas. Luiz Otávio Rocha dirá que a memória que Riobaldo tem do sertão é permeada pela presença de Diadorim: são muitos os pássaros que brotaram no seu mundo de recordações.<sup>186</sup> Se os pássaros representam Diadorim, e esses pássaros, também, são o desejo e repressão, essas imagens migram para a memória de Riobaldo, simbolicamente. Graças a Diadorim, o narrador consegue ir além da hostilidade que o sertão lhe impõe (homens de natureza selvagem, guerras, dor, mortes, gosto pela crueldade, o oculto, o nebuloso) e construir outras qualidades de lembranças (das belezas da natureza agreste, das coisas doces que passam a existir para ele pelo olhar de Diadorim – detalhes que foram semeados na memória de Riobaldo no tempo que passaram juntos).<sup>187</sup> No desenho de Diadorim, é possível pensar que Daibert procura representar a memória que Riobaldo guarda de Reinaldo/Diadorim, ou seja, a forma como Riobaldo se lembra do companheiro:

---

<sup>186</sup> ROCHA. *Veredas do amor no grande sertão*, p. 80.

<sup>187</sup> “Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim...”. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 42.

Diadorim é o “olho” poético de Riobaldo, aquele que enxerga os pássaros e as delicadezas do sertão.<sup>188</sup>

Nem sempre a memória é semente (e, muito menos, flor); algumas vezes, é também nódoa, mancha, nuvem. Qual o sentimento de Riobaldo por Diadorim? Depois da morte dela, após saber que o objeto do seu afeto era uma mulher, Riobaldo reconheceu seu amor. Mas será que o sentimento de Diadorim pelo Tatarana era da mesma natureza? Há uma tendência geral na crítica de acreditar que o amor era recíproco, apesar de ser “um amor de ‘terceira margem’”,<sup>189</sup> mas isso não está totalmente evidente no texto de Rosa. Talvez fosse confuso mesmo para o personagem Diadorim, na medida em que no seu centro se misturavam o ódio e o amor, masculino e feminino, várias direções disputando o comando do seu desejo. A dúvida de Riobaldo sobre Diadorim é sutil, mas existe e permanece, principalmente porque nos momentos em que teve que escolher entre seu ódio ou seu amor, ela optou pelo primeiro. Pelo menos uma vez, Riobaldo propôs explicitamente a ela que largassem a vida de jagunços e fossem viver juntos. Por que ela não aceitou, se o amava realmente? Por que, quando Riobaldo confessou a Diadorim seu amor, ela não fez nada a respeito?<sup>190</sup>

Saudade é uma flor da memória. Quando a memória favorece algo, criando uma beleza para esse algo, aí se tem uma semente de saudade. Essa semente, bem cuidada, brota, vira árvore e, nas primaveras, enche-se de flor. Otacília são árvores na memória de Riobaldo, árvores que brotaram pela primeira vez quando este ainda estava no sertão, longe de sua futura esposa. Antes do casamento, Otacília fez brotarem flores na memória de Riobaldo. Essas flores caíram, durante o longo tempo das lutas de que ele participou

---

<sup>188</sup> Nogueira concorda afirmando que “na maior parte das evocações da imagem de Diadorim por Riobaldo, predomina a referência aos olhos” – como se Diadorim lhe abrisse os olhos para uma parte do sertão que não lhe é familiar. NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 88.

<sup>189</sup> ROCHA. *Veredas do amor no grande sertão*, p. 82.

<sup>190</sup> “Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei. – ... *Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...* –; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso. Diadorim se pôs pra trás, só assustado – *O senhor não fala sério! (...) Não te ofendo, mano. Sei que tu é corajoso...* – eu disfarcei, afetando que tinha sido brinca de zombarias, recompondo o significado”. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 593.

no sertão, mas o bosque de lembranças tranqüilas permaneceu, firme, pronto para outras florações. Quando Diadorim morreu, foi o caminho das flores e das árvores de Otacília que conduziu Riobaldo na direção desse casamento, dessa clareira protetora de luz.

A memória, porém, não é formada apenas de flores e de pássaros, também abriga buracos, muitos, negros, os medos e as coisas mal entendidas. As coisas mal entendidas são nódoas, nuvens, podem ser veneno, mas também potência e fertilidade. Hermógenes aparece para Riobaldo como uma mancha, algo primitivo e sem controle a que ele tem aversão, talvez por que veja nele o lado sombrio da sua alma.<sup>191</sup> Rosa descreve Hermógenes como o disforme, uma criatura assustadora, misto de “cavalo e jibóia”, de voz cavernosa e pés disformes (como o próprio demo).<sup>192</sup> Hermógenes é um lugar cheio de perigos, sendo, ao mesmo tempo, fascinante e repelente, desafiando Riobaldo a descobrir o que existia no meio de tanto escuro.

Nem todas as nuvens são passageiras. A nuvem é um elemento formal usado por Daibert para compor o centro de todos os quatro labirintos. Em Diadorim e Hermógenes, ela é evidente, tem uma cor definida. Já em Riobaldo, parece que só sobraram os restos. Em Otacília, ela existe como ausência (como não-nuvem). A partir das informações do (e sobre o) romance *Grande sertão: veredas*, das informações obtidas com as análises das xilogravuras e com o estudo das relações entre os labirintos, pode-se pensar nessa nuvem como um sentimento ruim que habita o lugar mais interno do ser, como o ódio de alguns personagens.

Se se considerar a nuvem como a representação desse ódio, é possível perceber graficamente algo que não é evidente, mas que se insinua na narrativa de *Grande sertão: veredas*: a proximidade de Hermógenes e Diadorim. Na história de Guimarães Rosa eles são inimigos de morte, declarados, mas estão associados por carregarem o ódio no coração. Daibert parece confirmar essa aproximação, explorando-a na sua série de

---

<sup>191</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 34.

<sup>192</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 34.

desenhos. Mesmo que ele não tenha deixado nada escrito sobre o assunto, é possível ver nas imagens essa convergência por meio das relações formais entre os labirintos e, principalmente, da mancha que os dois labirintos possuem no centro, que sugere ser a representação do ódio que os dois personagens carregam dentro de si.

De acordo com as descrições de Rosa, Hermógenes é ambíguo: fisicamente, não se distingue muito de um animal, encaixando-se na descrição criada por César Lombroso, em 1876, para definir o que ele chamou de um criminoso nato.<sup>193</sup> No entanto, como líder, como chefe, Hermógenes age de forma racional, controlando seus impulsos, dominando seus sentimentos e agindo com estratégia. Diadorim também é ambígua: externamente, é caracterizada como um perfeito “cavalheiro”, mas é conduzida pelo ódio que esconde no seu centro. Seu ódio é tão forte que toma conta de sua vida, forçando-a à vingança, acima de tudo. Em função desse sentimento, Diadorim é obrigada a abrir mão da sua feminilidade e dedicar-se, como Hermógenes, à violência guerreira.

O ódio de Diadorim parece originar-se do seu desejo de vingança, mas acredito que seja possível atribuir-lhe outra origem. Esse sentimento pode ter vindo do medo. Diadorim aparenta ser muito valente, muito inteligente e ordenada, mas, oculta um medo que a consome desde a infância. Talvez seja o temor da sua missão de livrar o sertão do mal, talvez o medo de não poder sentir medo, talvez o perigo de ser mulher naquelas condições, o risco de muito amar, ou ainda, a incerteza de não realizar sua tarefa de vingança. Esses são motivos suficientes para conduzi-la a um pacto com o diabo, em busca de forças para lidar com tanta pressão, para ordenar o seu mundo interno, para manter os pássaros no lugar.

Essa idéia, que não está colocada explicitamente em *Grande sertão: veredas*, também percorre, de forma tangencial, os desenhos de Daibert, na medida em que ele explora a

---

<sup>193</sup> César Lombroso, médico italiano, publicou um livro chamado *O homem criminoso*, no qual definiu as origens das condutas deletivas e tipificou três tipos de delinqüentes, segundo suas características físicas. SAVATER. *Os sete pecados capitais*, p. 89.

idéia do pacto nas imagens, mas nunca diz diretamente que o pacto referido é aquele no qual Riobaldo se vende ao diabo. As imagens relativas ao pacto criadas por Daibert podem representar todos os pactos: o de Riobaldo, o de Hermógenes e o de Diadorim. Pode soar estranho, a princípio, mas Diadorim, assim como Riobaldo e Hermógenes, provavelmente, também é uma pactária, afinal, ela precisa ter coragem (ser jagunço não é para qualquer um, menos ainda para uma mulher, e ainda menos para uma mulher que ama) e conseguir forças para matar Hermógenes.

A nuvem pode ser a representação do medo de Diadorim, que, após o pacto, vira ódio, sentimento escuro que ela carrega e que é o motor da sua vingança. Depois do pacto, ela aproxima-se ainda mais de Hermógenes: como ele, passa a ser governada pelo ódio, e fará tudo para alcançar sua vingança, até mesmo, aproveitar-se da sua proximidade com Riobaldo para manipulá-lo. Num coração dominado pelo ódio, não pode haver espaço para o amor. Diadorim finge que ama Riobaldo e o induz a realizar o pacto, para que ele também obtenha coragem e força e, assim, possa ajudá-la a atingir sua meta: superar a força de Hermógenes. No romance, isso não está evidente e não aparece nenhuma referência a essa possibilidade na principal fortuna crítica relativa a Diadorim e à obra de Guimarães Rosa, mas, depois de observar as imagens de Daibert e reler o livro, considero pertinente essa desconfiança com relação aos sentimentos de Diadorim. Não se trata de uma interpretação que favoreça uma visão romântica, mas é uma leitura possível e provável.

Nenhuma das interpretações sugeridas nessa tese pretende ser a interpretação “correta” para a imagem criada por Arlindo Daibert. Por causa da sua complexidade, “Diadorim”, assim como a maioria das imagens dessa série, pode ser interpretada das mais diversas formas, possibilitando que seus elementos sejam relacionados a um número bem extenso de sentidos. As interpretações apresentadas nesse capítulo foram realizadas a partir de um método que considerou dados formais e iconográficos como base objetiva

para sustentar o discurso proposto por elas. A partir das interpretações levantadas nesta tese, é possível reinterpretar outras imagens da série e, até mesmo o romance de Guimarães Rosa (como se verá de maneira mais completa na conclusão).

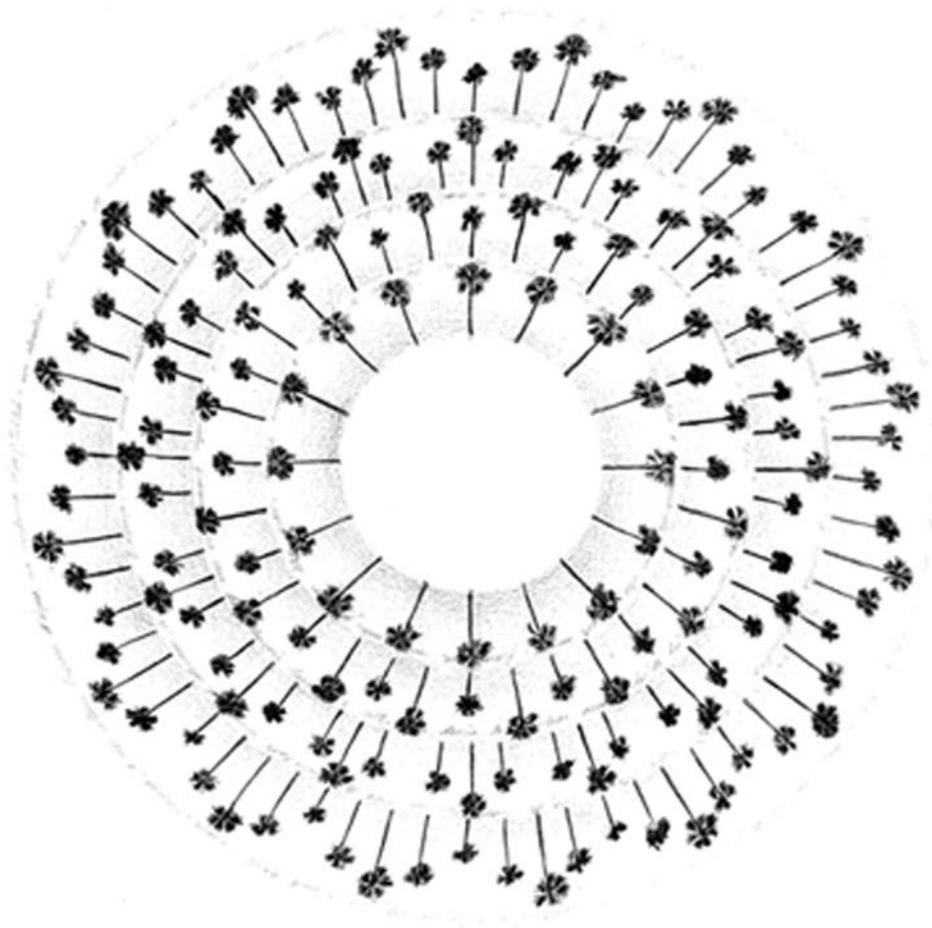


FIGURA 39

## **5 As imagens produzidas por Daibert não são comuns**

Neste capítulo, pretendo demonstrar como Daibert, ao transformar imagens em mapas de labirintos, faz do ato de ilustrar um gesto artístico de reflexão. Este capítulo é dividido em quatro partes; na primeira, pretendo explicar por que as imagens de Daibert, criadas como labirintos cheios de caminhos, não podem ser consideradas ilustrações tradicionais. Na segunda parte, procuro mostrar que alguns desses caminhos foram criados por meio da inserção de citações nas imagens. Na parte seguinte, pretendo indicar como parte dos caminhos interpretativos foi criada pela exploração da capacidade expressiva retórica e icônica do texto. Na última parte, explico de que forma esses diversos caminhos criaram ruídos que foram usados pelo artista como recurso poético de complexização.

### **5.1 Imagens fora da ordem**

Esta seção tem quatro subdivisões. Na primeira parte, explico por que as imagens produzidas por Arlindo Daibert não podem ser consideradas ilustrações no sentido tradicional. No segundo item, explico como Cleonice Nogueira tenta classificar essas imagens como imagens descritivas, usando uma idéia desenvolvida por Svetlana Alpers no livro *A arte de descrever*. No terceiro item, procuro argumentar que considerar as imagens da série *Imagens do grande sertão* apenas como traduções visuais do romance *Grande sertão: veredas* seria reduzir-lhes o sentido, desconsiderando sua complexidade.

#### **5.1.1 As imagens produzidas por Daibert não são ilustrações comuns**

Segundo David Bland, alguns teóricos consideram o ideograma chinês (principalmente os ideogramas mais antigos, que são uma figura daquilo que



FIGURA 51

representam) como uma das primeiras formas de ilustração

(FIG. 51). Outros entendem que já existiam livros

ilustrados nos tempos dos faraós (o *Livro dos mortos*) (FIG.

52) e na Antigüidade clássica (um fragmento da *Iliada*). Bland afirma, porém, que só se

poderia falar realmente em livros ilustrados a partir do final da Idade Média, apesar de os

desenhos fazerem parte de várias obras antigas. Para o autor,

desenhos não são, necessariamente, ilustrações, já que uma

ilustração deve representar de forma sintética e explicativa as partes

mais importantes do texto escrito ao qual se refere.<sup>194</sup>



FIGURA 52

Os primeiros desenhos a serem combinados com um texto, por exemplo, possuíam fins decorativos e, por isso, não podem ser considerados ilustrações. Assim,

apesar de haver momentos em que a ilustração pode funcionar como decoração, Bland

acha mais adequado entender a ilustração e a decoração como duas coisas diferentes,

complementares, e não opostas, que foram usadas de forma alternada desde o início da

produção de livros. As imagens diretamente relacionadas com o texto de referência

seriam ilustrações, enquanto os desenhos marginais que acompanham o texto sem ter

relação com ele seriam imagens decorativas.<sup>195</sup>

Essa concepção tradicional de ilustração (que pode ser encontrada ainda hoje)

considera que o artista estaria submetido a um rigoroso código de regras sociais, de

âmbito moral, político e religioso, e a imagem gráfica funcionaria como um meio didático

de atingir de modo mais imediato e descomplicado o que a escrita não consegue realizar,

sintetizando uma parte da narrativa em uma imagem gráfica.<sup>196</sup> Essa forma de

compreender a ilustração está bem de acordo com a tradição ocidental que considera que

<sup>194</sup> BLAND. *The illustration of books*, p. 21.

<sup>195</sup> BLAND. *The illustration of books*, p. 21.

<sup>196</sup> SELIGMANN-SILVA. *Introdução/Intradição*, p. 11.

uma imagem de cunho narrativo deve representar um episódio literário (uma seqüência narrativa) numa espécie de síntese.

Em *O amor e o diabo na obra de Angela Lago* (2002),<sup>197</sup> defini esse tipo de ilustração como “denotativa”, em oposição a uma ilustração “conotativa”, que não se limitaria a resumir explicitamente um momento importante da narrativa, na medida em que apenas representa o conteúdo do texto de maneira “direta”.<sup>198</sup> Nesse sentido, as imagens gráficas de Arlindo Daibert produzidas a partir de *Grande sertão: veredas* não podem ser consideradas meras ilustrações da obra original, porque, apesar de apresentarem uma conexão com o texto, muitas vezes essa conexão não é direta e, em outras, ela chega a ser bem distante. As imagens de Daibert estão muito mais próximas, assim, de ilustrações como as existentes em livros como *Dom Quixote*, de McKnight Kaufer, em que os desenhos são uma reflexão tangível sobre as associações intangíveis que o artista encontrou no texto.<sup>199</sup>

As imagens criadas por Arlindo Daibert a partir do livro de Rosa são mais do que simples ilustrações. Como já foi visto, a ilustração, na tradição ocidental, é uma imagem de cunho narrativo, que deve representar um episódio literário numa espécie de síntese explicativa. Como foi possível notar no capítulo anterior, embora muitas das imagens gráficas de Daibert remetam a episódios do romance, nenhuma delas representa diretamente a ação dos personagens nem é a síntese explicativa de um momento importante do livro. Por esse motivo, não devem ser consideradas imagens narrativas.

Mesmo na escolha dos episódios a serem trabalhados, Daibert fugiu àquilo que é comum no processo ilustrativo tradicional, já que não adotou como critério a importância de um determinado trecho no desenvolvimento da narrativa (embora afirme

---

<sup>197</sup> A tese, defendida em 2002, foi publicada pela editora UFMG em 2007.

<sup>198</sup> MENDES. *O amor e o diabo em Angela Lago*, p. 29.

<sup>199</sup> BLAND. *The illustration of books*, p. 11.

não saber bem que critérios nortearam suas escolhas).<sup>200</sup> Por exemplo, a forma como ele representa Diadorim em nenhum momento faz referência a um ser humano. Tanto nas xilogravuras quanto nos desenhos, Diadorim é apresentada por meio de uma metáfora.

Para traduzir a subversão da ordem narrativa efetuada por Rosa, bastante evidente na abertura do livro,<sup>201</sup> Daibert adota como solução “reconstruir a narrativa nos desenhos em módulos narrativos”.<sup>202</sup> O que ele chama de módulos narrativos, entretanto, não são seqüências de desenhos presididas por uma lógica temporal linear, mas blocos de desenhos que, de certa forma, “pensam”, “analisam”, os elementos constitutivos do romance, de uma maneira bem particular.

Mesmo que a série de imagens tenha, inicialmente, uma seqüência determinada, esta não obedece inteiramente ao critério de linearidade do romance: apenas no quinto módulo narrativo a seqüência de desenhos segue uma ordem análoga àquela dos episódios a que se refere, o que não impede que sejam lidos ou fruídos de uma forma não linear, não diacrônica. Os 20 desenhos que compõem esse módulo, no entanto, não representam as ações dos episódios – não são, portanto, imagens narrativas –, mas refletem sobre aspectos deles a partir de elementos selecionados.<sup>203</sup>

Assim, sob a perspectiva de Bland, as imagens de Daibert não têm apenas uma função figurativa, nem podem ser consideradas ilustrações do livro *Grande sertão: veredas*, ao menos não no sentido tradicional.

### 5.1.2 Imagens descritivas

Se as imagens produzidas por Daibert não possuem uma função figurativa nem são ilustrações tradicionais, o que seriam então? Elsa Nogueira tenta responder a essa

---

<sup>200</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 30.

<sup>201</sup> ROSENFELD. *Grande sertão: veredas*, p. 9.

<sup>202</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 30.

<sup>203</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 101-102.

questão utilizando como apoio teórico o livro *A arte de descrever*, de Svetlana Alpers.<sup>204</sup> Nesse livro, Alpers defende a idéia de que a pintura teria, basicamente, dois objetivos: descrever ou narrar. O modelo pictórico tradicional herdado da Renascença italiana do século 19 seria um exemplo de imagem de cunho narrativo, enquanto a pintura produzida na Holanda no século 17 seria um exemplo de imagem descritiva.

Alpers afirma ter criado essa classificação porque entende que as pinturas holandesas do século 17 não deveriam ser compreendidas segundo o modelo narrativo da pintura italiana – ou seja, como uma “janela” –,<sup>205</sup> mas sim como um mapa, como uma superfície sobre a qual seria disposto um arranjo daquilo que se vê no mundo.<sup>206</sup> Nogueira, apropriando-se dessa distinção estabelecida por Alpers, caracteriza as imagens produzidas por Daibert como “descritivas”, em oposição às imagens “narrativas” das ilustrações tradicionais.<sup>207</sup>

Segundo Alpers, a pintura descritiva teria encontrado um grande desenvolvimento nos Países Baixos, durante o século 17, quando a cultura visual estava no centro da vida dessa sociedade. Nesse período, a pintura holandesa teria se diferenciado da pintura realizada nos outros centros artísticos europeus pelo desenvolvimento da idéia de que a descrição não se resumiria à *reprodução* do mundo, mas implicaria também *produção*. Assim, a pintura era concebida como uma superfície sobre a qual seriam dispostos objetos (e, até mesmo, palavras), ou seja, a pintura era concebida como um “mapa”, em lugar da “janela” renascentista por meio da qual se via uma cena perfeitamente enquadrada.

---

<sup>204</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 102.

<sup>205</sup> Segundo Jean-Luc Chalumeau, a célebre definição do quadro como “janela aberta para o mundo” – concepção que virá a ser a de todo o Ocidente pelo menos até o aparecimento da pintura abstrata – deve-se ao artista italiano Jean Baptiste Albertini (1404-1472): “Aqui, deixando de lado todo o resto, direi apenas o que faço quando pinto. Em primeiro lugar, onde devo pintar. Traço um quadrilátero de ângulos retos do tamanho que pretendo, o qual considero ser uma janela aberta através da qual olho o que aí vai ser pintado”. ALBERTINI *apud* CHALUMEAU. *As teorias da arte*, p. 33-34.

<sup>206</sup> ALPERS. *A arte de descrever*, p. 38.

<sup>207</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 103.

Se as imagens criadas por Arlindo Daibert não representam cenas narrativas nem procuram ser reproduções naturais do mundo, ao mesmo tempo, os elementos dispostos na superfície das imagens não “mostram apenas o que o olho pode captar”, como faziam as pinturas holandesas do século 17, segundo afirma Alpers.<sup>208</sup> Como foi visto nas análises e pode ser confirmado no *Caderno de escritos*, Daibert utiliza símbolos, fragmentos de textos e interferências gráficas que podem “ocultar seus significados”, como faziam as pinturas italianas da Renascença.

Mesmo assim, a idéia de considerar as imagens de Daibert como uma espécie de “mapa”, no sentido utilizado por Alpers, parece-me interessante, sem desconsiderar, contudo, que esses mapas possuem signos que, articulados, podem revelar caminhos que não são visíveis nos mapas. Classificar as imagens de Daibert como descritivas é um avanço em relação à idéia de classificá-las como ilustrações, mas é possível ir além.

### 5.1.3 Imagens que são consideradas traduções visuais do sertão

No texto “G.S.:V.”,<sup>209</sup> Daibert explica como seu trabalho de ilustração se modificou a partir da série *Alice no país das maravilhas* (1978).<sup>210</sup> Nessa série, ele abandonou aquilo que entendia como concepção tradicional de ilustração e passou a agir como um tradutor, investigando as possibilidades de recriação do texto a partir do ponto de vista da mudança das linguagens.<sup>211</sup> Esses exercícios de “(in)traduzibilidade” foram realizados com o apoio de um estudo sistemático das análises do texto literário e da biografia do autor – o mesmo método foi também utilizado nas séries posteriores.<sup>212</sup>

Em *Macunaíma de Andrade* (1980), Daibert usou o texto-fonte (o livro *Macunaíma*) como um pretexto para a investigação e a atualização do pensamento de Mário de

---

<sup>208</sup> ALPERS. *A arte de descrever*, p. 36.

<sup>209</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 28-63.

<sup>210</sup> Nessa série, Arlindo Daibert ilustra o livro *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

<sup>211</sup> Segundo Daibert, na ilustração tradicional, haveria um ajustamento da imagem narrativa à representação de um episódio literário. DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 28.

<sup>212</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 28.

Andrade. Nessa série, ele manteve certa coerência com a narrativa literária, mas cometeu “inúmeras infidelidades”, carnavalizando o texto original.<sup>213</sup> Ao final do projeto, ele concluiu que a série era uma recriação feita a partir do livro, que não tinha nada a ver com uma ilustração literal, porque nenhuma lógica teria sido usada para escolher os episódios desenhados nem haveria preocupação com a ordem narrativa. Segundo o próprio Daibert, ele recriou o raciocínio de Mário, adaptando-o a sua história pessoal e ampliando-lhe a leitura.<sup>214</sup>

Dois anos depois, foi a vez de *Grande sertão: veredas*. Após uma leitura constante do texto, estudos, pesquisas iconográficas e investigações sobre Guimarães Rosa, Daibert iniciou *Imagens do grande sertão*. Como nas experiências com Lewis Carroll e Mário de Andrade, Daibert considera que *Imagens do grande sertão* é um exercício de tradução,<sup>215</sup> uma tradução visual do romance de Guimarães Rosa. Essa visão da série como tradução é compartilhada pela crítica: Veneroso, Oliveira e Nogueira entendem que *Imagens do grande sertão* é uma tradução intersemiótica do romance *Grande sertão: veredas*.<sup>216</sup>

Para entender melhor o que essa afirmação significa é preciso, primeiro, definir o que é uma tradução e o que significa dizer que imagens são traduções visuais de um texto. Basicamente, existem duas correntes que compreendem a tradução de maneira diversa. A corrente tradicional define a tradução como uma versão, noutra língua, de um texto, o original. Nessa forma de pensar a tradução, o objetivo do tradutor é tornar compreensível um termo ou discurso original para alguém que desconhece a língua de origem. O ato de tradução é o ato de tornar claro o significado de algo – traduzir é, então, tornar algo conhecido ou compreensível, dar a conhecer e explicar. Sendo assim, o texto original é considerado inviolável, e a tradução deve buscar o máximo de

---

<sup>213</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 29.

<sup>214</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 25.

<sup>215</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 28-31.

<sup>216</sup> VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*; OLIVEIRA. *Satanás e Lúcifer*; NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*.

equivalência possível com esse “texto-fonte” – no caso de não ser possível a equivalência, o conteúdo deve prevalecer sobre a forma.<sup>217</sup>

A outra corrente entende a tradução desvinculada da identidade do texto-fonte e mais próxima da criação. Segundo Umberto Eco (2003), o conceito de tradução aceitaria outras possibilidades interpretativas, diferentes do conceito difundido no senso comum e aceito por uma parte dos tradutores, que dá prioridade à transmissão do conhecimento. Eco dirá que, em latim, o termo *translatio* aparece inicialmente no sentido de “mudança”, mas também de “transporte”, e *traducere* significa “conduzir além”.<sup>218</sup> Nessa direção, Walter Benjamin inaugura uma tradição que se opõe à tradução como equivalência e pensa a tradução como um texto livre da obrigação de fidelidade ao sentido da obra traduzida,<sup>219</sup> capaz de suplementar o original.<sup>220</sup>

Segundo João Camillo Penna, em “A tarefa do tradutor” (1923), Benjamin defende a idéia de que a tradução atualizaria e transformaria o original e, justamente por não ser fiel ao texto-fonte, possibilitaria ao original sua “sobrevivência”, uma vez que pode atualizá-lo e suplementá-lo.<sup>221</sup> Essa idéia de “tradução como traição” e de tradutor como recriador é a base para a teoria desenvolvida por críticos e poetas como Ezra Pound e os irmãos Campos,<sup>222</sup> que entendem a literatura como um sistema em que há uma luta contínua entre forças conservadoras e inovadoras. A tradução seria, assim, a possibilidade de renovar a cultura por meio da introdução de novos modelos lingüísticos.<sup>223</sup>

---

<sup>217</sup> MILTON. *Tradução*, p. 184, 188.

<sup>218</sup> ECO. *Quase a mesma coisa*, p. 275-276.

<sup>219</sup> BENJAMIN *apud* PENNA. A tradução como crítica, p. 362.

<sup>220</sup> FANTINI. *Guimarães Rosa*, p. 145.

<sup>221</sup> PENNA. A tradução como crítica, p. 364.

<sup>222</sup> Segundo John Milton, por trás da teoria de tradução dos irmãos Campos, as influências principais são Walter Benjamin, Roman Jakobson e Ezra Pound. “De Benjamin, teriam tomado emprestado a idéia da influência da língua-fonte sobre a língua-alvo, como vimos anteriormente. De Jakobson, teriam tomado emprestado a idéia de traduzir a forma da língua-fonte na língua-alvo. E, de Pound, teriam tomado emprestado a idéia do tradutor como recriador”. MILTON. *Tradução*, p. 207.

<sup>223</sup> MILTON. *Tradução*, p. 184.

Essas correntes teóricas se referem, principalmente, à tradução de textos escritos. Em 1959, Roman Jakobson escreve um dos primeiros textos que trata da tradução intersemiótica, definindo-a como aquela em que se tem “uma interpretação de signos verbais por meio de um sistema de signos não-verbais”<sup>224</sup> – é o que acontece, por exemplo, quando se “traduz” um romance em filme ou uma fábula em balé.<sup>225</sup> Seguindo a definição de Jakobson, as imagens produzidas por Arlindo Daibert são uma espécie de tradução intersemiótica, já que se pode afirmar que Daibert interpretou a obra escrita de Rosa por meio de uma outra linguagem. Entretanto, a idéia de tradução, relacionada com a existência de um original a partir do qual são gerados signos semelhantes que procuram equivaler-se a ele, não se aplica nesse caso, já que a fidelidade ao conteúdo do romance está longe de ser uma questão para Daibert.

Isso explica por que a crítica tem investido na idéia de pensar as imagens de Daibert como uma tradução visual de *Grande sertão: veredas*, ligada à corrente de base benjaminiana. Segundo Nogueira, Daibert não teria visado ao conteúdo narrativo da obra rosiana – *o que se diz* –, mas à recriação de processos de criação – *o como se diz*.<sup>226</sup> No jargão literário, isso equivaleria a dizer que Daibert não se concentrou na ilustração do conteúdo do romance, mas nos seus aspectos significantes, ou seja, ele teria se preocupado em traduzir em imagens algo que estaria para além do conteúdo (significado) do romance – o que estaria de acordo com a postura criativa adotada por Rosa, que, aliando-se à idéia que rege o pressuposto benjaminiano acerca da tarefa do tradutor, também acredita que sua tarefa como escritor-tradutor é aproximar a língua do “original sagrado”.<sup>227</sup>

Em “A tarefa do tradutor”, além de trabalhar com a idéia de que a tradução envolve um jogo de semelhanças e diferenças em relação ao original, Benjamin afirma

---

<sup>224</sup> JAKOBSON *apud* ECO. *Quase a mesma coisa*, p. 265.

<sup>225</sup> ECO. *Quase a mesma coisa*, p. 265.

<sup>226</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 71.

<sup>227</sup> FANTINI. *Guimarães Rosa*, p. 145.

que a boa tradução deve aspirar à “língua-verdadeira” – uma idéia metafísica que remete a uma língua plena, “anterior a Babel”.<sup>228</sup> A “língua pura” poderia ser atingida no processo de tradução porque, durante esse processo, a complementaridade entre as linguagens traria para o interior de uma língua algo que não pertence a ela, atualizando essa língua e colocando-a em movimento.<sup>229</sup> A tarefa do tradutor seria restaurar o “original das coisas”, sugerir, indicar, apresentar essa verdade encoberta, sem, no entanto, revelá-la completamente, porque, paradoxalmente, essa verdade só seria acessível por meio do seu ocultamento.

A idéia de que as palavras, no texto de Rosa, apontariam para alguma coisa que permanece oculta, e de que Daibert, ao realizar sua “tradução”, buscaria sugerir ou apontar essa similaridade no nível do significante é a base do argumento de muitos críticos que avaliaram o trabalho de Daibert. Eles entendem, como Leila Perrone-Moisés, que essa forma de tradução seria uma ação poética, porque o trabalho do significante seria o único trabalho especificamente literário, já que o significante não “recobre” ou “transmite” um significado prévio, mas cria esse significado, em uma homologia (e não analogia) com os referentes, dando lugar a uma relação complexa e ambígua com o real, ao mesmo tempo afirmado e destruído pela palavra.<sup>230</sup>

Embora essas considerações sobre as imagens de Daibert sejam pertinentes, proponho considerar *Imagens do grande sertão* não apenas como uma imagem descritiva nem somente como uma tradução visual de *Grande sertão: veredas*, principalmente porque uma tradução, no conceito tradicional ou benjaminiano, necessariamente pressupõe uma obra original, e o romance de Rosa não foi a única fonte utilizada por Daibert para criar suas imagens.

---

<sup>228</sup> PENNA. A tradução como crítica, p. 72, 74.

<sup>229</sup> PENNA. A tradução como crítica, p. 366-368.

<sup>230</sup> PERRONE-MOISÉS. *Flores na escrivania*, p. 89-90.

Como já foi visto, as imagens de Daibert são comentários visuais sobre o sertão, sobre a forma de criação de Guimarães Rosa, sobre as possibilidades do desenho como linguagem, sobre a capacidade da imagem de propor idéias, sobre o diálogo com a tradição de artistas que explora as relações entre texto e imagem, etc.<sup>231</sup> Além disso, as imagens criadas por Daibert têm uma tal complexidade que podem ser lidas e fruídas independentemente do conhecimento de *Grande sertão: veredas*, ou seja, elas possuem independência em relação à obra original – o que não impede que o conhecimento do original torne essas imagens mais complexas nem que elas revelem, por meio do “ocultamento”, algo sobre o sertão de modo geral, ou sobre o sertão de Rosa, ou sobre outro tema ali tratado.

Benjamin faz parte de um grupo de teóricos que acredita na possibilidade da “revelação de uma verdade”, na existência de uma linguagem “pura”, que pode ser atingida por meio da tradução e da obra de arte. Nesta tese, entretanto, adotou-se outra postura. Não acredito na possibilidade da “revelação de uma verdade” por meio da arte ou da tradução, muito menos em uma língua “pura”, anterior a Babel. Para mim (como já expliquei na Introdução), faz mais sentido considerar que não é possível falar em um único sertão, porque não há um sertão “verdadeiro”, ideal, com o qual nos relacionamos, mas apenas um sertão mediado pela linguagem, um conceito histórico e móvel de sertão, que inclui aspectos racionais e sensitivos, como cor, cheiro, textura, etc., além de aspectos econômicos, geográficos e políticos. Sendo assim, é mais lógico pensar que esse conceito pode ser enriquecido e modificado, como, de fato, tem sido feito por trabalhos como o de Rosa e o de Daibert. Esse seria, aliás, um dos principais objetivos do objeto artístico: em vez de revelar uma verdade encoberta, provocar o movimento dos conceitos, dos paradigmas, propondo novos horizontes interpretativos.

---

<sup>231</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 28-63.

Considerar *Imagens do grande sertão* apenas uma tradução de *Grande sertão: veredas* significa reduzir a complexidade e a amplitude da obra de Daibert. Faz mais sentido, em vez de tomar suas imagens como traduções visuais de *Grande sertão: veredas*, considerar Daibert como um tradutor, no mesmo nível que Rosa (que teria traduzido o sertão de Minas Gerais para o livro *Grande sertão: veredas*), de vários assuntos, inclusive do romance de Rosa.

## **5.2 As imagens de Daibert são constituídas por um grande número de citações**

Este item é formado por três subdivisões. Na primeira, são abordadas as citações do universo externo ao romance – fotografias e fragmentos de textos ligados ao universo rosiano, além de outras imagens que, de alguma forma, Daibert inseriu nos seus desenhos, estabelecendo algum tipo de relação com o romance. Na subdivisão seguinte, são comentadas as citações feitas dentro da própria obra, mais um recurso utilizado por Daibert para ampliar as possibilidades de relações de cada imagem e do grupo. Por fim, é abordado como o processo de criação de Daibert, semelhante à proposta do romance de oferecer ao leitor um jogo de mostra/esconde, inclui citações que só serão percebidas por um leitor que possuir um conhecimento iconográfico sobre as imagens que se encontra fora delas mesmas.

### **5.2.1 Daibert cita Rosa e adjacências**

Uma das bases do processo criativo de Guimarães Rosa é a colagem. Ao escrever o romance *Grande sertão: veredas*, ele usou trechos de suas cadernetas de viagem pelo sertão de Minas Gerais, fundindo-os com outros trechos de seus cadernos de estudo (que possuem anotações sobre os clássicos da literatura ocidental, da filosofia, do esoterismo, etc.). Segundo Suzi Sperber, é possível identificar nos textos de Rosa o aproveitamento

de uma mistura bastante heterogênea dessas diversas anotações, cuja reescrita poética muitas vezes trouxe modificações mínimas em relação à fonte.<sup>232</sup>

Traço marcante nas imagens que compõem a série *Imagens do grande sertão*, a citação também foi um procedimento muito usado por Arlindo Daibert durante toda a sua carreira – de uma maneira mais sistemática, desde a série *Açougue Brasil* (1978). Além de ser uma opção estética, a citação está de acordo com a proposta de Daibert de se aproximar do processo criativo do autor que está sendo “ilustrado”, como já fizera antes na série *Macunaíma de Andrade*.

Em *Grande sertão: veredas*, Daibert repete o trabalho de *bricoleur* de Guimarães Rosa, não apenas para fazer mais uma referência ao escritor e ao seu método de trabalho, mas também porque Daibert acredita no valor do trabalho da citação como um recurso poético muito poderoso. Daibert leu *Grande sertão: veredas* e também a vida de Rosa, citando, posteriormente, nos seus desenhos, essas referências, ao lado de outras que ele achou pertinentes para compor seus mapas de imagens.

Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon procura explicar por que a colagem e a citação podem funcionar como um importante recurso poético. Compagnon definiu a leitura como um processo criativo de depredação e apropriação, colagem e citação, no qual o sujeito recorta as partes do texto que mais lhe interessam e as “cola” (na memória, no entendimento) de uma forma particular, compondo um novo texto de acordo com questões pessoais, “preparando-as para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação”.<sup>233</sup>

Compagnon faz essas afirmações baseando-se nas idéias de Quintiliano de que, na leitura de um texto, apenas alguns fragmentos do texto lido são “memorizados”, e esses fragmentos escolhidos durante a leitura podem, por exemplo, ser combinados com outros textos, ou com outros fragmentos de textos, compondo um novo texto. A leitura

---

<sup>232</sup> SPERBER *apud* NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 123.

<sup>233</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 14.

não seria um processo “passivo e unificador”, porque faria explodir o texto “de origem”, desmontando-o, dispersando-o e atualizando-o, de uma maneira particular.<sup>234</sup>

Como mostra a pesquisa feita por Sperber, o sertão que Guimarães Rosa registrou nas suas cadernetas, durante suas viagens por Minas Gerais, foi fundamental na criação do livro *Grande sertão: veredas*.<sup>235</sup> Rosa “leu” a paisagem, a cultura, os modos do sertanejo e anotou aquilo que considerava mais interessante, fragmentando o grande texto que é aquela região mineira. Depois, o escritor compôs um novo texto, um romance no qual estão fundidos novos textos a esses fragmentos originais, criando, assim, um novo sertão, diferente daquele visto por ele na viagem. Daibert utiliza o mesmo método de Rosa, mas não viaja sempre pelos mesmos caminhos, optando por outras veredas em certos momentos.

Daibert se apropria não apenas do livro *Grande sertão: veredas*, mas também da vida e dos processos criativos do seu autor, do seu hábito de fazer anotações, da sua mania de colecionador, dando continuidade ao processo de criação que se iniciou com *Macunaíma de Andrade*, alguns anos antes. Em “Ara Viva, Maria Boa Sorte!” (prancha 39), por exemplo, o desenho da borboleta azul que ocupa quase toda a imagem foi copiado de uma fivela de montaria da região de Curvelo.<sup>236</sup> Já na prancha 38, Daibert utilizou um fragmento de papel de parede do século 19, coletado na cidade de Tiradentes, sobrepondo-o ao desenho da fachada de uma casa para evocar uma fazenda mineira do mesmo período – mais especificamente, a Fazenda dos Tucanos, cenário de uma das cenas mais dramáticas do romance: o massacre dos cavalos.<sup>237</sup>

Não satisfeito com essas citações de Rosa, Daibert se apropria também de imagens de obras de arte que podem, de alguma forma, ser conectadas à obra rosiana – imagens que estabelecem associações de caráter simbólico com personagens e situações

---

<sup>234</sup> QUINTILIANO *apud* COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 14.

<sup>235</sup> SPERBER *apud* NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 123.

<sup>236</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 55.

<sup>237</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 55.

do romance, fotografias de diversos tipos e textos do *Grande sertão: veredas* e do universo particular de Rosa, como orações, discursos e cartas. São usados, ainda, imagens e textos que remetem ao interesse de Rosa pelos temas espirituais e pela simbologia religiosa, provindos de fontes diversas, como o esoterismo, o cristianismo, o judaísmo, etc. Assim, é possível encontrar no sertão de Daibert imagens de santos (prancha 28 – FIG. 53), de cartas de tarô (prancha 41 – FIG. 54) e orações (prancha 22 – FIG. 55).



FIGURA 53a



FIGURA 53b



FIGURA 54a



FIGURA 54b



FIGURA 55

## Citações de fotografias ligadas ao universo rosiano

Em *Imagens do grande sertão* há a utilização de uma grande quantidade de fotografias de pessoas, conhecidas ou anônimas. Dentre as fotografias de pessoas conhecidas, estão, por exemplo, as fotografias de Rosa na prancha 2 (FIG. 56) e na prancha 32 (“O Porto do Rio de Janeiro” – FIG. 57).<sup>238</sup> Na prancha 30 (FIG. 58), há uma fotografia da esposa do escritor.



FIGURA 56



FIGURA 57



FIGURA 58

Vale notar que Daibert estende esse tipo de citação a ele mesmo, representando, nos desenhos, pessoas do seu círculo de amizade. Como exemplo, cito as pranchas 23 (FIG. 59) e 25 (FIG. 60), nas quais estão retratados, respectivamente, o escultor Geraldo Oliveira (que empresta seus traços a “O Cego Borromeu”) e Leonino Leão (que encarna o personagem Quelemém), amigos íntimos do artista plástico.<sup>239</sup>



FIGURA 59

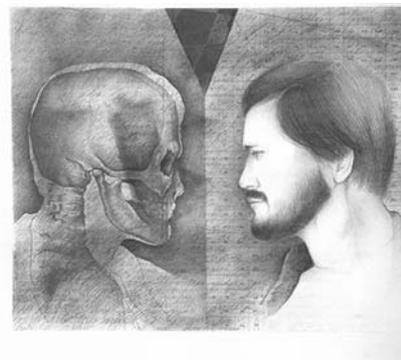


FIGURA 60

<sup>238</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 52.

<sup>239</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 45-46.

O banco de imagens de Daibert não se restringe a pessoas próximas de Rosa ou a seus próprios amigos, acolhendo também outras referências, como foi o caso do negrinho Gurigó, encarnado por um ex-aluno do artista (FIG. 61)<sup>240</sup> e a fotografia de uma mulher sertaneja, numa leitura fotográfica do romance rosiano feita pela fotógrafa Maureen Bisilliat, da qual Daibert seleciona apenas o rosto, trabalhando com os traços e excluindo os elementos contextuais (na prancha 22 – FIG. 62).<sup>241</sup>



FIGURA 61



FIGURA 62a



FIGURA 62b

**Citações de textos** – Palavras cor-de-Rosa (fragmentos de textos relacionados com o universo rosiano)

A apropriação de textos e sua utilização icônica nas imagens foi um recurso freqüentemente utilizado por Daibert na sua carreira, principalmente a partir da série *Macunaíma de Andrade*. Na série sobre *Grande sertão: veredas*, esse gesto é perceptível na maior parte das imagens, principalmente nos desenhos. Daibert apropria-se tanto de trechos do próprio *Grande sertão: veredas*, quanto de fragmentos de outros textos ligados ao

<sup>240</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 173.

<sup>241</sup> CASA NOVA. *Letra, traço e olho: Guimarães Rosa, Arlindo Daibert e Maureen Bisilliat*, p. 104-105.

universo rosiano, ou que podem, de alguma maneira, ser relacionados com esse universo, como ocorre, por exemplo, na prancha 2 (FIG. 56).

Segundo Nogueira, a prancha 2 é um exemplo de imagem em que os textos citados não são uma referência direta ao *Grande sertão: veredas*. Nesse desenho existem textos relativos à vida particular de Rosa, como, por exemplo, uma carta que ele enviou a seu tradutor italiano e o seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (1967).<sup>242</sup> Também deve ser destacada a utilização, na prancha 45 (FIG. 63), de um texto de 1634 que diz respeito a um pacto com o diabo, assinado pelo padre Urbain Grandier, algumas orações e a famosa fala de Antônio Conselheiro, na qual ele profetiza que o sertão vai virar mar e o mar, sertão.<sup>243</sup>

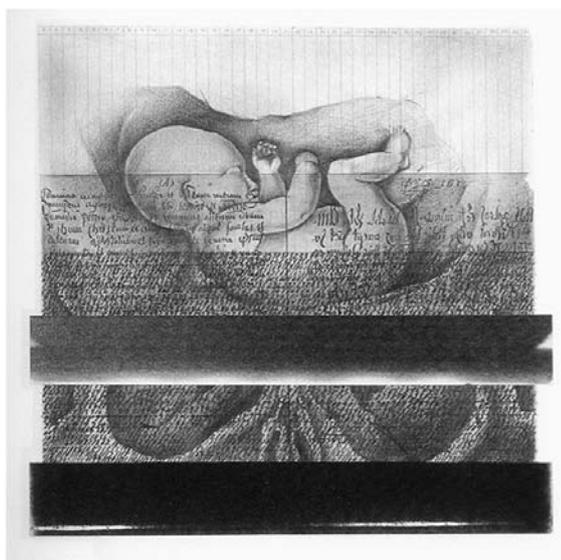


FIGURA 63

A maior parte dos textos é manuscrita, mas também se encontram textos compostos com *letraset*, fotocopiados e gravados (no caso das xilogravuras). Dentre os textos manuscritos que permitem alguma leitura, alguns são bem legíveis, como é o caso da xilogravura “Diadorim I” (FIG. 37), em cuja composição há um fragmento do *Grande*

<sup>242</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 129.

<sup>243</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 59.

*sertão: veredas* que possui, além do valor icônico, um valor simbólico (como já foi visto nas análises das imagens no quarto capítulo).

A maioria dos textos é praticamente ilegível ou de difícil decifração, como é possível notar em “Riobaldo, urutu branco” (FIG. 43). Formalmente, esses textos quase ilegíveis desempenham, mais do que a função simbólica tradicional, uma função icônica. Como diz Oliveira, esse texto situado entre o semântico e o visível “torna-se vestígio, imagem rasurada, mera lembrança e objeto da fruição do olhar”, dispensando a compreensão do verbal.<sup>244</sup> Apesar de quase ilegíveis, segundo Nogueira, todos os textos utilizados por Daibert foram selecionados de acordo com o tema tratado no desenho.<sup>245</sup>

**Terra estranha** – Terra estrangeira (citações de imagens de outros artistas, de outros sertões, de outros lugares: estrangeiras)

Daibert constrói seu registro dos pássaros, dos buritis e dos tipos sertanejos que aparecem no romance rosiano não a partir da observação direta desses elementos no sertão de Minas Gerais, mas a partir da citação de imagens fotográficas e de figuras



FIGURA 64

desses elementos retiradas de outras obras pertencentes ou não ao universo de Guimarães Rosa.<sup>246</sup> Por exemplo, como informa Luiz Rocha em um artigo sobre a presença dos maçaricos na obra de Guimarães Rosa, o desenho criado por Daibert para ilustrar o manualzinho da-crôa (prancha 18 – FIG. 64) teria sido concebido a partir da cópia de uma figura do *Manual of neotropical birds* de Emmet Blake.<sup>247</sup>

Esse processo de citação indireta também é a base de “Sem título n. 9” (FIG. 65), uma das imagens mais significativas da série, que resume tanto a travessia de Riobaldo

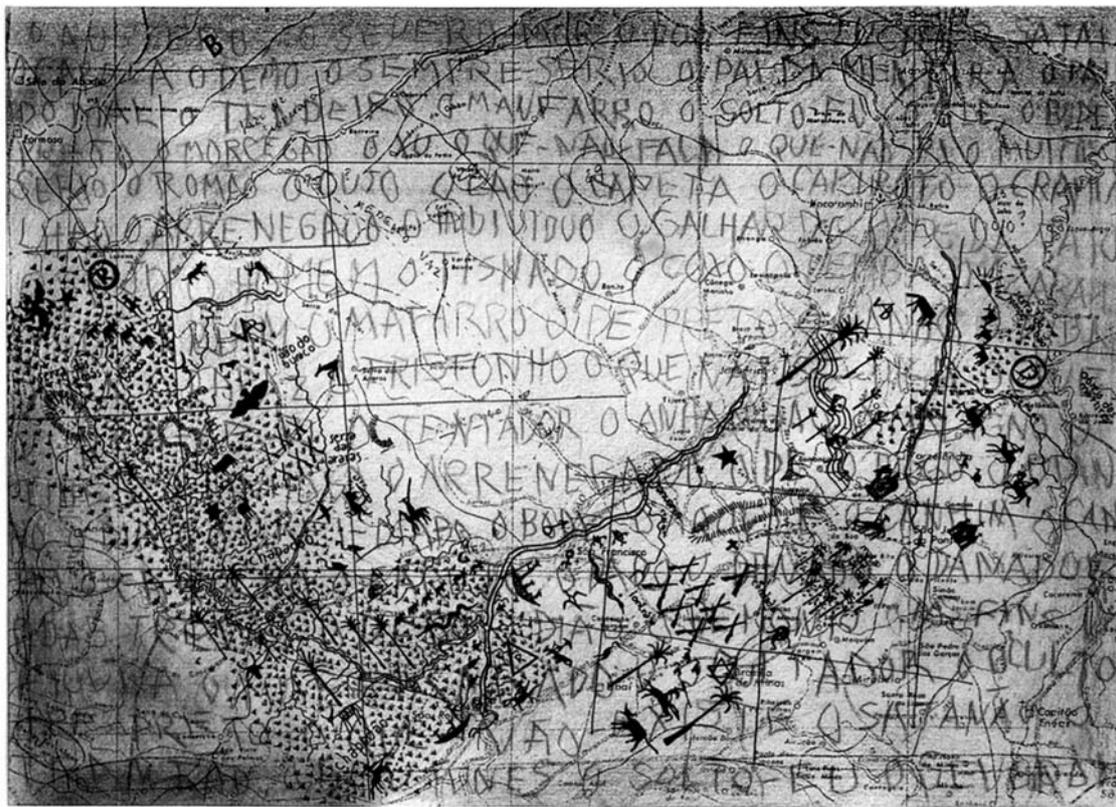
<sup>244</sup> OLIVEIRA. Satanás e Lúcifer – a ambigüidade do mito em *Imagens do grande sertão*, p. 758-764.

<sup>245</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 130.

<sup>246</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa*, p. 126.

<sup>247</sup> ROCHA. *João Guimarães Rosa e os maçaricos*.

quanto a iconografia básica de *Imagens do grande sertão*. Nessa prancha, Daibert sobrepõe várias camadas de imagens, criando uma rede intertextual multidirecional em que se entrelaçam referências ao romance com apropriações de ilustrações existentes nas “orelhas” que Poty, sob supervisão de Rosa, criou para o livro (FIG. 66 e 67).<sup>248</sup> Essas múltiplas apropriações tecem uma cadeia de citações “deformadas”: Daibert cita Poty, que se apropriou das cartas do tarô e também do trabalho de Gauguin para compor o seu mapa; Gauguin, por sua vez, já se havia apropriado das xilogravuras dos nativos dos Mares do Sul e de outros artistas não-europeus.



SATANÃO! SUJO!... S... - SERTÃO... SERTÃO...

FIGURA 65

<sup>248</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 57.



Capa da 1ª edição de *Grande sertão: veredas* e orelhas de outras edições desenhadas por Poty.

FIGURA 66

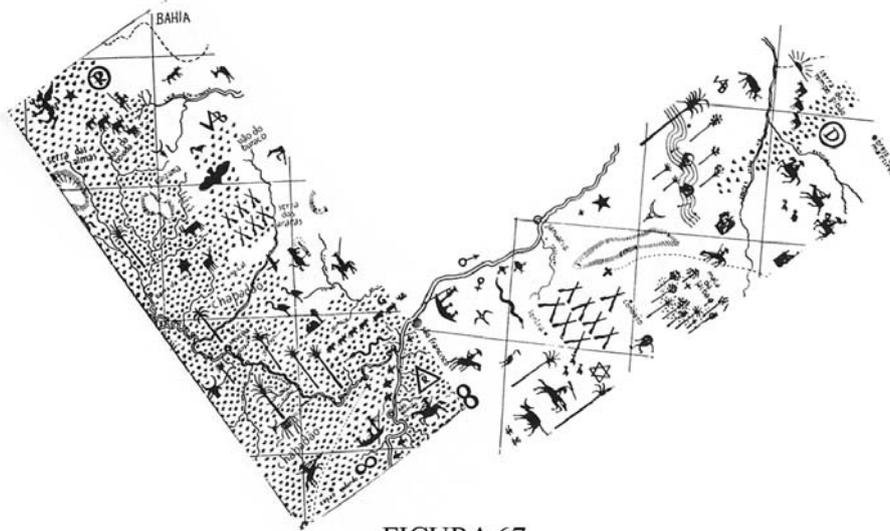


FIGURA 67

Na prancha 8 (FIG. 68), as apropriações e citações “deformadas” continuam: na iconografia do demônio (FIG. 70) e do pacto fáustico, Daibert apropria-se novamente da



FIGURA 68

ilustração criada por Poty para a “orelha” do livro *Grande sertão: veredas* e usa como base para esse desenho a figura negra do demônio que está presente na capa do livro e na prancha 9 (FIG. 69).

Tanto na prancha 8 quanto na prancha 9, o desenho original da figura sofreu interferências de Daibert. Como é possível reparar na FIG. 69, Poty construiu uma figura ambígua, que oscila entre a

iconografia de Satanás e elementos positivos, como o animal mitológico chamado grifo e imagens da heráldica (FIG. 71).

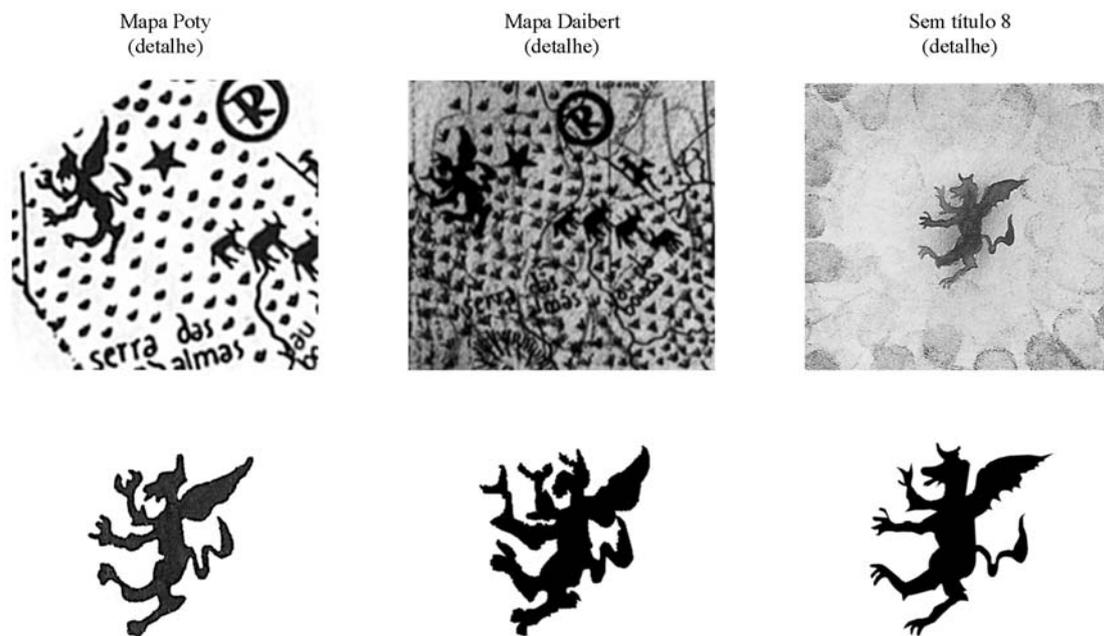


FIGURA 69

Na prancha 9, o demônio foi um pouco modificado, embora ainda permaneça sua qualidade ambígua, enquanto na prancha 8 ele assume uma característica marcadamente demoníaca, não só pelo contexto no qual está



FIGURA 70

situado – que faz uma referência bem explícita a Lúcifer –, mas também pela sua forma. Segundo Oliveira, o efeito claro-escuro que existe nessa imagem (prancha 8 – FIG. 68), somado à iconografia da figura e à disposição dos signos no contexto, evocam o Satã de *Paraíso perdido* (1667) e a oposição postulada pela tradição gnóstica entre o Satã negro (demônio interior) e seu opositor, Lúcifer – entidade de luz.<sup>249</sup>



FIGURA 71

<sup>249</sup> OLIVEIRA. Satanás e Lúcifer – a ambigüidade do mito em *Imagens do grande sertão*, p. 758-764.

O trabalho com a citação de obras de arte do cânone ocidental também é importante nessa série (assim como foi em outros trabalhos do artista, principalmente naquelas cujo tema era a própria história da arte). Daibert apropria-se de temas consagrados da literatura, como, por exemplo, quando, para representar a “matança dos cavalos” na Fazenda dos Tucanos, usa a imagem de um cavalo cujo desenho (todo salpicado de sangue) lembra uma escultura grega. Segundo Daibert, com esse gesto, ele pretendia fazer uma remissão ao episódio em que as éguas de Pátroclo choram a morte do dono, descrito por Homero na *Iliada* (prancha 40 – FIG. 72).<sup>250</sup>



FIGURA 72a



FIGURA 72b

### 5.2.2 Citações dentro da obra – Espelhos (criando labirintos dentro do labirinto)

Não satisfeito em citar textos e imagens relacionados a Rosa, a sua vida e à história da arte, além de citar a si mesmo, Daibert potencializa o estabelecimento de relações entre as imagens por meio da inserção de imagens da série de xilogravuras em outras da mesma série e também da série de desenhos. Isso permite que mesmo um leitor que não conheça a obra de Rosa possa estabelecer ligações entre as imagens das duas séries, construindo, se for o seu desejo, uma narrativa, linear ou não.

---

<sup>250</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 56

Bons exemplos desse tipo de citação são as imagens das xilogravuras apropriadas na série de desenhos. O pássaro (ou o conjunto deles), símbolo escolhido por Daibert para representar Diadorim em algumas xilogravuras, foi utilizado com o mesmo fim no desenho “Diadorim” (FIG. 26). A imagem usada na série de desenhos para representar Riobaldo, uma cobra em forma de oito que morde o próprio rabo, também tem origem na série de xilogravuras (FIG. 50, 74, 75 e 76). As imagens do pássaro e da cobra ecoam também nas próprias xilogravuras (FIG. 73). Em “Sertão é dentro da gente” é possível encontrar a imagem da cobra junto à imagem de pássaros, caveira, sol, lua e estrelas, como se essa imagem fosse uma síntese das imagens referentes a Diadorim, Riobaldo e o sertão.



FIGURA 73



FIGURA 74

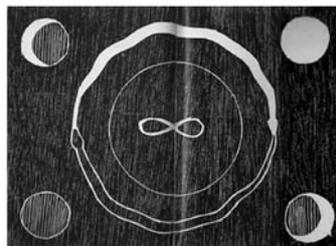


FIGURA 75

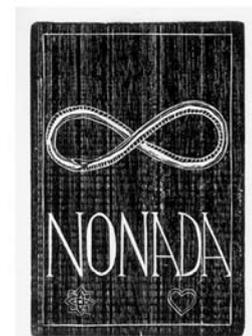


FIGURA 76

O símbolo do infinito percorre todas as séries, sendo, inclusive, fundido à representação de Riobaldo, a cobra uróboro. Esse símbolo do infinito pode ser visto nas xilogravuras “Diadorim I”, “Diadorim II”, “Riobaldo”, “GS:V”, “Travessia”, “Nonada” e “Diadorim II” (FIG. 37, 38, 50, 74, 75 e 76) e nos desenhos das pranchas 2 (FIG. 56), 4 (FIG. 43), 43, 48 e 51 (FIG. 77, 78 e 79) e 9 (FIG. 80 – detalhe).

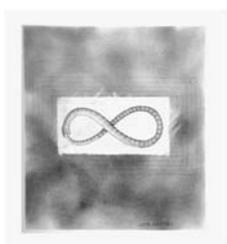


FIGURA 77

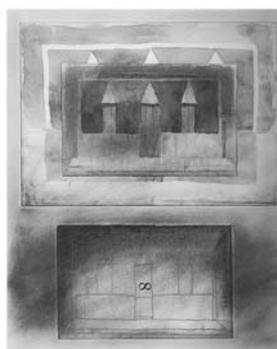


FIGURA 78



FIGURA 79



FIGURA 80

O motivo da cobra mordendo o próprio rabo com o símbolo do infinito no centro existe na xilogravura “Travessia”, semelhante à imagem que existe na parte vermelha da xilogravura “Riobaldo”, com a diferença de que, em “Riobaldo”, em vez de duas cobras mordendo uma o rabo da outra (como em “Travessia”), vê-se apenas uma cobra, com uma referência mais direta ao uróboro, e, no centro, também a figura do infinito. Esse conjunto de cobra e infinito será sintetizado num uróboro retorcido, figura que está em “GS:V” e “Nonada”. Essa figura será utilizada na série de desenhos para compor a imagem que representa o personagem Riobaldo. Daibert somou ao uróboro retorcido um labirinto de palavras com um centro luminoso. A figura do uróboro retorcido acentua a idéia de travessia difícil, tortuosa, e a metáfora do labirinto formado de palavras acena para a idéia de que essa travessia tortuosa se deu por meio da palavra.

Essa composição da cobra fundida ao labirinto se repete (algumas vezes, o labirinto é apenas sugerido) nas pranchas 43, 48 e 51 (FIG. 77, 78 e 79). A imagem do

labirinto foi usada não apenas para caracterizar Riobaldo, mas surge também nas imagens “Diadorim”, “Hermógenes” e “Otacília” (FIG. 42, 43, 44 e 45) e nas pranchas 35 e 37 (FIG. 82 e 81). Essa composição é ainda sugerida de uma forma mais discreta em “Rosa’uarda” e “A carta de Nhorinhá” (FIG. 83 e 84) e nas pranchas 1, 8, 22 e 44 (FIG. 55, 68, 85 e 86). Na prancha 1, a imagem do labirinto é sugerida por cinco retângulos concêntricos, de dimensões crescentes a partir do centro, que o leitor pode interpretar como encaixados ou superpostos – mesmo alguém que não soubesse o significado dessas iniciais poderia estabelecer uma associação com as xilogravuras, já que uma delas, “GS:V”, possui essas mesmas iniciais.

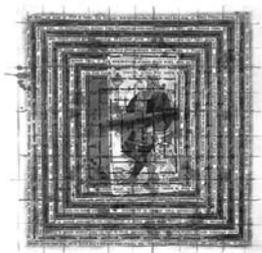


FIGURA 81

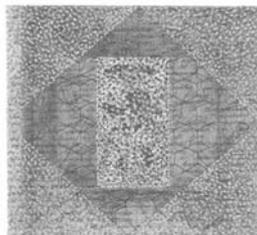


FIGURA 82



FIGURA 83



FIGURA 84

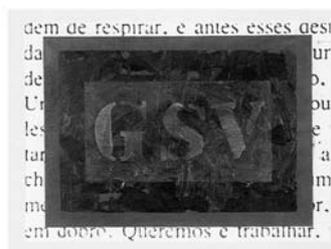


FIGURA 85



FIGURA 86

A imagem da caveira (a maioria das vezes, relacionada à idéia do diabo ou da morte) também que aparece com freqüência nas duas séries. Está presente em “Sertão, Satanão!” (FIG. 89), “Sussuarão I” (FIG. 87) e “Sussuarão II” (FIG. 88) – nesses casos, evocando, principalmente, a idéia de morte –, “Pacto” (FIG. 90) e também em “O Diabo não há” (FIG. 91) e “A Deus Dada...” (FIG. 92).



FIGURA 87



FIGURA 88



FIGURA 89



FIGURA 90

Nos desenhos, a caveira aparece nas pranchas 25, 34, 45 (FIG. 60, 63 e 94) e é sugerida na prancha 31 (FIG. 93).

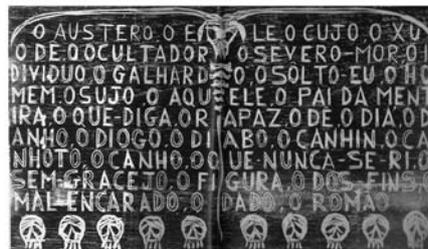


FIGURA 91



FIGURA 93



FIGURA 92



FIGURA 94

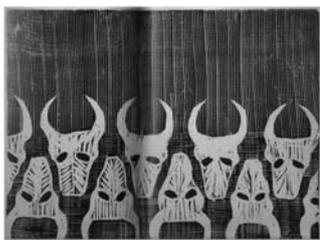


FIGURA 95

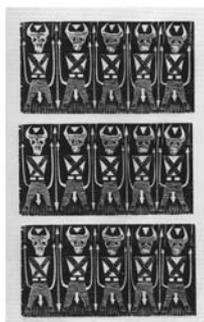


FIGURA 96



FIGURA 97



FIGURA 98

Fundida a chifres, evocando, portanto, uma caveira de bois, ela é encontrada nas xilogravuras “Diadorim I”, “Tamanduá-Tão”, “Sertão: seus vazios” e “Sertão é dentro da gente” (FIG. 37, 73, 95 e 96). Na série de desenhos, é encontrada na prancha 11 (FIG. 97) e na prancha 9 (FIG. 98 – detalhe).

A figura do buriti aparece desenhada e estilizada na prancha 13 (FIG. 99), apenas desenhada em “Otacília” e apenas estilizada na prancha 9 (FIG. 100 – detalhe). Os pássaros, que representam Diadorim e estão espalhados pelo sertão das xilogravuras, também têm uma presença relevante nos desenhos. São encontrados em “Diadorim”, “Bem-te-vi” (FIG. 101), na prancha 18 e, estilizados, na prancha 9 (FIG. 103).



⌞

⌞

FIGURA 99



FIGURA 100



FIGURA 101



FIGURA 102



FIGURA 103

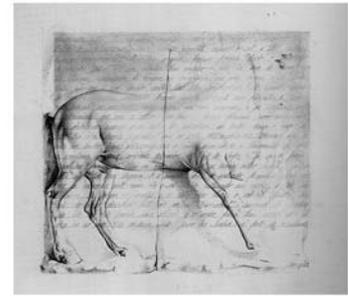


FIGURA 104

A figura do cavalo aparece na xilografia “Barzahu!” (FIG. 102), na prancha 9 (FIG. 103 - detalhe), nos desenhos “O cavalo Siruiz” (FIG. 104) e “Matança dos cavalos” (FIG. 72). A imagem do diabo é insinuada em algumas xilogravuras pela figura da caveira e está presente de forma mais evidente em “... no meio do redemoinho” (FIG. 105) e, por meio da palavra, em “O diabo não há” (FIG. 91). Sugerido, o diabo surge também em “Sertão, satanão!” e “Pacto” (FIG. 89 e 90), aparecendo nos desenhos de maneira mais evidente nas pranchas 8, 9, 24, 31, 41 (FIG. 68, 69, 61, 93 e 54).

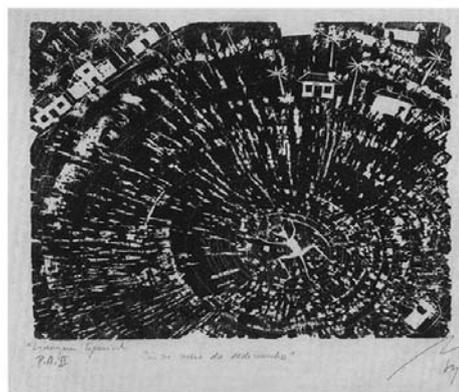


FIGURA 105

Os títulos que se repetem nas duas séries também tornam possível o estabelecimento de associações entre as imagens. O nome “Diadorim” é repetido três vezes na série de xilogravuras (“Diadorim I”, “Diadorim II” e “Diadorim, minha neblina”) e aparece uma vez nos desenhos. “Riobaldo” aparece uma vez em cada série, assim como os títulos “Pacto” e “A Deus Dada” (referência indireta a Diadorim).

### 5.2.3 Mistura fina

O processo de criação de Daibert em *Imagens do grande sertão* é um processo de múltiplas apropriações. O artista utiliza elementos de vários universos e mistura-os, criando um grande número de relações entre as imagens das duas séries (xilogravuras e desenhos). Em muitas imagens, as citações são bem evidentes, bastando ao leitor identificar o elemento que é repetido (texto ou figura), independentemente de conhecer ou não a história do romance. Entretanto, existem algumas veredas interpretativas que não são conhecidas de todos os viajantes e, para identificar algumas citações, é necessário conhecer o livro e, até mesmo, os comentários de Daibert publicados em *Caderno de escritos* ou, ainda, outras referências iconográficas.

Daibert parece trazer para suas imagens uma das principais características de *Grande sertão: veredas*: ser uma obra de indagação, de busca constante e de descoberta. Eduardo Coutinho afirma que Rosa constrói todo o relato do romance sob o signo da busca, e é esse seu caráter ambíguo, múltiplo e, por vezes, contraditório, que constituiria um dos principais fascínios do romance de Rosa.<sup>251</sup> Ao criar essas citações, Daibert não apenas cita *Grande sertão: veredas* como também incorpora esse fascínio da busca, do mistério, da promessa de uma “verdade oculta” que pode ser desvelada pelo leitor.

Um bom exemplo disso é o desenho da prancha 50 (FIG. 106a), que dialoga diretamente com a xilogravura “A Deus Dada” (FIG. 106b), mas que também está relacionado com todas as imagens que dizem respeito a Diadorim. “Enxergar” essa conexão só é possível para aqueles leitores que estão cientes de que uma das formas como Diadorim é nomeada no

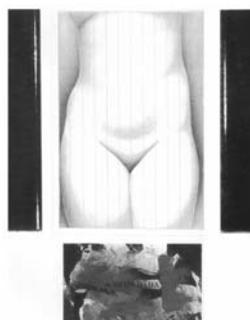


FIGURA 106a



FIGURA 106b

<sup>251</sup> COUTINHO. *Linguagem e revelação: uma poética da busca*, p. 173.

livro é “A Deus Dada”, ou seja, aquela que não deu seu corpo (nem sua alma) a mais ninguém além de Deus, a virgem. Esse também é o caso das imagens das pranchas 2, 30 e 32 (FIG. 56, 57 e 58), as quais contêm imagens relacionadas com o autor do romance, Guimarães Rosa.

As pranchas 2 e 30 contêm imagens de Rosa (a primeira, do escritor mais velho, e a segunda, do escritor quando ainda era menino); a prancha 32 traz uma fotografia da esposa do escritor, Dona Aracy. Da mesma forma, as ligações entre as imagens “O cego Borromeu” e “Sem título n. 25” (FIG. 59 e 60) só serão identificáveis por aqueles leitores que souberem que as duas figuras retratadas são amigos próximos a Arlindo Daibert. Nesse sentido, essas imagens inter-relacionam-se com as três anteriores (pranchas 3, 30 e 32) porque contêm referências à vida dos autores e a suas obras.

Em *Caderno de escritos*, Daibert revela como relacionou a prancha 1 (FIG. 85) com o desenho “Riobaldo, urutu branco” (FIG. 43): segundo o artista, as duas imagens remetem à figura de um labirinto e ambas têm uma referência direta ao livro *Grande sertão: veredas* – o texto do romance. Em “Riobaldo”, o texto é desenhado em forma de anéis que constituem o labirinto; em “Sem título n. 1”, há uma cópia xerox de nove linhas de uma página do romance.

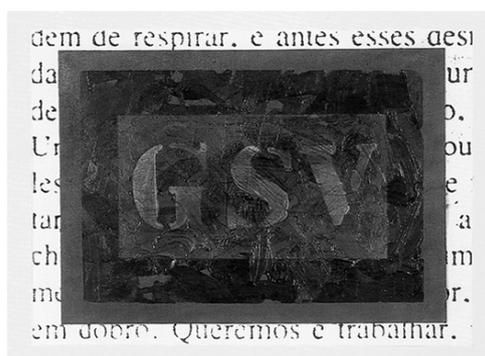


FIGURA 85

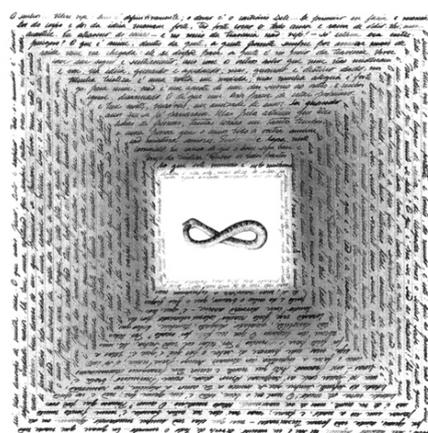


FIGURA 43

Ao citar, nas suas imagens, referências diversas (inclusive, outras obras de sua própria autoria), Daibert complexiza seu trabalho, criando uma espécie de metalinguagem própria e repetindo o gesto de vários pintores, entre eles Salvador Dalí, Max Ernest, René Magritte e Basquiat. Com essa atitude, esses artistas criaram uma linguagem particular e um diálogo mais evidente e complexo no interior da sua obra e também desta com a história da arte, de modo que ambas se tornaram mais complexas.

### **5.3 Labirintos que se conectam a outros labirintos**

Este item é constituído de três partes. Na primeira subdivisão, comento o diálogo de *Imagens do grande sertão* com a tradição de artistas que vêm explorando, a partir da Idade Moderna, as relações expressivas entre imagem e texto. No item seguinte, analiso alguns exemplos de como Daibert explora as relações retóricas entre texto e imagem para produzir sentido. Na terceira subdivisão, faço um comentário sobre a utilização, promovida por Daibert, da iconicidade do paratexto como recurso de produção de sentido, aperfeiçoando esse comentário na parte seguinte, em que destaco um recurso icônico marcante nas imagens dessa série: a interdição.

#### **5.3.1 Mapas que dialogam com a história da arte**

Nos mapas criados por Arlindo Daibert, há, além das citações, um diálogo intenso com as tradições artísticas voltadas para a exploração das possibilidades expressivas das relações entre imagem e texto, com destaque especial para as interdições. Como já foi visto no segundo capítulo, embora a tradição de associar essas duas linguagens seja antiga, na época moderna ela começou a ser explorada sobretudo a partir de 1910, por artistas que se interessaram em explorar ao máximo o que essa aproximação de linguagens pode oferecer em termos de expressividade.

Dentre os artistas que, no século 20, produziram trabalhos a partir dessa combinação de linguagens é possível identificar duas vertentes bem definidas: uma preocupada com a possibilidade de mesclar o texto com a imagem para desenvolver uma reflexão sobre a linguagem (FIG. 107) e outra mais interessada em explorar os aspectos icônicos que o signo verbal pode oferecer (FIG. 108a). As imagens de Daibert encarnam, algumas vezes ao mesmo tempo, as duas tradições. Quando o artista mineiro nomeia um labirinto “Diadorim”, por exemplo, ele se aproxima dos procedimentos utilizados pelos pintores surrealistas da primeira metade do século 20, como René Magritte (FIG. 107); quando explora a metáfora da caligrafia ou interdita uma imagem, ele se aproxima de expressionistas abstratos como Cy Twombly (FIG. 108a) ou de artistas como León Ferrari (FIG. 108b).



FIGURA 107

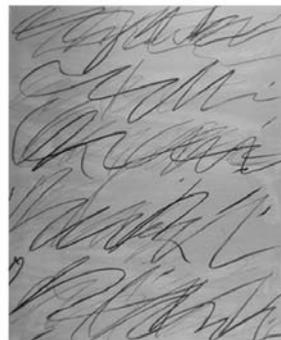


FIGURA 108a



FIGURA 108b

### 5.3.2 Daibert e a tradição da reflexão sobre a imagem – Letras que podem trair

Em *Imagens do grande sertão*, Daibert utiliza as possibilidades expressivas das relações retóricas entre a linguagem escrita e a imagem gráfica com bastante sucesso. Ao fazer isso, dialoga com pintores como Salvador Dalí e René Magritte. O quadro “A traição das imagens” (FIG. 107) é um exemplo perfeito: a falta de equivalência entre os códigos verbal e visual (o texto não confirma a imagem e vice-versa) presente no gesto deslocador de Magritte pode ser encontrada em diversas imagens da série criada por

Daibert, especialmente no conjunto de desenhos analisados nesta tese – “Diadorim” (prancha 3), “Riobaldo, o urutu branco” (prancha 4), “Otacília” (prancha 5) e “Hermógenes” (prancha 6). Nessas imagens, o artista não “ilustra” os personagens por meio de figuras humanas, como seria o esperado numa ilustração tradicional: em vez disso, prefere representá-los com labirintos que possuem nomes. Nesse gesto, Daibert repete Magritte, afirmando algo como: isto não é um labirinto, isto não é uma mandala; isto é Diadorim, Riobaldo, etc.

Noutras obras, ainda dentro no mesmo espírito de “A traição das imagens”, Daibert oferece ao olhar do leitor um objeto cuja identificação parece óbvia (usa, para isso, o estilo realista), mas que possui o paradoxal título “Sem título”, fugindo da tradicional relação de redundância ou de explicação entre título e figura. A prancha 18 (FIG. 64), que apresenta o desenho de dois pássaros, ou a prancha 13 (FIG. 99), que apresenta um buriti, são bons exemplos desse jogo. Nessas imagens, como bem notou Solange Oliveira, “a nitidez do desenho contrasta com a denominação ‘Sem título’, que deixa aberta a leitura”.<sup>252</sup> Essa atitude, além de se referir à ambivalência de *Grande sertão*, onde “tudo é e não é”, suspende a interpretação e ajuda a produzir um efeito de mostra/esconde.<sup>253</sup> Para reforçar esse efeito, Daibert realiza, nos seus “mapas”, uma justaposição de textos impressos ou transcrições manuscritas de trechos do romance, ilegíveis.

Oliveira destaca que a prancha 1 (“Sem título n. 1” – FIG. 85) é um bom exemplo desse procedimento, porque cria uma tensão entre o texto grafado no desenho – “GS:V” –, que traz as iniciais do título do romance, e o texto escrito que acompanha a imagem – “Sem título”. Oliveira acredita que a denominação “Sem título”, ao invés de funcionar como complementadora do sentido dessa imagem – já que essa denominação funciona, paradoxalmente, como título da imagem – amplia as possibilidades interpretativas desse

---

<sup>252</sup> OLIVEIRA. Satanás e Lúcifer – a ambigüidade do mito em *Imagens do grande sertão*, p. 761.

<sup>253</sup> OLIVEIRA. Satanás e Lúcifer – a ambigüidade do mito em *Imagens do grande sertão*, p. 761.

conjunto por meio de um paradoxo, de uma contradição: um título que afirma que a imagem, que possui um texto, é sem título.<sup>254</sup> O uso da relação de contradição, nesse caso, amplia as possibilidades interpretativas do conjunto, porque, com a contradição do título que é sem título e a falta de equivalência entre os códigos verbal e visual, instaura-se o paradoxo e várias perguntas se impõem: afinal, essa imagem é ou não “sem título”? E qual o sentido dessa contradição? Por que o nome que está impresso na imagem não é o seu título?

Essas imagens, nas quais são exploradas as possibilidades retóricas entre o texto e a imagem, alimentam um jogo de mostra/esconde que é uma das características do romance de Rosa que Daibert incorpora com muita propriedade no seu trabalho. Segundo o próprio artista, esse jogo de mostra/esconde revela-se especialmente significativo na iconografia do demônio e do pacto fáustico, como em “Sem título n. 8” (FIG. 68) ou em “... no meio do redemoinho” (FIG. 105). Na xilogravura, o título “... no meio do redemoinho” alude ao refrão rosiano “o demônio na rua, no meio do redemoinho”.<sup>255</sup> Nesse título, a palavra “diabo” é propositalmente ocultada, substituída por reticências. Oliveira repara que o diabo, apesar de não ser encontrado na frase, aparece na imagem gráfica: “cercado de representações da paisagem sertaneja e de figuras cabalísticas”.<sup>256</sup> Realizando o jogo de mostra/esconde, o desenho destaca o diabo, no centro, enquanto o título omite-lhe a presença, espelhando o mesmo procedimento utilizado por Rosa no romance: não admite a presença do diabo, apesar de ela nunca ser negada decisivamente.

Esse mesmo jogo de mostra/esconde pode ser ainda encontrado na prancha 9, outro caso de contraste de um texto impresso na imagem com a indicação “Sem título”. Nessa figura, o desenho de um mapa tem escrito na sua extremidade inferior direita as

---

<sup>254</sup> OLIVEIRA. Satanás e Lúcifer – a ambigüidade do mito em *Imagens do grande sertão*, p. 760.

<sup>255</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 137.

<sup>256</sup> OLIVEIRA. Satanás e Lúcifer – a ambigüidade do mito em *Imagens do grande sertão*, p. 762.

palavras “SATANÃO! SUJO!... S...” (FIG. 65). Apesar de não ser evidente à primeira vista, o diabo está escondido tanto no texto impresso na base dessa figura quanto na superfície da imagem. No texto impresso, a aliteração centrada na sibilante “s” contribui para aproximar as palavras, permitindo a leitura da palavra “Satanão” como a fusão entre “satã” e “sertão” (satã + sertão = satanão), repetindo a fusão que existe no romance.<sup>257</sup> Na superfície da imagem, as variações do nome do diabo desenhadas por todo o mapa como uma espécie de ladainha e uma figura negra discretamente colocada no canto superior esquerdo (FIG. 69) evocam a presença daquele que também é conhecido como “o Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo ...”<sup>258</sup>.

A dialética de contrários que não se excluem pode ser encontrada ainda na xilogravura “O diabo não há”. O título apresenta uma frase que nega a presença do diabo; entretanto, essa negação é anulada pela volta à ladainha do diabo, que também ecoa nessa figura: “Austero, Cujo, Sujo, Xu, Dê, Ocultador, Severo...”, rabiscada acima de uma fileira de caveiras, que, principalmente nessa série, estão diretamente relacionadas com o diabo.<sup>259</sup> É como se Daibert perguntasse a Rosa e ao leitor: se o diabo não há, o que são esses nomes espalhados pelo sertão? O nome é uma forma de existência? Essa contradição entre a palavra e o texto, remetendo à existência de Satanás, persiste em várias imagens, reproduzindo o jogo ambíguo de existe/não existe, mostra/esconde, que é uma característica do romance.

### 5.3.3 Daibert e a tradição dos aspectos icônicos – Palavras que são desenhos

Desde que poetas e pintores perceberam que a mensagem lingüística também poderia manifestar características da mensagem icônica, diversos artistas passaram a se

---

<sup>257</sup> OLIVEIRA. Satanás e Lúcifer – a ambigüidade do mito em *Imagens do grande sertão*, p. 761.

<sup>258</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 55.

<sup>259</sup> OLIVEIRA. Satanás e Lúcifer – a ambigüidade do mito em *Imagens do grande sertão*, p. 763.

interessar mais seriamente pela dimensão espacial da escritura e a letra deixou de representar apenas idéias, passando a ser incorporada aos quadros e a outros suportes artísticos. Em *Imagens do grande sertão*, Daibert dialoga francamente com essa tradição que usa a iconicidade da letra como um recurso de produção de sentido. O modo como os textos foram materializados nessa série de imagens é bastante diverso: alguns textos buscam remeter à própria idéia dos manuscritos do escritor, outros são efetivamente desenhados, fotocopiados ou compostos em *letraset*.

Ao trabalhar com textos manuscritos, utilizando a escrita como traço, próxima dos *grafitti*, dos rabiscos infantis ou das cartas, Daibert aproxima-se da vertente de artistas mais interessados em explorar a dimensão icônica das palavras, principalmente dos construtivistas e dos expressionistas abstratos, que, na década de 1950, usaram muitas vezes a metáfora da caligrafia para designar seus gestos pictóricos. Em *Imagens do sertão* é possível identificar duas formas de exploração dessa iconicidade: a letra usada como imagem (nesse caso, a palavra possui na sua materialidade características ou qualidades que remetem a uma idéia) (FIG. 108a e 108b) e a iconização do que está “ao redor” da letra, do espaço da página ou do suporte que não é o texto, ou seja, do paratexto (FIG. 109).



FIGURA 109



nome? Essa imagem, além de remeter ao desejo de explosão do texto dos futuristas, sem, contudo, abrir mão da sintaxe, também se aproxima da instalação realizada por Alex Flemming, em 1999, no metrô Sumaré (FIG. 113). Nesse trabalho, o texto também parece ter sido “explodido”, mas, se olhar com cuidado (FIG. 112), o leitor pode identificar frases e um texto – poemas do cânone brasileiro.<sup>260</sup> Em ambos os trabalhos, a aparente explosão do texto parece ter como objetivo uma desaceleração do olhar dos leitores, dando tempo para que a interpretação não ocorra de forma mecânica.



FIGURA 112



FIGURA 113

Em “Gurigó” (FIG. 61 e 114 – detalhe), a proximidade com o trabalho de Flemming é ainda mais evidente, permanecendo as referências a Mallarmé, Apollinaire e Marinetti. A disposição das letras de maneira a formar uma moldura para o desenho remete à preocupação de Apollinaire com a visualidade do texto e com sua sedução gráfica. Como em Mallarmé, a estrutura linear da frase foi quebrada, e as letras são

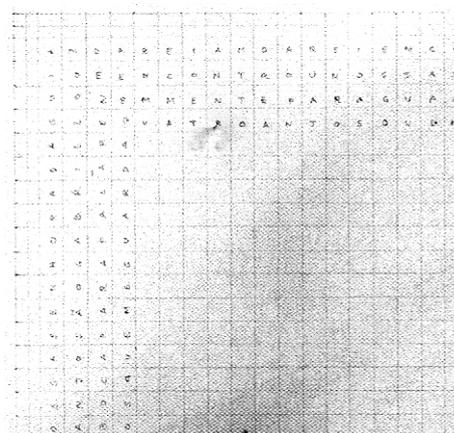


FIGURA 114

<sup>260</sup> BARBOSA. *Alex Flemming*, p. 107-126.

distribuídas em quadrados de mesmo tamanho, de forma a impedir a visualização imediata da palavra e, sobretudo, da frase, e, assim, simular um “simultaneísmo de ambiente”, como pretendia Martinetti. Apesar de todas essas interferências no texto, como ocorre no trabalho de Flemming, o leitor, com cuidado, poderá perceber frases e ler o texto que enquadra, literalmente, a figura.

Arlindo Daibert não se limita a investigar o uso poético do espaço tipográfico, dedicando uma boa parte dos seus trabalhos à exploração da iconicidade da letra como um recurso de produção de sentido. Como Apollinaire, ele acredita na sedução do texto pelo seu aspecto visual e, em alguns casos, usa as palavras para formar figuras, como nos poemas do autor francês; entretanto, Daibert não está preocupado em traduzir visualmente o texto que utiliza nas suas imagens. Nos desenhos em que as palavras formam imagens, prioriza-se o aspecto plástico, e não o narrativo: a legibilidade é deixada em segundo plano e as imagens formadas não têm uma relação de semelhança com o texto ao qual se referem, como ocorre nos caligramas de Apollinaire. Esse procedimento pode ser observado nas imagens relacionadas à representação dos personagens (já analisadas no quarto capítulo) “Diadorim”, “Riobaldo, o urutu branco”, “Otacília” e “Hermógenes” (FIG. 42, 43, 44, 45).

Nessas imagens, o artista utiliza-se das palavras para formar níveis, anéis (circulares ou quadrangulares), ou para criar uma “gaiola” (prancha 3). Nesses exemplos, Daibert distancia-se de Mallarmé e Apollinaire, porque não tem a pretensão de criar uma nova ordem de leitura, e aproxima-se de El Lissitzky, porque as palavras são quase totalmente ilegíveis, não passam de um elemento plástico a mais. Daibert aproveita-se ao máximo do potencial expressivo do signo visual para criar uma metáfora: cada pessoa é um labirinto de palavras com características diferentes. Por meio dessa metáfora, ele caracteriza não apenas os personagens, como também a travessia que cada um deles precisa realizar para encontrar a si mesmo ou para realizar sua missão.

Outro exemplo interessante é a prancha 22 (FIG. 115), na qual as palavras evocam, além da figura de um labirinto, uma faca. Essa imagem, no entanto, não corresponde exatamente ao que está escrito no texto, o que caracterizaria um caligrama clássico; ela funciona como uma metáfora: as palavras que ali se encontram formando um labirinto são perigosas e podem matar – como faria uma faca. A compreensão dessa metáfora fica mais fácil se o leitor souber que esse desenho se refere a um personagem do romance de Rosa, Ana Duzuza, “misto de feiticeira e mulher santa”.<sup>261</sup> Nesse contexto, as palavras em forma de labirinto podem ser uma referência às rezas que ela faria, e a silhueta da faca, ao seu poder de fazer mal por meio das palavras. A imagem pode remeter também ao episódio do livro em que Medeiro Vaz, um famoso chefe de cangaceiros, consulta essa feiticeira e ela prevê o fracasso da sua empreitada secreta (a travessia do Liso do Sussuarão).<sup>262</sup> Nesse contexto, a faca não significaria apenas o perigo de morte que o fracasso dessa empreitada pode acarretar, mas, também, o perigo que a feiticeira-santa corre por conhecer o segredo.

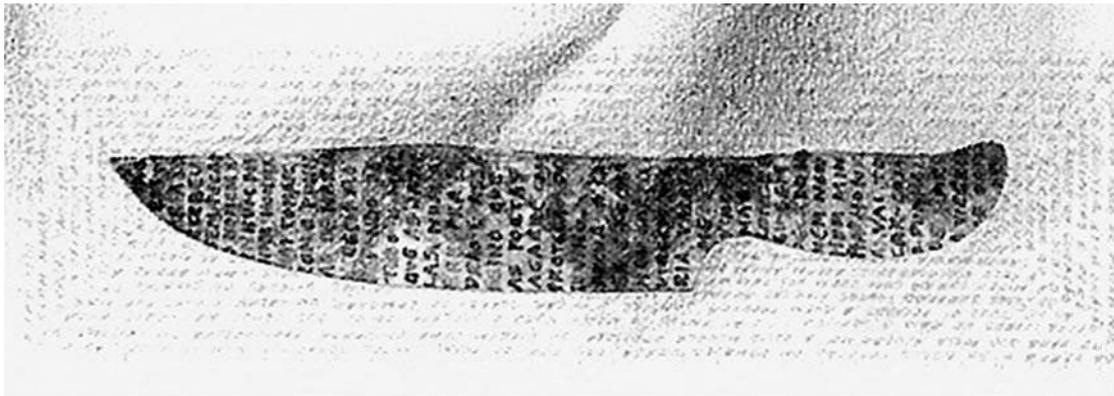


FIGURA 115

#### 5.3.4 Interdições – Desenhos interditados

<sup>261</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 44.

<sup>262</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 44.

Em *Imagens do grande sertão*, a exploração da iconicidade da letra como um recurso de produção de sentido não se limita apenas ao uso das palavras para sugerir formas e construir metáforas ricas. Daibert utiliza-se de uma série de interdições no texto e nas palavras para produzir sentido. Ao fazer isso, ele dialoga com artistas interessados na exploração dos valores plásticos da letra, como El Lissitzky ou León Ferrari, em *Escritura* (FIG. 116a e 116b – detalhe). Esse tipo de relação pode ser encontrado em grande parte das imagens da série, como, por exemplo, nas pranchas 20 (FIG. 117), 29 (FIG. 118) e 30 (FIG. 58). Nessas imagens, ao contrário do que ocorre na prancha 9, as palavras são esvaziadas do seu conteúdo, por meio de uma técnica de sobreposição que cria várias camadas e as torna ilegíveis, de modo que elas passam a evocar, junto com os outros elementos da composição, um “efeito”.

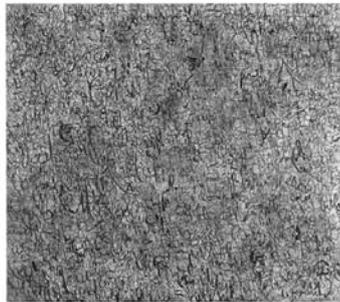


FIGURA 116a

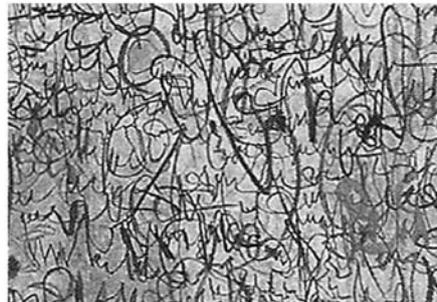


FIGURA 116b

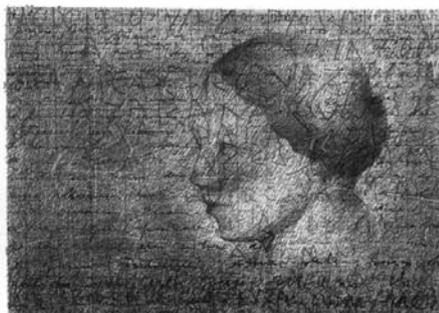


FIGURA 117



FIGURA 118

Nas figuras 20, 29 e 30, a sobreposição de imagens cria uma interdição, como ocorre em *Escritura* (1983), de Ferrari – entretanto, os contextos são diferentes. Em Ferrari, o texto é incompreensível, quase abstrato, para fazer uma espécie de crítica à escrita e dizer da incapacidade das palavras para expressar certos sentimentos. Já nas pranchas 20, 29 e 30, essa interdição evoca o sertão, lugar da sujeira que se opõe à pureza, lugar rústico, ríspido, onde não existe clareza, lugar perigoso, estranho. Se, nas xilogravuras, Daibert evoca a rusticidade do sertão por meio da técnica empregada (efeito interessante, mas previsível), nessas imagens, o caos, a rusticidade e a “sujeira” do sertão de Rosa são evocados, surpreendentemente, por meio de palavras, constituindo assim uma rica metáfora.

Daibert utiliza uma grande quantidade de textos para realizar a série de desenhos e xilogravuras sobre *Grande sertão: veredas*. Boa parte desses textos pertence ao romance de Rosa, outra parte está relacionada, de forma direta ou indireta, ao universo do sertão. Entretanto, muitas dessas relações só são perceptíveis se o leitor for bem familiarizado com o texto de *Grande sertão: veredas* e utilizar uma lente de aumento em certas imagens, ou se tiver acesso aos dados iconográficos, como, por exemplo, aqueles que podem ser encontrados em *Caderno de escritos*. Essa interdição que cria uma dificuldade na leitura do texto, que oferece ao leitor somente um rastro, um resto, marcas, é chamada de velamento por Maria do Carmo Veneroso.<sup>263</sup>

O gesto de interditar, de velar, normalmente associado a uma intenção de negação, também pode ser considerado um ato de criação, já que a ilegibilidade da letra convida o leitor a procurar o sentido não mais no conteúdo das palavras, mas na forma – a atenção do leitor é conduzida para a materialidade do texto e do suporte. Bruno Martins afirma que o objetivo do artista, ao utilizar esse recurso, é provocar uma oscilação entre a percepção e a significação de um texto, impondo uma nova

---

<sup>263</sup> VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*, p. 320.

temporalidade à leitura. O leitor é assim obrigado a ir além dos significados imediatos e a rearranjar seus parâmetros e expectativas de leitura, realizando, dessa forma, uma atividade criadora durante a tentativa de interpretação/compreensão do texto.<sup>264</sup>

O velamento da letra é um recurso icônico muito explorado por Arlindo Daibert na série de imagens. A interdição da letra pode não apenas representar o desejo do artista de negar um significado explícito, como também evocar um código secreto, ou mesmo, o inesgotável, algo que transcende o significado, que está no significante, que é “material”. Em *Imagens do grande sertão*, a grande maioria das imagens apresenta algum nível de interdição: alguns velamentos são totais, outros parciais, outros são apenas uma sugestão de veladura. Na obra de Arlindo Daibert, o efeito de ilegibilidade é explorado por meio de, pelo menos, cinco formas de interferência no texto e no paratexto: pela utilização de um alfabeto desconhecido ou estrangeiro (árabe, chinês, egípcio, etc.), por sobreposição de camadas, pelo tamanho (letras pequenas demais para serem lidas), pela materialidade e pela forma da letra.

### ***alfabeto estrangeiro***

Textos que utilizam signos pertencentes a uma linguagem desconhecida ou estrangeira, dependendo do público para o qual se destinam, podem ser considerados interdições, porque a única significação que possuem para certos leitores é aquela estimulada pelo aspecto icônico – ou seja, a função desse texto é evocar, por exemplo, um “efeito” (de “arabidade”, de “orientalidade” ou de “egipicidade”).

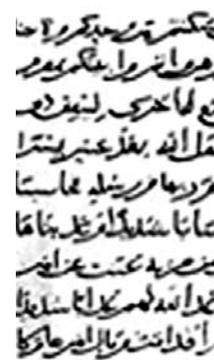


FIGURA 119

Aquilo que é interditado, que é secreto, pode atrair o leitor que quer saber o que significam aqueles signos proibidos e, nesse desejo de compreensão, são produzidas

<sup>264</sup> MARTINS. *Tipografia popular*, p. 5-9.

interpretações. Entre as imagens de Daibert, podemos encontrar esse tipo de ilegibilidade em “Rosa’uarda”, prancha 27 (FIG. 83 e 119 – detalhe).

Esse desenho é um caso evidente de ilegibilidade causada pela utilização de um alfabeto estrangeiro. Assim como os outros amores de Riobaldo (Diadorim, Otacília e Nhorinhá), Rosa’uarda é representada por meio de um labirinto de palavras, mas, diferentemente das outras figuras, Daibert opta por usar palavras estrangeiras para compor o labirinto de Rosa’uarda. Segundo o artista, essa opção teve como objetivo evocar as lembranças de Riobaldo da amante turca, relacioná-las à magia das *Mil e uma noites*.<sup>265</sup> Rosa’uarda é uma mulher de outro mundo (oriental) e a primeira namorada de Riobaldo, aquela que lhe apresentou “as primeiras bandalheiras, e as completas”.<sup>266</sup> O uso desse alfabeto, além de evocar a fascinação do jagunço pelo estrangeiro, pelo diferente, também pode representar a sua dificuldade de compreensão daquilo que não lhe é familiar, e a impossibilidade do relacionamento com amante turca, devido às diferenças culturais entre os dois.

### ***tamanho, materialidade (apagamento ou diluição) e forma da letra***

É comum usar a variação do tamanho da letra como um recurso expressivo: aumentar o tamanho de uma palavra ou frase garante destaque para essa palavra ou frase. Reduzir essa palavra ou essa frase até um tamanho que não permita sua leitura também é um recurso gráfico, nesse caso, de interdição. O objetivo, como na maioria dos casos de ilegibilidade, é chamar a atenção para a materialidade da letra, deixando o conteúdo do texto relegado ao segundo plano. Em alguns casos, essa ilegibilidade também tem a função de facilitar o uso do texto como imagem gráfica.

---

<sup>265</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 48-49.

<sup>266</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p.130.

Na prancha 5, “Diadorim” (FIG. 26), como já foi visto na análise efetuada no quarto capítulo, é possível encontrar esse tipo de ilegibilidade. O mesmo ocorre em “Hermógenes” (FIG. 44) e em “Rosa’uarda” (FIG. 120 – detalhe): no centro desses desenhos existe um texto manuscrito cujo tamanho das letras impede a leitura; ao mesmo tempo, a materialidade desse texto, sua forma, ajuda a criar uma espécie de labirinto, de modo que é a partir do cancelamento do texto ou do seu apagamento que Daibert constrói a imagem. Essa negação, tomada



FIGURA 120

como princípio da significação, apaga o sentido do texto e revela um outro sentido para a imagem que não é o do seu conteúdo.

A materialidade da letra é mais um recurso de interdição utilizado nesse conjunto de imagens. Pode se dar, por exemplo, por apagamento ou diluição. Nesse caso, é como se a palavra perdesse força ou como se fosse muito antiga. Em “Diadorim” e em “Rosa’uarda”, o texto que cria os anéis não apenas diminui à medida que se aproxima do centro, como também vai se diluindo, se apagando – perdendo força. Em “Rosa’uarda”, o apagamento reforça a idéia de incompreensão, por parte de Riobaldo, em relação a sua primeira experiência amorosa. Pode ainda remeter ao fato de que parte das lembranças relativas a Rosa’uarda já não existem mais como algo racional, agora seriam apenas sentimento misturado, indefinível em palavras.

A maneira como são grafadas as letras, por meio de rabiscos e traços, é também uma forma de tornar o texto ilegível. Os rabiscos, as garatujas, lembram formas de expressão praticadas pelos não-iniciados nos padrões lingüísticos, como as crianças, os loucos, os analfabetos, os excluídos, ou os que querem negar os sistemas convencionais. Trata-se de uma forma de interdição que faz parte da não-escrita, do não-código, das

interferências entrópicas do ruído na comunicação.<sup>267</sup> Esse tipo de veladura pode evocar também um caráter de negação, desafio ou transgressão, como observa Ramos em relação às pichações: há muitos rabiscos sem intenção alfabética que violam preferencialmente as igrejas, os prédios recém-restaurados e, em especial, outros grafites bem elaborados.<sup>268</sup>

Na obra de Daibert é possível encontrar as garatujas funcionando como uma interdição que evoca o primitivo e também como transgressão. Na prancha 9 (FIG. 65 e 110), como já foi comentado, as garatujas podem estar relacionadas com o caráter rude do sertão e com a evocação do diabo, entendido como a manifestação do caos, da desordem, em oposição à clarividência de Deus, o dono da ordem. Também é possível pensar que essas garatujas foram pichadas sobre o mapa, evocando, assim, uma violação da ordem, o que faz sentido se for pensado que os nomes pichados são os vários nomes do demônio, o rei da transgressão e da desordem.

### ***sobreposição (de palavras e de imagens)***

A sobreposição de signos, ao mesmo tempo que encobre a visão do leitor, amplia o espaço da interpretação, na medida em que sugere elementos, lugares, etc., criando camadas de sentido. Pela sobreposição de camadas, criam-se filtros, retarda-se a revelação. Nesse adiamento, há a promessa de que algo se revelará – a angústia da espera

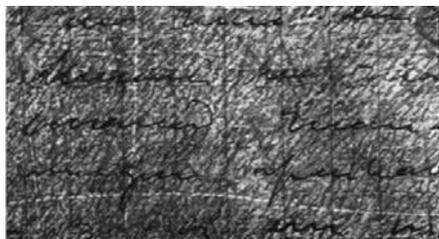


FIGURA 121a

é quase tão proveitosa quanto a revelação.

A prancha 29, na qual, entre os vários estratos de texto, a imagem de uma mulher se destaca, é um bom exemplo de velamento por

sobreposição de palavras, números (manuscritos), imagem e garatujas (FIG. 121a –

---

<sup>267</sup> Assim como a informação transmitida por um conjunto de mensagens é uma medida de organização, a entropia é uma medida de desorganização. PIGNATARI *apud* RAMOS. *Grafite, pichação & cia*, p. 75.

<sup>268</sup> RAMOS. *Grafite, pichação & cia*, p. 75.

detalhe). No último plano da imagem, no fundo, há a imagem de uma mulher coberta por diversos estratos de texto manuscrito. É possível notar minúsculos números coloridos, de um tom alaranjado, cobrindo quase toda a extensão da folha. Também é possível identificar um texto manuscrito preto que, devido ao seu tamanho, não é legível, e garatujas vermelhas, escritas em letras deformadas, infantis, aparentemente desconexas, que, devido à forma das letras e à sujeira do desenho, não podem ser decifradas (ao contrário das garatujas da prancha 9 – FIG. 121b – detalhe).

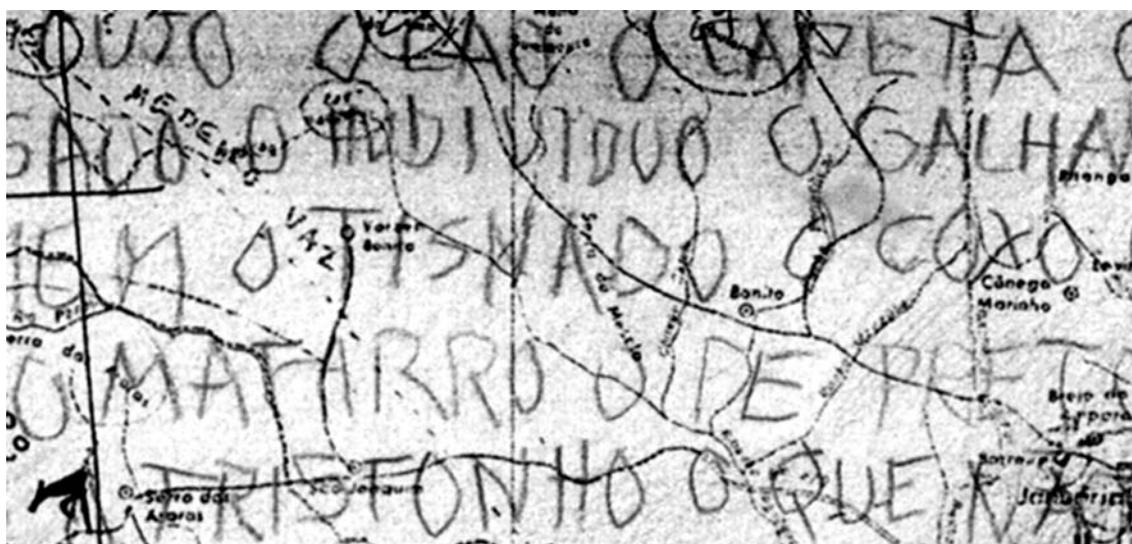


FIGURA 121b

No *Caderno de escritos*, Daibert esclarece que a prancha 29 é uma referência a Nhorinhá (prostituta que ele considera a parceira ideal para o jagunço Tatarana). As letras, os vários estratos de texto, seriam uma referência à carta de amor escrita por Nhorinhá que se extraviou pelo sertão, misturada a outras cartas, a outras palavras, a outras promessas de amor, e que acabou por se perder nessa viagem, nesse mundo caótico de palavras e promessas, impossibilitando a união do herói com a meretriz. O texto manuscrito representaria o que foi escrito pela prostituta, aquilo que se perdeu e que por isso não pode mais ser lido. A sujeira, o vermelho, segundo Daibert, são uma referência à terra do sertão e também ao encontro entre Riobaldo e Nhorinhá. Segundo o

artista, esse encontro se dá sob a marca simbólica da terra, daí a sujeira, emblematizada pela cor vermelha, cor do desejo (e também do pecado, do demônio). As garatujas podem ser pensadas, a partir da relação com a prancha 9, como uma referência ao primitivo, ao demônio, que fez com que a carta se perdesse e não encontrasse o caminho certo, calando a voz de Nhorinhá.<sup>269</sup>

Na prancha 30 (FIG. 58) encontro uma imagem semelhante à que está na prancha 29; ao ler o *Caderno*, descubro que a mulher dessa imagem é Dona Aracy, esposa de Guimarães Rosa, que representa Otacília nesse desenho. Daibert afirma que, ao construir essa imagem, tomou como referências dois pontos: a dedicatória do escritor a sua esposa, na abertura do livro, e o “deslumbramento” poético que Riobaldo sente em seu primeiro encontro com a futura noiva.<sup>270</sup> Talvez para sugerir essa sensação de deslumbramento, a imagem está “encoberta”, pouco nítida, velada parcialmente – com um pouco de esforço, o leitor poderá “ver através” dessas camadas de signos e, então, deslumbrar-se com a visão da mulher, reproduzindo a sensação experimentada por Riobaldo no romance. Além da figura feminina, é possível perceber um papel de carta, mas o texto não está disponível devido à sobreposição de signos, formando camadas que interditam o texto.

A prancha 26 (FIG. 123) é uma referência ao amor de Riobaldo por Diadorim, marcado pelo fascínio da atração pelo “igual”. O desenho explora essa atração/repulsa e tem como marca o número VI, identificação do arcano do “Amante” no tarô (FIG. 124).

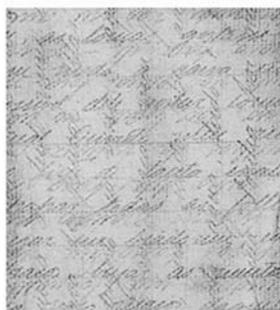


FIGURA 122

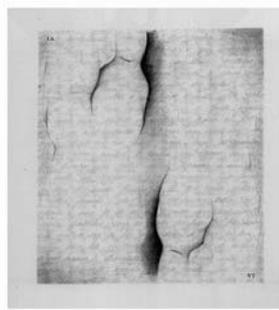


FIGURA 123



FIGURA 124

<sup>269</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 50.

<sup>270</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 50.

Como nas cartas do baralho tradicional, a figura criada por Daibert é apresentada em posição invertida, permitindo que o jogador identifique a carta seja qual for a posição. O texto é manuscrito em todas as quatro direções, de cima para baixo, de baixo para cima, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda (FIG. 122).

Na prancha 26, os textos escritos nas diversas direções superpõem-se à imagem – o detalhe das costas de um homem – e a eles mesmos. Escritas numa linha fina, que dá a impressão de estar quase se diluindo, as letras sugerem uma certa firmeza na mão daquele que escreveu e parecem ocupar o mesmo plano espacial, causando a sua interdição. A

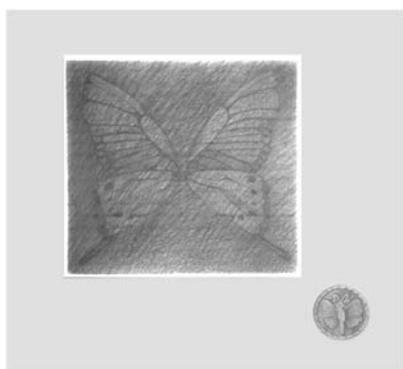


FIGURA 125a

impossibilidade de leitura pode remeter aqui à impossibilidade de Riobaldo entender seu sentimento, ou mesmo, a impossibilidade de ele viver seu amor com seu companheiro de armas.

Em “Ara viva, Maria Boa-Sorte!” (prancha 39), a sobreposição de traços pretos e azuis dá cor à

borboleta, mas, ao mesmo tempo, torna praticamente impossível a leitura do texto escrito sobre ela (FIG. 125a e 125b). Segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, a borboleta é um signo associado à ligeireza e à inconstância, sendo considerada no Japão um emblema da mulher. Outro aspecto importante do simbolismo da borboleta está relacionado a sua metamorfose, associada à ressurreição. Na Antigüidade greco-romana e entre os astecas, a borboleta é um símbolo da alma que se liberta do seu invólucro carnal, ou do sopro vital, que escapa da boca do ser agonizante.<sup>271</sup>

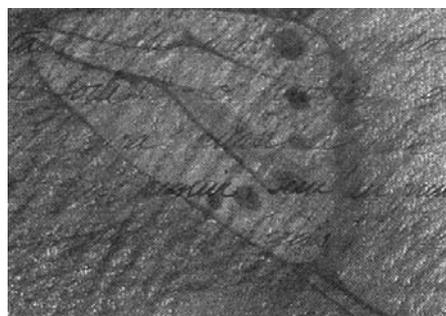


FIGURA 125b

Apenas a partir dessas informações é difícil estabelecer uma relação imediata entre o texto impresso e o desenho. Essa aparente dissociação entre texto e imagem permite que

<sup>271</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 138-139.

o leitor crie um sentido mais particular para a imagem. Se tiver conhecimento do *Caderno de escritos*, e se tiver curiosidade, pode descobrir que Daibert escolheu a borboleta para fazer uma referência ao episódio em que Riobaldo e seu bando estão cercados pelo bando de Hermógenes. Segundo o artista, com essa escolha ele pretendeu comentar a presença fugaz do poético em meio à bruta realidade do sertão e da guerra e representar o prenúncio da vitória, provavelmente associando esse signo à idéia de ressurreição metafórica, uma ressurreição dentro da luta que culminou com a vitória.<sup>272</sup>

### ***velamento parcial***

Segundo Antoine Compagnon, o grifo é uma marca que destaca algo no texto – uma palavra, uma frase –, por meio da qual o autor cria marcas, localizadores sobrecarregados de sentido ou de valores, superpondo ao texto uma nova pontuação.<sup>273</sup> Veneroso entende o “velamento” como o oposto do grifo, porque esse recurso instaura a impossibilidade do reconhecimento.<sup>274</sup> Existem, porém, velamentos que não causam tal impedimento. Dependendo da forma como é feita a interdição, o velamento permite ao leitor a compreensão de uma parte relevante daquilo que foi velado. Nesse caso, esse recurso gráfico está mais ligado à idéia de reminiscência, já que apresenta um texto como se ele fosse uma lembrança vaga ou incompleta, um fragmento de algo que se conservou na memória. Veladuras parciais, portanto, não funcionariam, necessariamente, como um recurso de ilegibilidade, mas sim como uma forma de destaque para aquele texto “que não devia ser lido”. Assim, é mais adequado pensar que o velamento completo é distinto do grifo, enquanto o velamento parcial pode ser considerado uma forma de grifo.

---

<sup>272</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 55.

<sup>273</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 16-17.

<sup>274</sup> VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*, p. 320.

A exposição intitulada *Zero & not*, de Joseph Kosuth, é um dos exemplos usados por Veneroso para falar do velamento que estou classificando como parcial.<sup>275</sup> Nessa exposição, o artista valeu-se de um parágrafo da *Psicopatologia da vida cotidiana*, de Freud, repetido 31 vezes, de forma a cobrir as paredes da galeria. Cada linha do texto foi riscada com uma barra negra e, embora as palavras ainda permanecessem legíveis, obrigavam a uma leitura lenta e difícil (FIG. 126). Nesse exemplo, Kosuth trabalhou com o que Veneroso chamou de “cancelamento” de palavras: o texto, um trecho da obra de Freud, foi riscado, rasurado, mantendo, no entanto, certa legibilidade. Nesse caso, a legibilidade foi sugerida pelo autor, mas não foi impedida, e sim tornada difícil, de maneira a criar uma tensão entre o “ver” e o “ler”, entre texto e superfície, entre o que se revela e o que está interdito. Esse cancelamento pode criar um certo estranhamento para o leitor, já que constrói sentido enquanto apaga o texto (jogo de mostra/esconde).

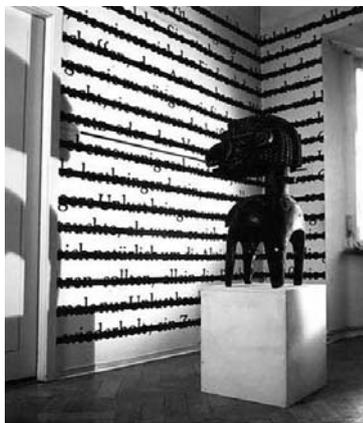


FIGURA 126

No caso das imagens da série criada por Daibert, um bom exemplo é a prancha 9, (FIG. 65, 110 e 121b), a mais significativa das imagens criadas para a série *Imagens do grande sertão*, pois resume tanto a travessia de Riobaldo quanto a iconografia básica da série: nessa gravura fundem-se as representações do sertão real, ficcional e mítico. Ao produzir essa imagem, Daibert pretendia representar o sertão tanto do ponto de vista físico (sua

---

<sup>275</sup> VENEROSO. *Caligrafias e escrituras*, p. 319.

complexidade) quanto metafísico (incluindo a presença do diabo). Essas duas percepções seriam a base de construção para os diferentes planos de leitura.<sup>276</sup>

Naquele que Daibert chamou de primeiro plano, estaria o mapa real do campo de ação do romance, os territórios do Urucúia, São Francisco e o sertão da Bahia. A esse plano foi sobreposto o mapa ficcional desenhado por Poty sob a orientação do próprio Rosa, marcado por sinais cabalísticos e alusões às várias passagens da “travessia” de Riobaldo. Cobrindo esses dois planos (real e ficcional), Daibert criou uma veladura composta com a ladainha do demônio, uma alusão ao mesmo procedimento usado por Rosa ao longo da narrativa, por meio das alusões diretas à entidade. Tanto em *Grande sertão: veredas* quanto na prancha 9, o demônio “vige”.<sup>277</sup>

Nessa imagem, a sobreposição de texto sobre texto e texto sobre imagem gera camadas, estratos, platôs. Esses níveis obscurecem a visão do leitor, criando uma espécie de filtro que impede uma leitura imediata, “transparente”, e propondo uma desaceleração do olhar. A interdição parcial exige que o leitor persista sobre a imagem e, em alguns casos, pode estimulá-lo a uma atividade criadora para realizar a produção de interpretantes. Na prancha 9 é possível perceber, simultaneamente, o apagamento e o refazer do sentido. O estabelecimento de um sentido interdito que, ao mesmo tempo, se deixa ler (entre-ver, entre-ler) mexe com o desejo humano de infringir os interditos, com o gosto pelo proibido.

Letras irregulares, como de uma escrita manual bem precária, são “pichadas” nesse mapa. Entretanto, ao contrário das pichações nos muros das cidades, em especial, as pornográficas, essa pichação realizada por Daibert propõe um lento desnudamento e uma contemplação detida dessa imagem. Enquanto na pichação pornográfica há uma opção pelo simples e pelo esquematizado, convenientes ao ritmo de quem passa pelas

---

<sup>276</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 57.

<sup>277</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 37.

ruas,<sup>278</sup> na prancha 9 os estratos de texto e imagem formam um mapa que deve ser decifrado lentamente, como se fossem as preliminares do momento de prazer, a começar pelas letras irregulares, que denunciam uma escrita manual bem precária, passando pelas figuras, pelos diferentes territórios.

A prancha 20 (FIG. 118 e 127 – detalhe) é outro bom exemplo de velamento parcial de texto e imagem. Essa imagem pertence ao módulo dedicado a estabelecer um breve painel dos diversos tipos que habitam o sertão. Esses tipos, segundo Daibert, são os vaqueiros, as meretrizes, as rezadeiras, os retirantes, os miseráveis, os jagunços, os poderosos fazendeiros e políticos, que vivem num mundo à parte, isolados das grandes cidades, perdidos num tempo histórico impreciso em que o bem e o mal ainda não se separaram. No texto de Daibert, como no sertão de Riobaldo, “tudo é muito misturado”, sendo difícil perceber as diferenças entre as coisas. Apesar dessa confusão, Riobaldo tem ciência de que não quer pertencer ao bando, não se identifica com os outros jagunços e não quer se diluir no grupo. Seu olhar sobre os companheiros é de estranheza, já que viver num bando de jagunços significa a anulação da individualidade, da auto-reflexão.

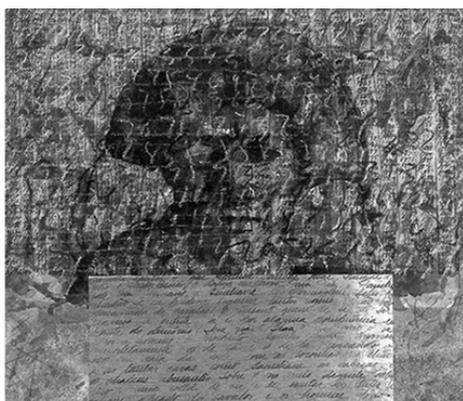


FIGURA 118

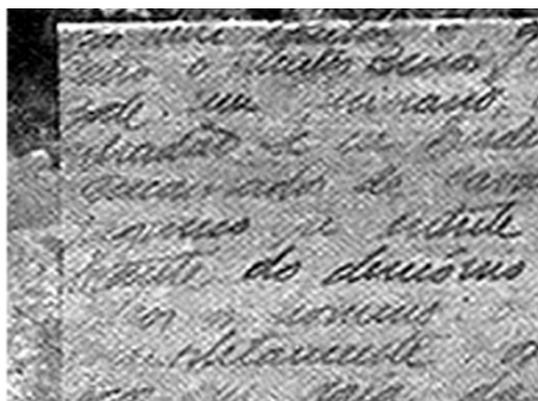


FIGURA 127

---

<sup>278</sup> Célia M. A. Ramos afirma que, na pichação pornográfica sempre se opta por traços mais simples, descritivos, limitados a um mínimo de recursos plásticos, porque o signo erótico esquematizado de forma rápida dispensa rituais de desnudamento e contemplação, impossíveis ao ritmo de quem passa pelas ruas, muitas vezes de carro. RAMOS. *Grafite, pichação & cia*, p. 69.

Essa anulação ocorre porque o bando impõe uma identificação constante com as causas e necessidades do grupo (os jagunços, regidos por um código ético muito particular, associam-se obedecendo às leis de guerra).<sup>279</sup> Várias camadas de texto são produzidas e superpostas por Daibert – números de cor branca, garatujas marrons, outros números, um texto escrito num papel branco, provavelmente, um papel de carta, símbolos esotéricos (estrela de David) –, impedindo a identificação de qualquer frase. No fundo da figura, é possível vislumbrar uma silhueta que sugere o rosto de um sertanejo. Esse rosto é indefinido, pode representar qualquer um deles, a essência do grupo: uma imagem desfocada, que serve para todos. Essa imagem, por uma via expressiva diferente, reforça a idéia de homogeneidade e de confusão que é encontrada na prancha 21 (FIG. 128), na qual os jagunços parecem diferir apenas na combinação das letras que formam seus nomes.



FIGURA 128

A prancha 31 (FIG. 93) é um bom exemplo de que o velamento parcial ocorre por meio de intervenções icônicas realizadas não apenas no texto, mas também no paratexto, na imagem. Segundo Daibert, essa imagem refere-se ao episódio de Maria

<sup>279</sup> DAIBERT. *Caderno de escritos*, p. 42-43.

Mutema: curiosamente, o artista usa apenas imagens para falar do poder mortal da palavra. No romance, Maria Mutema, sem qualquer motivo, mata o marido derramando chumbo quente em seu ouvido enquanto ele dormia e, depois, mata o padre de desgosto com suas confissões mentirosas de amor por ele. Segundo Daibert, Mutema assassina o marido substituindo as palavras por chumbo derretido, e o padre, substituindo seus pecados verdadeiros por mentiras, tornando as palavras instrumentos mortais. A expiação de sua culpa e sua redenção se darão também pela palavra, por meio de uma confissão pública dos seus pecados. Daibert compõe a cena sobre o poder mortal da palavra sem usar palavras: sua presença talvez seja evocada por meio das bolas de chumbo, representadas pelos círculos vermelhos (na sua ausência está sua força). Nessa figura, existe a superposição da imagem de uma escultura grega e do rosto de uma pessoa, talvez uma mulher, provavelmente representando Maria Mutema, e ainda da figura do demônio, “grifada” com traços vermelhos, na qual as bolas fariam as vezes dos olhos do demo, ou mesmo de uma caveira, evocando a morte (mais um caso de multiestabilidade da imagem: num momento, bolas de chumbo, noutra, demônio, noutra, estátua grega). O grifo vermelho pode sugerir a idéia de que o demônio estava dentro de Maria Mutema, misturado com ela, influenciando-a.

#### **5.4 Ruído como recurso poético de complexização do objeto** – Mapas dos ruídos

As imagens produzidas por Arlindo Daibert são mapas complexos nos quais existe um grande número de citações (algumas, sem relação direta com o romance *Grande sertão: veredas*), além de vários tipos de grifos e interdições, tanto das imagens quanto dos textos. Esse tipo de imagem é cheia de vestígios e dificulta que o sentido se apresente imediatamente ao leitor, sendo necessário que ele gaste um tempo diante dela, buscando a entrada que ele considera mais interessante. Nesse tempo, o sentido fica suspenso e o leitor pode notar algum detalhe que lhe escapou, perceber conexões inicialmente

invisíveis. Esse conjunto de relações que não são imediatamente perceptíveis, que não se referem diretamente à “obra original”, podem ser consideradas uma espécie de ruído na imagem.

O conceito de ruído associado à comunicação surgiu no final dos anos 1940, a partir de teorias que abordavam o processo comunicativo como transmissão perfeita de uma mensagem, especialmente, a teoria matemática da comunicação desenvolvida por Claude Shannon. Essa teoria parte do pressuposto de que toda informação tem um ponto de origem (emissor) e deve chegar até um ponto final (receptor); qualquer interferência no caminho dessa comunicação seria considerada um erro, um ruído.<sup>280</sup> Nessa teoria, o ruído é um elemento negativo, que atrapalha e reduz a comunicabilidade dos conceitos, algo inaceitável, que impede a comunicação perfeita.<sup>281</sup>

Essa visão que entende o ruído como algo pouco desejável numa comunicação é limitada e não se justifica atualmente. O ruído também pode ser usado como elemento de elucidação e, ainda, como um elemento poético. Nos cursos de semiótica que venho ministrando nos últimos anos, tenho desenvolvido a idéia de que é possível utilizar ruídos para criar restrições internas numa peça de comunicação, de modo que esse ruído funcione como um elemento elucidativo ou uma espécie de redundância. Nesse caso, o ruído é considerado como um acontecimento inesperado numa determinada situação ou um elemento não esperado num certo contexto. A função desse elemento (ou dessa situação) é chamar a atenção do leitor para um argumento predeterminado e, assim, direcionar seu caminho interpretativo nesse sentido. O ruído, nesses casos, aumenta as restrições de leitura e torna mais acessíveis ao leitor informações fundamentais sobre a peça de comunicação.

O ruído como recurso poético funciona de forma diversa. A inserção de um elemento num contexto em que ele não parece ter uma função definida ou a partir do

---

<sup>280</sup> WOLF. *Teorias da comunicação*, p. 48-49.

<sup>281</sup> PINTO. *O ruído e outras inutilidades*, p. 34.

qual não é possível ao leitor estabelecer imediatamente um significado constitui uma espécie de desafio. Esse elemento que não apresenta um sentido aparente é pleno de conexões com sentidos que existem, mas ainda não se realizaram, além de permitir o estabelecimento de relações não previsíveis, inesperadas.

A propósito da obra do poeta Manoel de Barros, Júlio Pinto definiu o ruído, em seu uso poético, como algo capaz de produzir um estranhamento, uma “hesitação” na leitura, descolando o sentido e levando-o para rumos inesperados, que poderiam conduzir a uma significação ampliada:<sup>282</sup> “cria-se um não sentido cheio de sentido”.<sup>283</sup> Angela Lago, escritora e ilustradora de livros infanto-juvenis, é uma artista que também se utiliza muito do ruído como recurso poético.<sup>284</sup> Em sua obra, o ruído tem o papel fundamental de ampliar as possibilidades de leitura do objeto artístico. Assim como acontece na obra de Manoel de Barros e de Angela Lago, os ruídos estão espalhados pela maioria das imagens de Arlindo Daibert. No caso do artista mineiro, os principais ruídos são as citações (a pessoas, lugares, teorias, etc.) e as interdições nos textos e nas imagens, além do diálogo com a tradição das relações entre imagem e texto.

Considerando que a leitura é um processo complexo,<sup>285</sup> é possível afirmar que a existência de ruídos num objeto de leitura pode dificultar a interpretação, porque os ruídos não permitem que o leitor, imediatamente, estabeleça uma representação para o fenômeno que se lhe apresenta. Essa hesitação na produção do sentido virtualiza as possibilidades de “erro” de interpretação, permitindo que os signos que constituem esse

---

<sup>282</sup> PINTO. *O ruído e outras inutilidades*, p. 38.

<sup>283</sup> PINTO. *O ruído e outras inutilidades*, p. 38.

<sup>284</sup> Explorei a idéia do ruído como um recurso poético em *O amor e o diabo na obra de Angela Lago* (2002), com base no livro *O cristal e a fumaça: do ruído como princípio de auto-organização*, de Henri Atlan (1992). A partir da idéia defendida por Atlan de que a capacidade que um sistema tem de auto-organizar-se (e, assim, complexizar-se) está vinculada aos ruídos, procurei estabelecer algumas referências para uma estética baseada não na idéia do Belo, mas da experiência estética entre sujeito e objeto, num determinado contexto histórico. Essas referências foram constituídas a partir de analogias entre o processo de leitura e um sistema auto-organizador e entre objeto artístico e complexidade.

<sup>285</sup> Considerar a leitura um sistema complexo significa entender que a leitura do texto escrito, imagético, sonoro, etc., acontece numa relação em que a subjetividade do leitor, em contato com os signos oferecidos pelo objeto – além da influência do ambiente físico-histórico, num determinado momento específico –, inicia um processo de interpretação – ou criação de representações – ao término do qual o significado será formado.

objeto sejam interpretados de forma diferente, aumentando a chance de que novos interpretantes sejam gerados pelo leitor, a cada leitura. Além disso, na busca pelo sentido, o sujeito pode ser estimulado a reformular as bases do seu sistema de interpretação e, nesse processo, modificar a sua forma de perceber e entender o mundo. Assim, ao final da leitura, o sistema de interpretação do leitor pode sofrer uma mutação e uma complexização – pode acontecer de o sujeito montar o quebra-cabeça de forma diferente.

Para compreender melhor como o ruído pode retardar a interpretação e, dessa forma, funcionar como um recurso poético, retomarei nesta tese os conceitos de potencial e virtual, cujo desenvolvimento iniciei em *O amor e o diabo em Angela Lago*. Nesse livro, realizei um levantamento da aplicação do termo “virtual” na contemporaneidade e acabei por optar pela forma como Pierre Lévy o utiliza nos livros *As tecnologias da inteligência* e *O que é o virtual*. Nessas obras, Lévy define o virtual como uma potencialidade não previsível, vinculado ao conceito de atualização e articulado à idéia de realização e de possível.

Para o pensador francês, o possível é algo exatamente igual ao real, exceto porque lhe falta existência.<sup>286</sup> A potencialidade de um objeto estaria relacionada a uma característica inerente desse objeto que, apesar de ainda não ter se manifestado, pode vir a se manifestar de forma previsível, tornando-se real. A realização de um possível seria, portanto, a manifestação de uma solução prevista. Isso implica dizer que a dimensão possível de um signo cultural é um *vir-a-ser* esperado, sem novidades, relacionado com o consenso de um grupo.

Numa interpretação, a realização de um possível pode ser caracterizada como o estabelecimento de uma interpretação já esperada – o leitor percorre caminhos consagrados e chega a um lugar conhecido. Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, a dimensão possível dessa obra está relacionada com a descoberta do verdadeiro sexo de

---

<sup>286</sup> LÉVY. *O que é o virtual*, p. 16.

Diadorim pelo leitor. Essa descoberta já está pronta na obra, está dada para o leitor – se ele percorrer o espaço do livro, a trilha das palavras, ele irá “descobrir”, “realizar”, essa verdade previsível.

Enquanto a realização seria a dotação de realidade a um possível (fruto de uma “escolha” entre um conjunto predeterminado), a atualização é caracterizada pela manifestação de uma configuração inesperada durante a leitura. Essa manifestação pode mudar as expectativas para outras realizações e atualizações desse sistema, desse objeto artístico. Pensar num objeto artístico como sistema implica pensar não apenas na materialidade desse objeto, mas no tempo histórico, na comunidade interpretativa e na subjetividade de um leitor.

A atualização de uma certa configuração num sistema mudaria a estrutura dos caminhos potenciais desse sistema, desqualificando certas competências e fazendo emergir outras relações, instaurando uma nova dinâmica de colaboração entre os signos que compõem o sistema e, sobretudo, instalando um novo horizonte de potencialidades inesperadas, ou seja, virtuais. Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, a atualização dessa narrativa em imagens sugere, entre outras coisas, uma forma diferente de pensar a relação entre Riobaldo e Diadorim, modificando a estrutura dos caminhos potenciais de interpretação desse sistema que é o livro de Rosa.

Enquanto na realização de algo potencial ocorre o surgimento de uma solução prevista num sistema, na atualização aconteceria “uma produção de qualidades novas, uma transformação das idéias”, “um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual”.<sup>287</sup> Nesse contexto, o virtual é pensado como uma potencialidade indefinida de realização de uma configuração num sistema, ou seja, uma possibilidade de atualização de uma configuração que não existia antes como potência (está relacionada com o acaso). A

---

<sup>287</sup> LÉVY. *O que é o virtual*, p. 16.

virtualização seria uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico de um sistema.<sup>288</sup>

Em vez de oferecer um caminho determinado de leitura, os ruídos permitem uma maior participação do leitor na determinação desse caminho, sem que necessariamente haja mudanças na base do seu sistema interpretativo: tal como um quebra-cabeça cuja imagem parcialmente completa só se forma totalmente quando são adicionadas as últimas peças, os signos da escrita, da imagem, do som, etc., podem ser pensados como pequenas peças de significação, que são unidas à medida que vão sendo lidas (virtualmente falando). Conforme o quebra-cabeça é montado, ele mesmo vai dando novas pistas de onde as peças seguintes devem ser encaixadas. Ao fim dessa operação de montagem, a união dos signos produzirá uma representação que pode se tornar mais rica do que a soma de cada signo individual.<sup>289</sup>

O ruído utilizado de forma poética produz, durante a leitura, uma ambigüidade na construção desse quebra-cabeça que pode criar um momento de dúvida, no qual o leitor é obrigado a pensar a forma de encaixar as peças (nesse caso, haveria uma hesitação na interpretação). Pode também criar uma instabilidade no encaixe das peças, dotando-as de uma maior maleabilidade e permitindo ao leitor compor a figura do quebra-cabeça com maior espaço para a sua subjetividade.

Se o leitor estiver atento, ao caminhar pelo sertão de Daibert, pode vir a perceber sentido nesses ruídos, nesses “sons” que não fazem parte da “cena” principal, mas integram o ambiente. No sertão de Daibert, um leitor atento pode, por exemplo, ouvir o som de um bem-te-vi e pensar em Riobaldo, no episódio em que ele diz que sente seu amor “espionado” por esse pássaro; mas esse leitor também pode produzir uma interpretação diferente: pode pensar, por exemplo, como eu, na sua infância na Pampulha, onde esse pássaro é bastante comum e, a partir daí, percorrer um longo

---

<sup>288</sup> LÉVY. *O que é o virtual*, p. 17.

<sup>289</sup> MENDES. *O amor e o diabo na obra de Angela Lago*, p. 100.

caminho de memória, noutra direção, que não a do romance, fundindo certos aspectos do sertão de Daibert com o seu próprio.

Os ruídos fazem parte do cotidiano, podem ser encontrados na paisagem visual ou sonora, mas é o leitor (ou seja, uma subjetividade) quem vai dar-lhes sentido. Aparentemente, um quarto vazio tem menos possibilidades de proporcionar sentido que um jardim florido, ou um Liso do Sussuarão tem menos possibilidades de gerar sentido que uma rica vereda. No entanto, um leitor pode encontrar ruídos tanto no quarto vazio (pode se concentrar numa rachadura, numa linha da parede que sugere uma forma, por exemplo), quanto no Sussuarão (pode se concentrar nas nuances de cor da terra, nas formas das pedras, nos bichos que habitam essa paisagem inóspita).

O jardim ou a vereda podem ser considerados mais propícios à geração de ruídos não apenas porque são mais pródigos em signos, mas também porque são esteticamente atraentes. O mesmo se dá no caso das imagens que Daibert produz. Nesses mapas imagéticos, por meio da criação de ruídos, especialmente das citações, Daibert problematiza Rosa, o *Grande sertão: veredas*, Diadorim e a história da arte.

Considerando que a leitura é um sistema complexo e que não existe na linguagem visual uma gramática tão claramente definida como na linguagem escrita, não é difícil entender porque o “código” de uma imagem (ou seja, as leis que vão definir a leitura dos signos que constituem essa imagem), em grande parte das vezes, é constituído no momento da leitura e com a participação do leitor. Daí que um objeto mais complexo, com mais ruídos, oferece uma maior possibilidade de criação de códigos singulares, no processo de leitura. No extremo, a ausência deliberada de um código decifrável, como, por exemplo, numa imagem abstrata, dá grande liberdade ao leitor de definir o código e o sentido (quando não o afasta completamente da interpretação). Entretanto, mesmo numa imagem figurativa, como o desenho nomeado “Diadorim” (que é uma imagem

complexa), é possível que haja uma grande liberdade para o leitor constituir o código que vai reger a interpretação.

Os ruídos existentes num objeto artístico aumentam a possibilidade de complexização do código durante a leitura, ou seja, tornam o código, do ponto de vista virtual ou potencial, mais rico. Entretanto, é evidente também que, se o leitor tem mais informações, mais *background*, provavelmente terá mais *insights*, e esse código que se constituirá no momento da leitura também será mais complexo – isso implica dizer que há a possibilidade de acontecer uma leitura rica, mesmo diante de um objeto simples.

## 6 CONCLUSÃO

Ao longo desta tese, desenvolvi e apliquei uma metodologia para análise de imagens, a fim de mostrar como os desenhos e as xilogravuras criados por Arlindo Daibert para a série *Imagens do grande sertão* podem ser considerados complexos. Neste último capítulo pretendo mostrar, à guisa de conclusão, que a complexidade e a capacidade expressiva dessas imagens acrescentam significados à obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Na primeira seção deste capítulo, estabeleço um diálogo com o que a crítica tem afirmado sobre a história de Riobaldo e sua relação com Diadorim e, a partir desse diálogo, procuro demonstrar que as imagens produzidas por Daibert permitem uma reavaliação de algumas das idéias convencionais sobre o romance, principalmente no que se refere à natureza da relação entre os personagens principais.

Na seção seguinte, desenvolvo a idéia de que as imagens de Daibert podem sugerir essa reavaliação por serem imagens complexas, que não se limitam a argumentar sobre um tema, como fazem as imagens publicitárias, mas propõem várias possibilidades interpretativas, sendo, inclusive, capazes de “pensar”. Na terceira seção, a partir do pensamento de Aby Warburg, argumento que as imagens de Daibert estabelecem pontes sincrônicas com outras imagens, o que lhes daria a capacidade de “pensar” independentemente de um sujeito.

Na última seção, procuro relacionar a complexidade de um objeto com sua capacidade de se tornar um objeto artístico, desenvolvendo uma teoria para evidenciar como as imagens de Daibert, por serem complexas e permitirem a reavaliação do romance de Rosa, contribuem para sua permanência na cultura, como objeto artístico capaz de constantemente se atualizar e virtualizar, dialogando com seu tempo e com novos contextos.

## 6.1 Imagens complexas

No romance de Guimarães Rosa, como notou Cleonice Mourão, os signos são escorregadios, sempre escapando ao narrador, Riobaldo, que afirma ao seu ouvinte estar contando o que sabe para procurar entender o que ainda não sabe sobre seu passado.<sup>290</sup> Riobaldo (também conhecido como Tatarana) ignorava muitas coisas que só vem a entender ao narrar sua história para uma outra pessoa, ressignificando uma série de eventos de seu passado. Durante a narração, o jagunço letrado mostra-se insatisfeito com o fato de ter sido incapaz de decifrar corretamente Reinaldo/Diadorim.<sup>291</sup> No presente da narração, por meio do relato, Riobaldo procura dissipar essa borra, “ver melhor” o que ocorreu entre ele e seu companheiro de armas. Por meio de palavras cheias de dúvidas, ele vai mostrando ao leitor como, engano após engano, percebe que suas avaliações sobre Diadorim eram mais equivocadas do que pensava.

O leitor procura detectar pistas que lhe permitam decifrar o mistério: o que é que Riobaldo não sabe (ou o que ele não soube)? O que “está por trás” da história do narrador e do sentimento de culpa que, segundo Eduardo Coutinho, permeia cada frase do romance? Coutinho acredita que a “incompetência” do jagunço Tatarana em interpretar os rastros deixados por Diadorim é a principal causa do sentimento de culpa que acompanha a narração.<sup>292</sup> Coutinho é um exemplo de crítico que segue a tendência de acreditar que, quando Riobaldo fala de maneira ressentida de sua incompetência, ele está se referindo a sua confusão a respeito do sexo de Reinaldo. Entretanto, após analisar as imagens criadas por Daibert, percebo outra possibilidade.

No sertão escorregadio de Rosa, a traição dos signos pode encobrir alguns detalhes que não se revelam em uma primeira leitura. Como ressaltou Marli Fantini, Rosa

---

<sup>290</sup> MOURÃO. Diadorim: o corpo nu da narração, p. 158.

<sup>291</sup> VENTURELLI. A visão erotizada do amor em *Grande sertão: veredas*, p. 644.

<sup>292</sup> COUTINHO. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em *Grande sertão: veredas*, p. 39.

escreveu *Grande sertão: veredas* para ser “decifrado” somente no Juízo Final.<sup>293</sup> Rosa acredita que um texto não deve se entregar logo e que o processo de desvelamento é muito importante. Por isso, usou uma série de procedimentos para deixar aberto o veio da indecidibilidade semântica, sintática e metafórica, para assim garantir continuadas e diferentes recepções da obra. Segundo Fantini, essa atitude cria, no romance, potencialidades encerradas nos entre-lugares e em regiões por vir.<sup>294</sup> As imagens de Daibert apontam para mais um caminho interpretativo escondido no meio das veredas de *Grande sertão*.

Esse caminho é a aproximação entre Diadorim e Hermógenes. Daibert caracteriza Diadorim como um duplo de Hermógenes, personagem explicitamente associado ao mal. Ambos possuem um centro dominado por uma força potente e negativa que controla seus desejos. Diadorim, entretanto, é ainda mais perigosa do que Hermógenes, porque é uma especialista na arte da dissimulação, e sua negatividade é disfarçada pelos pássaros.

Se o leitor aceita entrar por esse caminho, pode realizar uma ressignificação dos sentimentos do narrador: em vez de pensar que a culpa que permeia a narrativa ou o arrependimento que incomoda Riobaldo são devidos a sua incompetência em perceber o sexo de Reinaldo/Diadorim (como entende boa parte da crítica), ele pode atribuir esses sentimentos à inaptidão de Riobaldo para entender a natureza do sentimento do seu companheiro em relação a ele. Sob esse ponto de vista, o que mais incomodaria Riobaldo não seria descobrir o verdadeiro sexo de Diadorim somente após sua morte, mas perceber que seu amor não foi correspondido da forma como ele esperava.

Essa possibilidade, essa vereda interpretativa evidenciada por meio das imagens de Daibert, existe no romance, apesar de não ser muito “visível”. Lendo o texto de Rosa a partir das sugestões das imagens de Daibert, não é difícil perceber que Diadorim é um

---

<sup>293</sup> FANTINI. *Guimarães Rosa*, p. 147.

<sup>294</sup> FANTINI. *Guimarães Rosa*, p. 146-147, 160.

ser obcecado pela vingança e movido pelo ódio. Existem no texto de *Grande sertão: veredas* várias frases que reafirmam essa idéia:

E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor.<sup>295</sup>

De tão grande, o ódio dele não podia ter mais aumento.<sup>296</sup>

[...] que o ódio dele [Diadorim], no fatal, por uma desforra, parecia até ódio de gente velha – sem a pele do olho.<sup>297</sup>

E ele estava sombrio, os olhos riscados, sombrio em sarro de velhas raivas, descabelado de vento. Demediu minha idéia: o ódio.<sup>298</sup>

E tudo nesse mundo podia ser beleza, mas Diadorim escolhia era o ódio.<sup>299</sup>

O ódio de Diadorim forjava as formas do falso.<sup>300</sup>

Kathrin Rosenfield acrescenta que a natureza desse ódio não é apenas o ciúme que Diadorim sentiria de Otacília.<sup>301</sup> Segundo a autora, esse ódio parece não ter nada a ver com o sentimento de ciúme – essa constatação diminui ainda mais a possibilidade de considerar a existência de um desejo de natureza erótica ou amorosa de Diadorim por Riobaldo. No romance, visto pelo prisma das imagens de Daibert, o ódio pode ser considerado a essência de Diadorim, a força que a move (uma força essencialmente negativa). Além dessa essência negativa, Diadorim tem uma certeza e um objetivo fixo: matar o assassino do seu pai. Diadorim é um ser determinado, até mesmo obsessivo, um tipo de pessoa que faria qualquer coisa para alcançar seu objetivo.

Além disso, Diadorim, como observou João Hansen, é mestre na arte da dissimulação – basta lembrar que, para todos os companheiros do bando, inclusive para Riobaldo, Diadorim é “o Reinaldo”, homem macho, corajoso, respeitado e respeitável

---

<sup>295</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 46.

<sup>296</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 46.

<sup>297</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 370.

<sup>298</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 376-376.

<sup>299</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 393.

<sup>300</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 379.

<sup>301</sup> ROSENFELD. *Grande sertão: veredas*, p. 34-35.

pela valentia.<sup>302</sup> Hansen dirá que Diadorim guia Riobaldo em sua “travessia”, mas a direção que ela lhe mostra é o caminho do pacto, da vingança e da morte do Hermógenes. Desde o primeiro encontro no rio São Francisco, Diadorim encanta e seduz Riobaldo como uma sereia. Por meio dos seus “esmares” olhos verdes, Diadorim criou a neblina na qual Riobaldo se perdeu<sup>303</sup> e, nessa confusão, deixou-se conduzir pelo companheiro, ao ponto de afirmar que as suas vontades estavam entregues a Diadorim.<sup>304</sup>

Esse caminho interpretativo é reforçado, ainda, pelo fato de que Riobaldo não era homem de muitas certezas, enquanto Diadorim é um ser obcecado pela vingança e com uma certeza bem definida. Segundo Rosenfield, o jagunço letrado era um sujeito que não sabia muito bem o que queria, com tendência a abandonar-se passivamente às experiências da vida, um sujeito que chama a si mesmo de “seguidor”, homem “sem convicção nenhuma”<sup>305</sup>. Isso é bem evidente no episódio do pacto com o demônio, em que ele declara que não sabe por que está ali nem o que quer: “(...) eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E o que era que eu queria? Ah, acho que eu não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo”<sup>306</sup>.

Alguns críticos, como Walnice Galvão, entendem que Riobaldo recorre ao pacto com o diabo para ser capaz de adquirir uma certeza na vida, algo que lhe dê sentido.<sup>307</sup> Dentro da perspectiva criada pelas imagens de Daibert, parece-me mais pertinente pensar que Riobaldo recorre ao pacto para sentir-se forte e capaz de enfrentar Hermógenes, ajudando, assim, Diadorim a realizar seu propósito. Por esse ponto de vista, Diadorim teria seduzido Riobaldo para que ele fizesse o pacto e, assim, alterasse o fiel da balança a

---

<sup>302</sup> HANSEN. *o O*, p. 131.

<sup>303</sup> MOURÃO. Diadorim: o corpo nu da narração, p. 159-160.

<sup>304</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 53.

<sup>305</sup> ROSENFELD. *Grande sertão: veredas*, p. 66, 88-89

<sup>306</sup> ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 436.

<sup>307</sup> GALVÃO. *As formas do falso*, p. 131.

seu favor. Galvão dá força a esse argumento ao lembrar que Riobaldo, embora ache justo o motivo da vingança de Diadorim, não tem nisso tanto empenho quanto o “amigo”, porque, afinal, “a empresa não é dele”.<sup>308</sup>

Seguindo essa linha de raciocínio, é possível afirmar que Diadorim aproveita-se da sua amizade com Riobaldo para conseguir o que quer, “usando seus pássaros” (ou seja, seu fascínio, suas artimanhas) para induzi-lo a realizar o pacto. Nesse sentido, discordo de Galvão quando ela afirma que Riobaldo, ao vender sua alma para o diabo, teria perdido Diadorim, apesar de ter conseguido alcançar seu objetivo, que era acabar com Hermógenes.<sup>309</sup> Em primeiro lugar, Diadorim nunca pertenceu a Riobaldo; por isso, ele não poderia perdê-la. Além disso, matar Hermógenes não era uma questão fundamental para Riobaldo – o que ele queria era obter respostas para suas perguntas e ter Diadorim como amante.

Ao contar sua história, Riobaldo vai revendo os fatos e percebendo – como os leitores – que Diadorim, embora por mais de uma vez tenha tido a chance de deixar a vida jagunça, nunca tomou esse caminho, dando sempre prioridade a sua ira, a seu desejo de vingança. Nesse processo de atualização das lembranças, Tatarana percebe a astúcia de Diadorim: sempre que Riobaldo sentia-se desmotivado, ela se aproximava com algum tipo de afago, gesto que ele interpretava como promessa de esperança, sugerindo que, no futuro, eles iriam ficar juntos – essas promessas, no entanto, nunca eram cumpridas. Em conformidade com essa idéia, Paulo Venturelli afirma que, em vários momentos, Riobaldo espera que Diadorim se declare, tome alguma atitude que defina melhor o futuro da relação dos dois, mas isso nunca acontece. Como exemplo, Venturelli cita o momento, já no final do livro, no qual Riobaldo interpreta o entusiasmo de Diadorim

---

<sup>308</sup> GALVÃO. *As formas do falso*, p. 132.

<sup>309</sup> GALVÃO. *As formas do falso*, p. 130.

com a aproximação da guerra como uma promessa de delineamento da relação entre os dois, o que, afinal, não ocorre, aprofundando ainda mais as frustrações de Riobaldo.<sup>310</sup>

Na tradição crítica sobre *Grande sertão: veredas*, existe uma forte tendência a considerar que Riobaldo, em certos momentos, foi capaz de intuir o sexo de Diadorim. Acredito, no entanto, que faz mais sentido dizer que, na verdade, Riobaldo “intui” a má-fé de Diadorim e o seu caráter demoníaco – é isso que dá à narrativa de *Grande sertão: veredas* o tom de arrependimento. Um exemplo seria a seqüência em que Riobaldo, Quipes e Alaripe cavalam juntos no Tamanduá-tão, e Riobaldo enuncia, sem querer, o nome secreto de Reinaldo<sup>311</sup> – “Diadorim” – e, em seguida, o nome “verdadeiro”, o nome por trás de todas as máscaras, de todas as artimanhas: o “danado”. Nesse momento, Riobaldo não dá crédito para essa enunciação, mas é possível ver nela uma intuição a respeito da natureza demoníaca de Diadorim.

Hansen notou que, quando Riobaldo chama Diadorim de “danado”, ele está se referindo, num primeiro momento, a uma qualidade do Reinaldo conhecida por todos. Na qualificação “danado”, porém, Riobaldo teria captado também um segundo sentido literal: endiabrado, endemoninhado. Riobaldo, contudo, é incapaz de perceber isso de forma clara (o que é confirmado pelo leitor ao fim do texto, quando Diadorim se revela como um dos “diabos” na rua, no meio do redemoinho).<sup>312</sup> A percepção dessa característica demoníaca de Diadorim e as reações do “amigo”, que nunca se declara nem aceita o convite para deixar a jagunçagem, marcam a narrativa de Riobaldo com um sentimento, senão de ódio, de arrependimento por ter-se deixado ser tão ingenuamente manipulado.

---

<sup>310</sup> VENTURELLI. A visão erotizada do amor em *Grande sertão: veredas*, p. 646.

<sup>311</sup> “Mas o Quipes se riu: - “Dindurinh” ... Boa apelidação... Falava feito fôsse o nome de um pássaro. Me franzi. - O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço... Falei mais alto. - Danado... - repeti. Alaripe, por respeito, confirmou: - Ah, danado é...”. ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 583.

<sup>312</sup> HANSEN. *o O*, p. 136-137.

As imagens de Daibert não apenas abrem um novo caminho interpretativo, que ressignifica a relação entre Riobaldo e Diadorim, mas também sugerem a possibilidade (embora mais distante de uma comprovação literal no texto) de que Diadorim possa ser o verdadeiro diabo de *Grande sertão: veredas*. Diadorim – um ser andrógino, cuja essência é o mal (na forma do ódio), especialista na arte da sedução – seria o demônio que veio buscar Hermógenes, para cobrar o preço do pacto que ele firmara anteriormente, aproveitando a viagem para “ganhar um bônus”, fazendo com que Riobaldo também venda sua alma.

## **6.2 Imagens que não se entregam**

Segundo Rosa, quase todas as suas frases deveriam ser alvo de uma atenção especial, mesmo aquelas “aparentemente curtas”, porque elas possuiriam um paradoxo, uma dialética, algo que garantiria continuadas e diferentes recepções da sua obra.<sup>313</sup> Como reparou Karine Rocha, essa proposta filosófico-estética acabou criando uma obra complexa, na qual a linguagem funda sua própria verdade – o que tornaria sua simbologia passível de variadas interpretações.

As imagens de Arlindo Daibert, ao se referirem a *Grande sertão: veredas*, convidam o leitor a pensar sobre vários aspectos do sertão de Rosa e, até mesmo, do sertão em que cada leitor vive. Nesta tese, abordei a forma como a representação de Diadorim e do mal nas imagens de Daibert pode alterar a compreensão de alguns aspectos do romance e a percepção das relações dos personagens principais. O caminho aberto pelas imagens de Daibert não elimina os anteriores, nem mesmo a idéia do amor romântico entre os dois jagunços, mas oferece a possibilidade de pensar o amor de outra forma que não a do amor romântico. Essa coexistência de diversas leituras, algumas até contraditórias, é possível, principalmente, porque as imagens criadas para essa série não se entregam facilmente a uma primeira leitura, antes, são cheias de caminhos, interconexões,

---

<sup>313</sup> ROSA *apud* ROCHA. *Veredas do amor no grande sertão*, p. 71.

interdições e armadilhas, ou seja, são imagens complexas, imagens que, mais do que argumentar sobre um tema, convidam o leitor a pensar sobre vários temas, e sobre ele mesmo.

Na primeira acepção do dicionário eletrônico Houaiss, argumentar é apresentar fatos, idéias, razões lógicas, provas, etc., que comprovem uma afirmação, uma tese.<sup>314</sup> Argumentar, nesse sentido, é escolher e articular um conjunto de signos de forma a criar uma proposição clara sobre um assunto ou tema. Desde o final do século 19 e, principalmente, no discurso dos estruturalistas e pós-estruturalistas, não há muitas dúvidas com relação à capacidade argumentativa de uma imagem gráfica – apesar de críticos como M. J. T. Mitchell afirmarem que a noção de que a imagem pode ser lida como os textos é recente na história da arte.<sup>315</sup>

Diversos teóricos acreditam no caráter argumentativo da imagem e na necessidade de estudar suas possibilidades retóricas. O texto escrito por Barthes em 1965, “A retórica da imagem”, a respeito da propaganda das massas Panzani é um clássico sobre esse tema. Barthes defende a idéia de que existe uma retórica na imagem e, para provar sua afirmação, usa como exemplo um anúncio de massas, procurando explicar por que foram selecionados certos signos para compor o anúncio (palavras e imagens) e como eles foram compostos de modo a constituir um contexto no qual existiria uma mensagem clara para o consumidor potencial dos produtos Panzani.<sup>316</sup>

Pensadores como Craig Owens acreditam que toda imagem produzida pelo ser humano, de forma consciente ou inconsciente, possui um argumento vinculado a um ou mais discursos existentes no universo simbólico de uma comunidade interpretativa.<sup>317</sup> O criador de uma imagem selecionaria, entre os signos disponíveis na cultura, um certo grupo de signos vinculados ao tema que pretende representar e os arranjaria segundo um

---

<sup>314</sup> HOUAISS. *Dicionário eletrônico*.

<sup>315</sup> MITCHELL. *Picture theory*, p. 99.

<sup>316</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 27-43.

<sup>317</sup> OWENS. *Beyond recognition*, p. 110-111.

objetivo específico (consciente ou inconsciente). Na mesma linha de pensamento, Miguel Mix desenvolveu o conceito de “imagem-argumento”, no qual a imagem é considerada um esquema, uma representação global de uma situação discursiva. Segundo Mix, analisar a argumentação presente numa imagem implica elucidar o processo lógico de encadeamento de idéias, situando essa imagem num contexto estético, cultural, político e lingüístico.<sup>318</sup>

Imagens bidimensionais podem argumentar como um texto, mas não comunicam sempre da mesma forma; existe, por exemplo, uma grande diferença entre os discursos imagéticos contidos nas imagens gráficas publicitárias e nos *cartoons* e nas imagens produzidas por Arlindo Daibert, analisadas nesta tese. Nas imagens utilizadas nas propagandas e nos *cartoons*, o argumento é objetivo – o discurso pretende ser totalmente elucidativo, procurando defender um ponto de vista específico e impondo ao leitor uma verdade definida anteriormente.

No caso do *cartoon* de Jim Davis (FIG. 129), por exemplo, a imagem afirma uma única idéia: o cachorro não é muito esperto. Nesse desenho, um animal caracterizado como um cachorro (Odie) tem, sobre sua cabeça, uma vela. A opção pela imagem da vela acesa e a escolha dos signos que caracterizam a expressão do cachorro acabam por criar a idéia de que o cachorro não é capaz de ter uma grande idéia. A expressão do cachorro sugere docilidade ou estupidez. Essa sugestão será confirmada pela vela acesa sobre sua cabeça, signo que está em contraste implícito com a imagem usualmente utilizada para

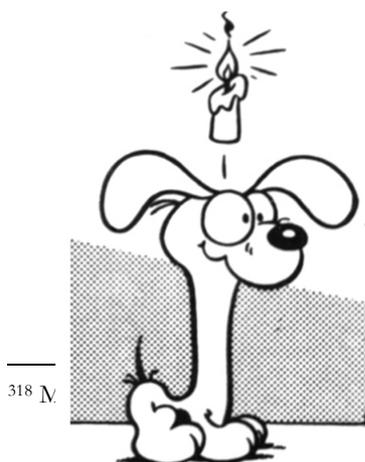


FIGURA 129

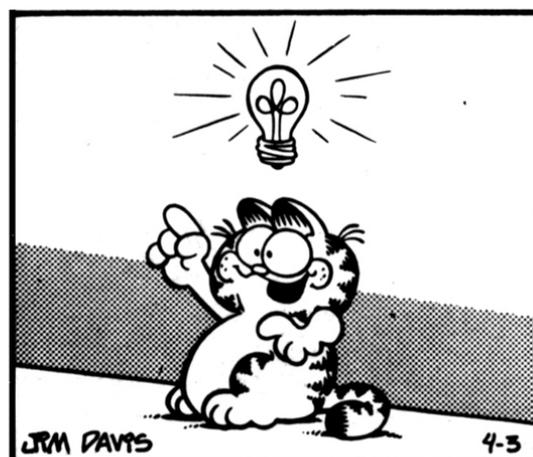


FIGURA 130

representar que o personagem teve uma idéia – a lâmpada brilhando (FIG. 130) –, reforçando e fixando a idéia expressa na face do animal: o cachorro não é muito esperto.

As imagens de Arlindo Daibert, ao contrário das imagens publicitárias ou dos *cartoons*, não procuram fazer uma única afirmação; elas propõem um conjunto de interpretações possíveis (algumas, até, contraditórias entre si) e convidam o leitor a, entre outras coisas, deixar suas certezas de lado, pensar ou sentir de uma forma diferente do comum.

Pensar significa examinar, ponderar, submeter (algo) ao processo de raciocínio lógico, exercer a capacidade de julgamento, dedução ou concepção. Sob esse ponto de vista, o ato de pensar pressupõe a seleção e a disposição de um conjunto de signos, a fim de esclarecer determinado tema, sem que haja, necessariamente, criação nesse processo (a criação pode ocorrer num momento posterior, quando se encontram soluções para explicar uma questão). Pensar, então, estaria diretamente relacionado com descobrir conexões, encontrar caminhos, organizar e esclarecer (e também mapear).

Segundo Mitchell, haveria um tipo de imagem capaz de pensar, as chamadas imagens auto-analíticas ou *metapictures*.<sup>319</sup> *Metapictures* seriam imagens que se referem a elas mesmas, sem, necessariamente, referirem-se a um texto impresso (supostamente anterior a elas). Tema central na estética moderna, o conceito de auto-referência interessa para esta tese porque ajuda a refletir sobre *como* as imagens pensam. A auto-referência seria uma forma de a imagem “pensar” sobre algo, algum tema, alguma idéia; seria, inclusive, uma forma de uma imagem pensar sobre outra imagem ou sobre um texto (invertendo a relação tradicional).

Para explicar o conceito de *metapicture*, Mitchell usa como exemplo algumas ilustrações, das quais destaco o desenho de Saul Steinberg (FIG. 131). Esse desenho é um exemplo evidente de como uma imagem pode ser auto-referencial: a figura de Steinberg

---

<sup>319</sup> MITCHELL. *Picture theory*, p. 35.

seria uma meta-imagem *stricto sensu*, uma figura que se refere a ela mesma. É como se o artista que nela é representado dominasse graficamente a cena: tudo no seu mundo, incluindo sua própria imagem, teria sido criado por ele. Mitchell dirá que, se for invertida a direção da leitura, o desenho pode também ser entendido como uma alegoria da história moderna da pintura, que se inicia com a busca pela representação do mundo externo e move-se diretamente para a abstração pura.<sup>320</sup> A imagem de Steinberg poderia referir-se à narrativa modernista da história da arte, poderia ser uma crítica ao perigo da arte auto-reflexiva, ou, ainda, uma ilustração daquilo que Mitchell chama de *pictural turn* na cultura pós-moderna: a percepção de que se vive num mundo de imagens, no qual “não há nada fora da imagem”.<sup>321</sup> Outras leituras seriam possíveis, mas o que me interessa enfatizar, ao citar esse exemplo, é a capacidade dessa figura de refletir sobre ela mesma e sobre outros temas (como a história da arte ocidental, por exemplo).



FIGURA 131

Quando afirmo que a imagem de Daibert pensa, não quero dizer que ela é necessariamente uma *metapicture*, mas sim estabelecer uma distinção entre a imagem que quer apenas comprovar uma afirmação e aquela que pretende propor ao leitor pensar ou sentir de uma forma diferente sobre a própria imagem ou sobre o mundo. Diante de uma imagem que pensa, o sujeito pode construir uma verdade imprevista ou reestruturar seus paradigmas, o que é mais difícil de ocorrer no caso de uma imagem argumentativa, na qual a “verdade” da interpretação está na própria imagem. Numa imagem que pensa, a “verdade” é definida a partir da interação dessa imagem com a subjetividade do leitor, construindo um conhecimento que não é previamente imposto.

<sup>320</sup> MITCHELL. *Picture theory*, p. 40.

<sup>321</sup> MITCHELL. *Picture theory*, p. 41.

No caso da imagem argumentativa, o objetivo é que o leitor, no seu processo de cognição, limite-se a concordar com a idéia que lhe é apresentada, ou seja, pretende-se que o leitor tenha uma relação passiva com a imagem, aceitando a significação proposta por ela. No caso de uma imagem “complexa”, o objetivo é evitar que a interpretação ocorra imediatamente, permitindo que haja uma suspensão temporária da produção de sentido na interpretação. Durante essa suspensão temporária do processo cognitivo, existe a possibilidade de o sujeito interferir de forma mais direta na interpretação, o que pode levar o leitor a um rearranjo dos seus paradigmas para construir o sentido da imagem.

A imagem argumentativa quer que o leitor concorde com a única verdade proposta por ela, enquanto a imagem complexa irá propor à apreciação do leitor mais de uma verdade, e mesmo verdades antagônicas sobre um tema ou sobre temas diversos. Basicamente, a diferença entre as imagens que argumentam e aquelas que pensam está no fato de que as primeiras não dão espaço para a subjetividade do leitor, enquanto as imagens complexas se propõem a pensar junto com o leitor. Quando imagens complexas constituem um grupo (como é o caso de *Imagens do grande sertão*), elas se complexizam ainda mais, aumentando suas possibilidades de realização, atualização e virtualização.

### **6.3 A imagem pode pensar sozinha?**

Metaforicamente, é possível afirmar que, em alguns casos, a imagem “pensa” independentemente de quem a produziu, ou mesmo do leitor que, num certo momento histórico, a está interpretando. Com essa afirmação quero dizer que a imagem pode conter conexões, argumentos, ponderações. Esses argumentos, essas conexões, continuam a existir nessas imagens, ainda que o leitor não os reconheça (ou não seja capaz de interpretá-los), porque fazem parte da sua materialidade. Admitir isso significa

concordar com a idéia desenvolvida por Aby Warburg, no início do século 20, de que as imagens são portadoras de uma memória coletiva.

A partir da observação de que formas visuais de um tempo passado sobreviviam em outros tempos, Warburg concebeu uma teoria sobre os mecanismos de transmissão da memória coletiva por meio das imagens, baseada em conexões potenciais estabelecidas por meio de uma temporalidade não-linear. As imagens seriam portadoras de uma memória coletiva e, desse modo, romperiam o *continuum* da história, construindo pontes sincrônicas entre o passado e o presente.<sup>322</sup>

Essa característica permitiria que as imagens – independentemente da percepção dos leitores num momento histórico – estabelecessem um diálogo entre elas mesmas, de forma que, por exemplo, a imagem do Cristo crucificado pintada por André Mantegna no século 15 (FIG. 132) e um objeto (FIG. 133) produzido por León Ferrari cinco séculos depois, em 1965, estejam potencialmente conectados.



FIGURA 132



FIGURA 133

A imagem produzida por Ferrari – o Cristo crucificado num avião de guerra – remete à iconografia tradicional de Cristo (na qual a imagem de Mantegna também está

---

<sup>322</sup> MATTOS. Arquivos da memória, p. 28-30.

incluída). Nessa iconografia, a cruz representa o sofrimento de Cristo, mas a associação entre cruz e avião, nesse caso, remete mais diretamente a uma aproximação entre a Igreja e o imperialismo americano, dando ênfase à omissão da Igreja com relação à guerra de um modo geral e, mais especificamente, à invasão americana do Vietnã na década de 1960. Foram essas mesmas pontes sincrônicas (conexões potenciais) que permitiram a composição da capa da revista *Veja* do mês de março de 2007 (FIG. 134): uma imagem na qual a cruz é substituída por um avião, e Cristo, por um suposto passageiro. Essa peça gráfica evoca a idéia do



FIGURA 134

sofrimento dos passageiros, devido aos problemas com tráfego aéreo, por meio da remissão à imagem do sofrimento do Cristo crucificado. O objetivo foi deslocar, com uma metáfora, o sofrimento de Cristo para esse passageiro (e por metonímia, para todos os passageiros de avião) – algo como: andar de avião, no Brasil, está se tornando um sofrimento tão grande quanto o de Cristo ao ser crucificado. Entretanto, independentemente de ter sido o objetivo do criador, a substituição da cruz por um avião evocará também, devido a conexões sincrônicas potenciais, a obra de León Ferrari – mesmo que a maioria da população não possua informação suficiente para essa percepção e para a realização desse sentido possível.

O fato de que, nas imagens complexas, essas “pontes” sincrônicas de sentido sejam exponencialmente maiores faz com que elas tendam a ser imagens “capazes de pensar”. Quanto maior a quantidade de informação contida num sistema, maior a possibilidade de haver realizações, atualizações e virtualizações – assim, quanto mais complexa for a imagem, maior sua capacidade de pensar (e de fazer pensar). Isso implica

dizer também que o estudo de uma imagem, principalmente se ela for complexa, não deve se restringir apenas à materialidade da própria imagem, ou mesmo às características do tempo ao qual ela está vinculada, mas também deve considerar a história das imagens, de maneira que seja possível perceber o lugar que ela ocupa nessa história e as implicações desse lugar ou posição.

Martine Joly discorre sobre a auto-referência das imagens, confirmando a idéia de Warburg de que as imagens são capazes de alimentar de sentido outras imagens, por meio de pontes sincrônicas, e, assim, constituir um universo auto-referente.<sup>323</sup> Lúcia Santaella e Winfried Nöth apresentam diversos estudos em que pensadores como Ronald Levaco (1971), Michel Tardy (1964) e Anne-Marie Thibault-Laulan (1971) demonstram que imagens podem funcionar como contextos de imagens.<sup>324</sup> Segundo Santaella & Nöth, uma demonstração clássica de como imagens dispostas em seqüência são relacionadas semanticamente é o experimento realizado por Lev Kuleschov (1918) no qual ele mostra que, dispondo em seqüência quatro figuras – A (o rosto de um homem), B (um prato de sopa), C (uma mulher morta) e D (uma menina brincando) –, o significado que os leitores atribuem a uma dessas imagens se modifica significativamente dependendo se ela for mostrada em contigüidade com uma outra imagem ou separada dela.<sup>325</sup>

O conjunto das 71 imagens da série *Imagens do grande sertão* possui um grande potencial semântico; nele existem vários argumentos, proposições complementares e, até mesmo, antagônicas. Essa pluralidade de possibilidades interpretativas está relacionada à complexidade de cada imagem e dos conjuntos potenciais e virtuais que essas imagens formam (como as imagens que se relacionam ao amor de Riobaldo, ou as imagens que dizem respeito ao sertão, ou as imagens relativas a Diadorim, etc.). Essa complexidade

---

<sup>323</sup> JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 122.

<sup>324</sup> SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 57.

<sup>325</sup> SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 57.

que a série possui é tão rica em potencialidades e virtualidades que permite que ela seja mapeada, mas não esgotada. No caso das imagens de Daibert, é possível afirmar que elas são suficientemente complexas para pensar sozinhas, no sentido de que possuem argumentos que não conduzem a apenas uma única verdade.<sup>326</sup>

#### 6.4 Complexizando o objeto

Rosa disse que escrevia para setecentos anos.<sup>327</sup> Ao longo do tempo, o romance *Grande sertão: veredas* vem confirmando esse desejo do escritor mineiro, ao proporcionar, aos leitores e à crítica, material para uma série de discussões e possibilidades interpretativas, dando a impressão de que os sentidos que podem ser criados a partir dessa obra são realmente inesgotáveis. Apesar dessa sensação, *Grande sertão: veredas*, como qualquer obra de arte, corre o risco de, um dia, ter a sua capacidade de propiciar novas interpretações esgotada. Veja-se o caso dos quadros com perspectiva criados no Renascimento: quando surgiram, significaram muito mais que o advento de um novo estilo artístico, porque além de provocar um grande choque na estética dominante (que era a de pinturas sem profundidade), também influenciaram o pensamento ocidental, no que se refere à forma de pensar o espaço e o mundo.<sup>328</sup> Hoje em dia, entretanto, esses

---

<sup>326</sup> Como já foi visto no capítulo 3, a imagem “Diadorim” é bastante rica em recursos propositivos, sendo possível perceber na sua composição o uso da metáfora, da metonímia, da multiestabilidade, de apropriações de outras imagens e, inclusive, da ironia. A figura da metáfora está presente em “Diadorim” nos pássaros dispostos de forma a criar um mundo (que também pode ser uma gaiola). A metonímia pode ser percebida na utilização de alguns pássaros para representar todos os pássaros do mundo, ou todas as almas do mundo. A multiestabilidade da imagem pode ser percebida no fato de que a imagem pode ser um conjunto de pássaros, mundo, íris, ou ainda uma gaiola. Sendo uma gaiola, existe também uma ironia: pássaros que constroem sua própria gaiola. Daibert se apropria de alguns discursos consagrados, convencionais: os pássaros, por exemplo, como elemento de ligação entre o céu e a terra. A iconografia de Diadorim e do diabo usada por Daibert para compor a série, assim como a representação do mal no sertão, é um bom exemplo de como as imagens de *Imagens do grande sertão* pensam umas sobre as outras; nesse processo de “remissão recíproca”, uma modifica a outra, constituindo um universo auto-referente.

<sup>327</sup> FANTINI. *Guimarães Rosa*, p. 147.

<sup>328</sup> Os artistas da Idade Média pintavam de acordo com uma tradição simbólica, tentando transmitir uma ordem conceitual imaterial. As imagens góticas e bizantinas podiam, em geral, ser vistas de qualquer posição. Com seus panos de fundo nebulosos e sua falta de profundidade, não tinham nenhum “ponto” de vista particular. Como visões do “olho interior”, não codificavam nenhuma relação com o espaço físico e não faziam nenhuma exigência desse tipo ao observador. A perspectiva, por outro lado, impõe a recepção de um ponto físico particular. As artes gótica e bizantina haviam tentado transmitir uma ordem conceitual

quadros, apesar de ainda serem considerados belos e passíveis de uma certa fruição estética, não são mais capazes de desafiar os leitores e a crítica como fizeram na época do seu surgimento.

Nesse contexto, considero pertinente a pergunta: como uma obra pode prolongar sua existência na cultura como fonte produtora de novas interpretações? Sendo a leitura um sistema complexo no qual a interpretação é fruto das relações entre uma série de variáveis no tempo e no espaço, a capacidade de significação de um objeto não está limitada à sua materialidade, mas também está vinculada à forma como ele está inserido numa comunidade interpretativa e num tempo determinado, bem como ao modo como ele interage com a subjetividade do leitor. Dentro dessa perspectiva, o objeto artístico seria aquele que, na inter-relação com um sujeito, é capaz de estimular nele o sentimento estético denominado estranhamento.<sup>329</sup> Isso significa dizer que objeto potencialmente artístico é aquele que, em contato com um sujeito, é capaz de levá-lo a estranhar o familiar, retirando-o do seu centro de certeza, do seu equilíbrio cognitivo, desafiando sua herança cultural e pessoal. A partir da relação de fruição com esse objeto, o sujeito pode ser levado (no mesmo momento ou *a posteriori*) a criar novos conceitos ou a rever os

---

imaterial, mas a nova arte naturalista do tempo de Giotto estava tentando especificamente transmitir a *ordem visual* vista pelo olho. Como Margaret Wertheim explica, com a transição para a representação naturalista, o “órgão” da visão do pintor começou a se deslocar do “olho interior” da alma para o olho físico do corpo. Isto é, os artistas começaram a olhar para fora em vez de para dentro. Wertheim afirma que atribuir aos pintores perspectivistas a descoberta do espaço físico moderno seria ir longe demais, porém, os avanços “científicos” por si sós não explicam a imensa mudança psicológica que teve de ocorrer antes que as mentes ocidentais fossem capazes de aceitar essa concepção. Talvez Edgerton esteja certo quando, para explicar essa mudança, diz que, sem a revolução na visão do espaço operada pelos pintores dos séculos 14 ao 16, não teríamos tido a revolução no pensamento sobre o espaço operada pelos físicos no século 17. WERTHEIM. *Uma história do espaço*, p. 87.

<sup>329</sup> O conceito de estranhamento ao qual me refiro é uma apropriação do conceito de *ostranenie* criado pelos formalistas russos, que Viktor Chklovski define como a forma que a arte tem de tornar “estranho” aquilo que tem uma existência comum, nascida de um processo de *automatização* (processo que se confunde com a banalização do objeto de arte, que só por um outro processo de renovação poderá proceder a um renascimento da arte). Apesar de atualizar esse conceito, não concordo com a principal tese dos formalistas russos a respeito da *forma*, tese essa que considera o predomínio da forma sobre o conteúdo no texto artístico – porque eles entendem que a forma é que determina verdadeiramente a literariedade. Estranhamento (*ostranenie*). Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/estranhamento.htm>> Acesso em: 5 março 2007.

antigos, atualizando e virtualizando sua subjetividade, seus paradigmas representacionais (ou seja, o objeto artístico tem uma dimensão estética e política).

Além disso, outra característica fundamental para um objeto artístico – que está diretamente relacionada com a capacidade desse objeto de levar um sujeito a um estranhamento – é que ele seja capaz de produzir tempo durante a interpretação. Para que ocorra o estranhamento, é preciso que exista uma hesitação do sujeito no momento da leitura, de maneira que o sentido do signo não se estabeleça imediatamente para o leitor. Esse não-saber imediato do sentido, essa interdição (conseqüência de um não-adequamento do objeto às malhas dos esquemas interpretativos), se não afastar o leitor, pode motivá-lo a buscar uma resposta para o sentido do signo em questão. Nesse movimento de busca, é possível que esse sujeito reconfigure sua estrutura cognitiva.

Quanto mais complexo for um objeto, maior a chance de o acaso se manifestar numa leitura e oferecer, à interpretação do indivíduo, significados diferentes daqueles preexistentes na materialidade do objeto. Como já foi explicado por James Maxwell (1831-1879), o acaso manifesta-se com mais intensidade em sistemas complexos, porque qualquer irregularidade (mesmo as pequenas) tem sua influência amplificada, podendo, assim, alterar radicalmente o processo interpretativo. Henri-Poincaré (1854-1912) confirma essa idéia ao provar que “sistemas complexos são mais suscetíveis a mudanças mínimas que podem conduzir a desvios enormes e crescentes”.<sup>330</sup> Por esse ponto de vista, um objeto complexo tem maior possibilidade de ser considerado um objeto artístico, uma vez que oferece ao leitor uma grande multiplicidade de caminhos interpretativos.

Durante a leitura de um objeto (na inter-relação com o sujeito), diversos elementos podem interferir na interpretação e, num sistema complexo, pequenos acontecimentos podem provocar uma mudança radical na realização do sistema (ou na

---

<sup>330</sup> DETERMINADAS incertezas, 1996.

leitura), levando a uma atualização. Assim, a capacidade de um objeto “criar tempo”, por meio do estranhamento, é aumentada no caso de objetos complexos, porque, na relação com um objeto complexo, as chances de novas leituras não programadas são ampliadas, ou seja, aumentam as chances de ocorrer uma virtualização. Conseqüentemente, as possibilidades de estranhamento advindas de leituras não programadas ampliam a capacidade de atualização e virtualização desse objeto.

Uma obra como *Grande sertão: veredas* pode ser considerada um objeto artístico porque tem grande capacidade de levar um sujeito a estranhar o que lhe é familiar, e essa capacidade deve-se ao fato de se tratar de um objeto rico em potencialidade e virtualização (o que tem sido comprovado pela crítica e pelos leitores ao longo do tempo). Quanto mais um objeto for rico em potência e virtualização, maiores são as chances de ele possibilitar um estranhamento e, assim, maior é a possibilidade de esse objeto se tornar um objeto artístico. O desafio, para qualquer objeto artístico, mesmo para aqueles que possuem uma enorme potência de argumentos e proposições, como *Grande sertão: veredas*, é manter a capacidade de atualizar-se e virtualizar-se pelo maior tempo possível.

Além da complexidade presente na materialidade do objeto (trata-se, afinal, de uma obra escrita para ser lida até o Juízo Final), uma das maneiras de um objeto artístico sofrer atualizações e virtualizações é que ele seja reinterpretado, relido, traduzido para outras línguas e outras linguagens. Essa mistura, essa interação, faz com ele perca sua “pureza”, mas também permite que ele perdure, mude, continue capaz de provocar sensações estéticas e promover discussões teóricas. Uma das formas de isso ocorrer é por meio de traduções e releituras como a realizada por Arlindo Daibert.

As imagens de Daibert, ao tornar evidentes alguns detalhes “esquecidos” do livro e propor novas interpretações para o romance, atuam como virtualizadoras da obra de Rosa, permitindo que seu sertão se expanda, e contribuem, assim, para sua permanência

como importante objeto artístico na cultura. As imagens de Arlindo Daibert ajudam a complexizar a obra *Grande sertão: veredas* e, dessa forma, são responsáveis também por virtualizá-la. Isso significa dizer que essas imagens aumentam o nó de tensões e resoluções que podem estabelecer relações com um sujeito e, conseqüentemente, provocam um aumento do seu potencial de virtualizações e atualizações.

Ainda que Daibert não tenha dito nada sobre isso em suas anotações, ainda que ele não tenha pensado sobre esse assunto, as imagens por ele criadas propõem, entre outras interpretações, uma nova forma de entender a relação dos personagens Riobaldo e Diadorim e até mesmo a presença do diabo no sertão. A Diadorim de Arlindo Daibert é um personagem que possui várias faces, um ser que não é um, nem dois, mas um terceiro, ou, ainda, um ser múltiplo: um pássaro marcado pelo ódio, um ser que quer voar e deixar o mundo que o oprime, mas não consegue; ao mesmo tempo, é um ser em busca de uma travessia, capaz de enxergar a poesia do sertão, que, no entanto, não lhe é acessível, ou que só lhe parece acessível com a morte de Hermógenes – um ser que parece acreditar mais na morte do que no amor. A representação de Diadorim nas imagens de Daibert sugere para esse personagem um caráter ligado ao ódio, à obsessividade, ao maquiavelismo e à malvadeza. Essas relações não estão muito claramente expostas ou não foram muito exploradas pela crítica, mas estão presentes no texto (como pode ser confirmado por meio dos fragmentos já citados).

Por meio dessas imagens, é possível questionar a natureza do sentimento de Diadorim. Seria amor? Ou Diadorim apenas se aproveitou da fraqueza de Riobaldo e seduziu-o para realizar o seu objetivo de vingança? Ao promover essas perguntas, a obra de Daibert contribui para atualizar e virtualizar a obra de Guimarães Rosa e, dessa forma, ajuda essa obra a prolongar seu tempo de permanência na nossa cultura.

## 6.5 Vários estratos e labirintos

O ilustrador de imagens complexas é aquele artista que não se preocupa em produzir um desenho explicativo que funcione apenas como fixador de determinados interpretantes já evidenciados no texto impresso.<sup>331</sup> Daibert, assim como outros ilustradores que optam por um desenho complexo, frustra as expectativas do leitor que espera uma imagem esclarecedora do texto impresso, nos moldes da ilustração tradicional. Em vez disso, oferece ao leitor um conjunto de imagens que exigem dele criar sentido para novas representações, ou que o estimulam a estabelecer ordem em uma espécie de caos interpretativo. Diante desses desafios, o leitor precisa realizar uma “travessia” de leitura e, aí, aquilo que é confusão pode ou não fazer sentido para ele: lugares, momentos, personagens, signos, cadeias de signos, letras e sons se decompõem e se recompõem, permitindo permanentes deslizamentos de sentido.

Ilustradores complexos como Daibert esforçam-se para gerar uma ilustração que não é apenas a representação do conteúdo do texto impresso por meio de outra linguagem, muito menos uma explicação desse texto, mas um diálogo com o texto, com o acréscimo de novas referências. Para ilustrar a história, esses artistas introduzem elementos gráficos que não têm, necessariamente, uma relação direta com o texto original, ultrapassando — e muitas vezes contrariando — a expectativa do leitor. Dessa mistura de sistemas semióticos resulta um texto mais complexo, um terceiro sistema de significação, com maior potencialidade que a soma dos dois sistemas. Os artistas da complexização, ao produzirem suas ilustrações, ou melhor, suas reflexões gráficas, adotam uma postura diante da arte e do objeto artístico que considera o leitor não como um sujeito totalmente independente do texto, nem como um sujeito preso às

---

<sup>331</sup> Em 2002, utilizei o trabalho de Angela Lago para pesquisar a possibilidade de a materialidade de um objeto (especificamente, de um objeto gráfico) ampliar o seu potencial interpretativo. Nessa dissertação, desenvolvi algumas idéias sobre o objeto artístico baseadas numa teoria da complexidade, que me permitiram chegar ao conceito de ilustração e de ilustrador complexos. Acredito que esses conceitos são importantes para refletir sobre o trabalho de Arlindo Daibert.

interpretações que eles, artistas, pretenderam quando criaram a obra. Essa postura está de acordo com uma forma de pensar que considera ser possível ao leitor, por meio da sua subjetividade, “interagir com a obra artística não apenas pela soma (de interpretantes), mas criando um novo objeto que terá sua forma final definida por essa interação e, ainda, pelas inferências externas e por acontecimentos imprevistos”.<sup>332</sup>

Arlindo Daibert criou um labirinto interpretativo que se comunica com o labirinto criado por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. Ao fazer isso, tornou a obra de Rosa mais rica, oferecendo possibilidades não só de potencializar e atualizar essa obra, mas também de virtualizá-la, contribuindo, assim, para garantir a sua não-exaustão, o seu não-descobrimento total. O mérito de Arlindo Daibert é ter evidenciado relações (como a proximidade de Diadorim e Hermógenes) e estabelecido algumas novas conexões (como a possibilidade de Diadorim ter enganado Riobaldo), criando novas representações para a Diadorim de Guimarães Rosa.

Como diz Karina Rocha, na obra de Rosa é possível encontrar uma linguagem flutuante, em que os signos são intercambiáveis e “tudo é e não é” ao mesmo tempo.<sup>333</sup> As imagens de Arlindo Daibert, da mesma forma, criam um ambiente complexo em que é possível encontrar uma interpretação “flutuante”.

---

<sup>332</sup> MENDES. *O amor e o diabo em Angela Lago*, p. 91.

<sup>333</sup> ROCHA. A narrativa de Guimarães Rosa num contexto latino americano, p. 384.

## Referências

- ABRAMS, M. H. *A glossary of literary terms*. Orlando: Harcourt Brace, 1999.
- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ALVES, Sérgio Pereira. *Mandala*. Disponível em: <<http://www.salves.com.br/mandala.htm>>. Acesso em: 20 abril 2006.
- ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997.
- ANDRADE, Cláudia Braga de. Desejo: um grande sertão. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Orgs.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 123-128.
- ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *A vereda trágica do Grande sertão: veredas*. São Paulo: Edições Loyola, 1985.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1992.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo: Cebrap, n. 40, nov. 1994. p. 7-29.
- ASKANDER, Mikael; BRUHN, Jørgen; FÜHRER Heidrun (Orgs.). *Changing borders: contemporary positions in intermediality*. Lund (Sweden): Intermedia Studies Press, Lund University, 2008 (no prelo).
- ATLAN, Henri. *O cristal e a fumaça: ensaio sobre a organização do ser vivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- BANN, Stephen. Meaning-interpretation. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (Orgs.) *Critical terms for art history*. Chicago: Chicago Press, 1996. p. 87-90.
- BARBOSA, Ana Mae. *Alex Flemming*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, S/Z. São Paulo: Martins Fontes, [s/d].
- BISILLIAT, Maureen. *A João Guimarães Rosa*. [s/l]. Gráficas Brunner, 1979.
- BLAND, David. *The illustration of books*. Londres: Faber and Faber, [s/d].
- CAMPOS, Haroldo (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAMPOS, Haroldo. Fenellosa revisitado. In: CAMPOS, Haroldo (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 11-21.

- CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- CASA NOVA, Vera. Letra, traço e olho: Guimarães Rosa, Arlindo Daibert e Maureen Bisilliat. *Alea*, estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, 2000. p. 97-106.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *As teorias da arte*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números*. São Paulo: José Olympio, 2002.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- CLÜVER, Claus. Intermediality and interarts studies. In: ARVIDSON, Jens; ASKANDER, Mikael; BRUHN, Jørgen; FÜHRER Heidrun (Orgs.). *Changing Borders: contemporary positions in Intermediality*. Lund (Sweden): Intermedia Studies Press, Lund University, 2008 (no prelo).
- CLÜVER, Claus. Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros. Trad. André Melo Mendes. In: FANTINI, Marli *et al.* (Org.). *O eixo e a roda*. Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, n. 13, 2006, p. 19-38.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COUTINHO, Eduardo. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em *Grande sertão: veredas*. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 37-48.
- COUTINHO, Eduardo. Linguagem e revelação: uma poética da busca. In: FANTINI, Marli *et al.* (Orgs.). *O eixo e a roda*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 161-173.
- DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Júlio Castañon Guimarães (Org.). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- DETERMINADAS incertezas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1996.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Orgs.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Orgs.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.
- DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (Orgs.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

- ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EPSTEIN, Isac. *Cibernética*. São Paulo: Ática, 1986.
- ESTRANHAMENTO (*ostraniene*). [sic]. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/estranhamento.htm>>. Acesso em: 22 março 2007.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial e Editora SENAC São Paulo, 2004.
- FERNANDES, Cíntia. *A mandala*. Disponível em: <<http://www.ciartis.com/Amandala>>. Acesso em: 12 dez. 2006.
- FLAK, Micheline; COULON, Jaques de. *Ninos que triunfam: el yoga en la escuela*. Disponível em: <<http://www.ced.ufsc.br/yoga/mandala.html/>>. Acesso em: 12 dez. 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Durará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2006.
- FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação: objeto fílmico e objeto plástico*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. 1 CD-ROM.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GIUNTA, Andrea (Ed.). *León Ferrari: retrospectiva; obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- GIUNTA, Andrea; JITRIK, Noé. Dois aspectos essenciais da obra de León Ferrari. In: *Vida, muerte y resurrección del signo (La "letra" de León Ferrari)*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag20ferrari.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2007.
- GOMBRICH, Ernest. *Ideales e ídolos*. Barcelona: Debate, 1999.

- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação*. São Paulo: Annablume, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Hedra, 2000.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovic (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HALL, Stuart; GIEBEN Bran (Eds.). *Formations of modernity: understanding modern societies, an introduction, book 1*. Cambridge: Polity, 1992.
- HORCADES, Carlos M. *A evolução da escrita: história ilustrada*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papiros, 2002.
- JOLY, Martine. *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- JULIEN, Nadia. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Rideel, 1993.
- KANDINSKY, Vassili. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- KEMP, Burry. *100 hieroglyphs: think like an Egyptian*. Nova York: Plume, 2005.
- KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.
- KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte*. Madrid: Editorial Akal, 1996.
- LEÃO, Lucia. *A estética do labirinto*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1992.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MANGUEL, Alfredo. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, Bruno Guimarães. *Tipografia popular: potências do ilegível na experiência do cotidiano*. 105 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

- MATTOS, Cláudia Valadão. Arquivos da memória. *Cult*, São Paulo: Bregantini, n. 108, nov. 2006. p. 28-30.
- MELENDI, Maria Angélica. Imagens e palavras. In: ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997. p. 26-50.
- MENDES, André. *O amor e o diabo em Angela Lago: a complexidade do objeto artístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Chicago: Chicago Press, 1994.
- MIRANDA, Wander Melo; ARBACH, Jorge (Orgs.). *Imagens do grande sertão*. Belo Horizonte/Juiz de Fora: Ed. UFMG/ Ed. UFJF, 1998.
- MIX, Miguel Rojas. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2000.
- MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. Diadorim: o corpo nu da narração In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (Orgs.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 158-163.
- NASCIMENTO, Zaeth Aguiar do. Diadorim: um “mau amor oculto”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (Orgs.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 841-846.
- NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (Orgs.). *Critical terms for art history*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- NOGUEIRA, Elsa de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. Belo Horizonte: Com Arte, 2006.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1993.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Satanás e Lúcifer – a ambigüidade do mito em *Imagens do grande sertão*. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (Orgs.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas. 2003, p.758-764.

- OWENS, Craig. *Beyond recognition: representation, appropriation, and power*. California: California Press, 1992.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PENNA, João. A tradução como crítica. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS Tânia. *A Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 361-371.
- PERRONE-MOISÉS. *Flores na escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PINTO, Júlio. *1,2,3 da semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.
- PINTO, Júlio. *O ruído e outras inutilidades: ensaios de comunicação e semiótica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- POWERS, John. *Introduction to Tibetan Buddhism*. Disponível em: <<http://www.dharmamet.com.br/vajrayana/mandala.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2006.
- PRIGOGINE, Ilya. *As leis do caos*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995.
- READ, Herbert. *A concise history of modern painting*. New York: Praeger, 1968.
- ROCHA, Karina Bersan. *Veredas do amor no grande sertão*. Nova Friburgo: Imagem Virtual, 2001.
- ROCHA, Karina Bersan. A narrativa de Guimarães Rosa num contexto latino americano. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Orgs.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 383-388.
- ROCHA, Luiz Otávio Savassi. *João Guimarães Rosa e os maçaricos*. Disponível em: <<http://www.medicina.ufmg.br/cememor/rmacar1.htm>>. Acesso em: 19 dez. 2006.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Grande sertão: veredas: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1992.
- SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro (Ministério da Educação e Cultura), 1971.
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thompson, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia. *Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro (Ministério da Educação e Cultura), 1971.
- SAVATER, Fernando. *Os sete pecados capitais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- SESMA, Manuel. *Tipografismo: aproximación a una estética de la letra*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: mimeses, tradução, enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora; DIAS Tânia. *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.
- SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Coords.). *Arlindo Daibert: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- STEINER, Rudolf. *O conhecimento iniciático: as vivências supra-sensíveis nas várias etapas da iniciação*. São Paulo: Antroposófica, 2000.
- TOFANI, Wanda de Paula. *Imagem e figura: a representação em Georges Bataille e Francis Bacon*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade; niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século 20*. 479 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
- VENTURELLI, Paulo. A visão erotizada do amor em *Grande sertão: veredas*. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Orgs.). *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2007. p. 642-651.
- VIRILIO, Paul. A imagem virtual e instrumental. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina; a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- WAITE, Arthur Edward. *Tarô: a sorte pelas cartas*. Rio de Janeiro: Editora TecnoPrint, 1985.
- WEBER, Max. *The protestant ethic and the spirit of capitalism*. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1958.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

WIND, Edgar. *A eloqüência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Ed. Presença, 1999.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.