



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARIANA FONTENELE BRAGA

**POESIA TALHADA EM MADEIRA: JOÃO GUIMARÃES ROSA E ARLINDO
DAIBERT**

FORTALEZA

2014

MARIANA FONTENELE BRAGA

**POESIA TALHADA EM MADEIRA: JOÃO GUIMARÃES ROSA E ARLINDO
DAIBERT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- B794p Braga, Mariana Fontenele.
Poesia talhada em madeira : João Guimarães Rosa e Arlindo Daibert / Mariana Fontenele Braga. – 2014.
117 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Comunicação e linguagens.
Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.
- 1.Rosa,João Guimarães,1908-1967.Grande sertão: veredas - Crítica e interpretação. 2.Rosa,João Guimarães,1908-1967.Grande sertão: veredas - Ilustrações. 3.Daibert,Arlindo,1952-1993.Imagens do Grande sertão - Crítica e interpretação. 4.Literatura – Adaptações – Traduções. 5.Xilogravura brasileira - Juiz de Fora(MG). 6.Arte e literatura. I.Título.

MARIANA FONTENELE BRAGA

**POESIA TALHADA EM MADEIRA: JOÃO GUIMARÃES ROSA E ARLINDO
DAIBERT**

Tese ou Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Prof. Dr. Antônio Wellington de Oliveira Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

A Deus, força e luz da minha vida.

À minha mãe, por seu amor sempre tão cuidadoso.

Ao meu pai; à minha tia, Vitória; ao meu irmão, Marcelo e à minha cunhada, Alexandra.

Ao meu sobrinho, Antônio Mateus, por ter renovado nossa família com sua alegria.

Ao Cláudio, por ter me dado tanta força, ânimo e coragem. Obrigada, meu amor.

Aos amigos Edmilson (Juin), Emerson, Érico e Lara, por tantos bons momentos, pela amizade que cultivamos.

À Gabriela Reinaldo, pelas orientações, paciência e prontidão. Por tantos ensinamentos que levarei para a vida. Muito obrigada por tudo, Gabi.

Ao professor Gilmar de Carvalho, pela generosidade e disponibilidade em me ajudar em diversos momentos da pesquisa.

À Fernanda Coutinho pela leitura atenta e contribuições durante a qualificação.

Ao Wellington Júnior, pela inquietação que nos provocou no primeiro semestre do Mestrado. Agradeço também pelas ricas contribuições durante a qualificação e por ter aceitado participar da banca de defesa da dissertação.

Aos colegas do mestrado; Aos professores e funcionários da UFC.

À Funcap, pelo incentivo.

RESUMO

Em 1982, o artista plástico Arlindo Daibert elabora uma série de vinte xilogravuras inspiradas no romance *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Adotando uma postura de tradutor, Arlindo Daibert investiga as possibilidades de recriação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens. As tensões entre palavra e imagem, escritura e oralidade, tão latentes na obra de Rosa, ganham relevo nas gravuras de Daibert. Nesta pesquisa, buscamos explorar essas relações no sentido de percebê-las em suas confluências. As imagens de Daibert não tem caráter meramente ilustrativo, mas dialogam com a obra rosiana fazendo ecoar outros níveis de leitura e interpretação do texto.

Palavras-chave: Palavra. Imagem. Xilogravura. Tradução. João Guimarães Rosa. Alindo Daibert.

ABSTRACT

In 1982, the artist Arlindo Daibert elaborates twenty woodcuts inspired by the novel *Grande Sertão: veredas*, written by João Guimarães Rosa. Adopting a translator's posture, Arlindo Daibert investigates the possibilities of recreation from the point of view of changing languages. The stresses between word and image, writing and orality, which are so latent in Rosa's work, gain prominence in the engravings of Daibert. In this research, we explore these relationships in order to find (perceive) them in their confluences. The images of Daibert have not illustrative purposes only. They dialogue with Rosa's work echoing other levels of reading and interpreting the text.

Keywords: Word. Image. Woodcut. Translation. João Guimarães Rosa. Arlindo Daibert.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Eat me! Drink me | 14 |
| Figura 2 – Da Série Persephone | 15 |
| Figura 3 – Da série de Mandalas | 16 |
| Figura 4 – Johannes Vermeer | 18 |
| Figura 5 – Daibert. Retrato do Artista | 19 |
| Figura 6 – Diário de Bordo | 19 |
| Figura 7 – The Scallop Shell: Notre Avenir est dans l’air | 22 |
| Figura 8 – Joan Miró. Fleur, Femme, Étoile, Escargot | 23 |
| Figura 9 – Paul Klee. 1917/1918 | 24 |
| Figura10 – Exemplar da 5ª edição de Grande sertão: veredas | 26 |
| Figura11 – Cartão Postal de João Guimarães Rosa para neta | 28 |
| Figura12 – Sumário ilustrado por Luís Jardim para o livro Primeiras Estórias de João Guimarães Rosa | 29 |
| Figura13 – Capa da 1ª edição de Grande sertão veredas | 31 |
| Figura14 – The Angel with the Key to the Pit | 53 |
| Figura15 – Rótulo da cachaça "Engenho Açoriano" | 54 |
| Figura16 – História de Mariquinha e José de Souza Leão | 56 |
| Figura17 – “Riobaldo”. | 64 |
| Figura18 – Ilustração de Poty Lazarotto | 66 |
| Figura19 – Capa da 1ª edição de Grande sertão veredas | 67 |
| Figura20 – Gerião de William Blake | 71 |
| Figura21 – “Maria Mutema” | 72 |
| Figura22 – “O diabo não há”. | 81 |
| Figura23 – “Barzahu | 83 |

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 | O OLHO ARMADO: ARLINDO DAIBERT | 13 |
| 2.1 | Arlindo Daibert e o Retrato do Artista | 18 |
| 2.2 | Influências artísticas de Arlindo Daibert | 20 |
| 2.3 | Imagens do Grande Sertão | 26 |
| 2.4 | Sobre Tradução Intersemiótica | 33 |
| 2.4.1 | <i>Arlindo Daibert entre os abismos das palavras</i> | 35 |
| 2.4.2 | <i>De Deus ou do Demos? A empresa satânica da tradução</i> | 38 |
| 3 | ENCADEANDO ESPÍNTRIAS: DAS RELAÇÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM | 40 |
| 3.1 | A imagem da palavra | 44 |
| 3.2 | A cópia do eterno ou sobre a escrita tradutora de João Guimarães Rosa | 46 |
| 3.3 | Oral/ Escrito | 49 |
| 3.4 | A escrita como marca: xilogravura | 52 |
| 3.4.1 | <i>A xilogravura em Juazeiro do Norte</i> | 56 |
| 4 | LENDO IMAGENS DO GRANDE SERTÃO | 60 |
| 4.1 | Riobaldo | 62 |
| 4.2 | O Caso de Maria Mutema | 70 |
| 4.3 | O Sertão | 76 |
| 4.3.1 | <i>Liso do Sussuarão</i> | 79 |
| 4.3.2 | <i>O Pacto</i> | 81 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 85 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 87 |
| | ANEXOS | 91 |

1 INTRODUÇÃO

*E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas.
João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas.
Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê,
me devolvendo minha razão.
João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas.*

No porto do pequeno Rio-de-Janeiro, que faz confluência com o São Francisco, dá-se o primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim, quando ambos ainda eram meninos. O encontro, que causa uma *transformação pesável* em Riobaldo, é marcado pela travessia do São Francisco: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (Rosa, 2001, p.436).

É no encontro com aquele que neste episódio o autor nomeia como o Menino e que mais adiante se revelaria ao leitor se tratar de Diadorim, que Riobaldo inicia sua travessia, sua viagem, põe-se in via. Animado pela presença de Diadorim, Riobaldo enfrenta o medo, embarca em bamba canoa e atravessa o rio mesmo sem saber nadar.

Disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dele. Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. *Ele me deu a mão*, para me ajudar a descer o barranco. (...) Era mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. *O vacilo da canoa me dava aumentante receio*. Olhei: aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. Eu não sabia nadar. (...) Bom aquilo não era, tão pouca firmeza (ROSA, 2001, p. 144).

Diadorim oferece a mão a Riobaldo. Se este tem receio da pouca firmeza da canoa, feita de pau de peroba, ou seja, de madeira que afunda, o Menino, por sua vez, não teme, é rico em coragem e serenidade. “Carece de ter coragem...” (Rosa, 2001, p.147), diz a Riobaldo, para em seguida confessar que também não sabe nadar. Neste momento, mais uma vez, o Menino dá-lhe a mão e transmite-lhe a coragem para continuar a travessia.

E o Menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. ‘– Você também é animoso...’ – me disse. Amanheci minha aurora (Rosa, 2001, p. 148).

Não é sem propósito que evoco, neste primeiro instante, a imagem do encontro iniciático entre Riobaldo e Diadorim. Ali parece estar condensada a temática de *Grande Sertão: veredas*. O tema da travessia, da ida e da volta, o medo, a coragem, a descoberta do amor, o simbolismo das águas – as claras, do de-Janeiro, as escuras, do São Francisco – o tema dos rios, o fluxo, a correnteza, o movimento. Riobaldo, rio baldeado. “Sim, o rio é uma

palavra mágica para conjugar eternidade”, diz Rosa em entrevista ao crítico alemão Gunter Lorenz (1991, p. 72).

A primeira travessia de Riobaldo vale também como metáfora para a viagem que aqui iniciamos, com nossa pesquisa. Travessia difícil e por vezes perigosa, uma vez que a sensação é a de que, qual Riobaldo, estamos atravessando um rio em *bamba canoa*, de *madeira burra* que, acaso vire, afunda. Nesta pesquisa, inicio sabendo que o percurso oferece pouca firmeza. “O vacilo da canoa me dava um aumentante receio”, confessa Riobaldo. É preciso coragem para abandonar as certezas das águas claras e tranquilas de um pequeno rio para lançar-se em rio imenso, de águas barrentas e buliçosas.

Nossa pesquisa tem mesmo a pretensão de ser buliçosa, de sair do lugar do conforto e atravessar fronteiras. Fronteiras que, no entender de Iuri Lotman, é a zona da entropia, do caos, mas é também o local de criação. Assim, é no meio do redemoinho que nos colocamos. Trataremos aqui de encontros entre universos aparentemente apartados mas que em *Grande Sertão: Veredas* se unem: palavra e imagem, natureza e cultura, claro e escuro, caos e cosmos, som e silêncio. No sertão, “tudo é, e não é”, diz Riobaldo. Há uma tensão dialética, uma ambiguidade que permeia todo o romance. Ambiguidade que une opostos, promove confluências.

O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois – e Deus, junto. Vi muitas nuvens (ROSA, 2001, p. 27-28).

Em *Grande Sertão: veredas*, nada é certeza ou exclusão. É a dúvida que baliza o contar de Riobaldo: “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (Rosa, 2001, p. 31). Assim como o de Riobaldo, nosso caminho é guiado por nossas muitas incertezas e desconfianças. Sigamos, olhos e ouvidos atentos. Obedeçamos à ordem de Riobaldo: “me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado” (Rosa, 2001, p. 151).

Em 1982, o artista plástico Arlindo Daibert elabora uma série de vinte xilogravuras frutos de suas leituras de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. As tensões entre Bem/Mal, Vida/Morte, Deus/Demônio, que tanto angustiam Riobaldo, norteiam

o processo criativo do artista que encontra na linguagem da madeira o suporte mais emblemático para a materialização desses conceitos.

“Exercícios de (in)traduzibilidade”, diz Daibert (1995, p.29), já apontando para as dificuldades de traduzir o sertão roseano. Sertão que está “em toda parte” e é “do tamanho do mundo”, avisa Riobaldo (Rosa, 2001, p.198). Sertão é imensidão, no sentido de não ter dimensões. A “Masslosigkeit” (imensidade) resulta em “Bodenlosigkeit” (falta de fundamento), diz Vilém Flusser¹. Sertão que tonteia porque também emissor de um grande silêncio.

É preciso captar os silêncios que as palavras de Rosa ecoam. “O universo é cheio de silêncios bulhentos”, adverte o maluquinho de *Aletria e Hermenêutica* – o primeiro dos quatro prefácios de *Tutaméia* – após passar cinco horas com o ouvido colado à parede escutando o nada. Em seguida, atesta: “nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos” (Rosa, 1967, p.11). Qual o maluquinho, Rosa põe-se a ouvir o que é mudo para os que estão contaminados pelo excesso de lógica. Rosa não trabalha com a palavra, mas a palavra. Faz poesia. Poesia que está mais próxima da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura, diz Décio Pignatari (2005, p.9).

Na obra de Daibert, a poesia é talhada na madeira. O sertão roseano é resignificado. As tensões entre palavra e imagem, escritura e oralidade, tão latentes na obra de Rosa, ganham relevo nas gravuras de Daibert. Neste trabalho, buscamos explorá-las, não no sentido de dicotimizá-las, mas para percebê-las em suas interdependências.

De início, apresentamos o artista plástico Arlindo Daibert. Buscamos tecer uma relação entre o perfil cultural do artista e o desenvolvimento de sua concepção de desenho para em seguida explorarmos o viés tradutor de Daibert e seu propósito de traduzir a obra de Guimarães Rosa. Neste sentido, exploramos a concepção que Daibert adota de tradução, saber: tradução como formação de identidade – para a qual o objetivo da tradução é o alargamento dos horizontes e da capacidade da língua para a qual se traduz. Para tanto, exploramos o conceito de Tradução Intersemiótica à luz das teorias de Roman Jakobson, Julio Plaza e da semiótica de Charles Sanders Peirce. Em seguida, com o propósito de enriquecer a discussão, valemo-nos das teorias da tradução entre línguas. Buscamos apoio teórico no pensamento de Walter Benjamin, Haroldo de Campos e de Vilém Flusser.

¹ Em seu texto *Guimarães Rosa e a geografia*, o filósofo Vilém Flusser defende a tese de que o sertão, para Guimarães Rosa, é um pretexto para provocar uma nova revelação do ser. O ensaio está disponível no Arquivo Vilém Flusser, na Universität der Künste Berlin. Disponível nos Anexos.

No segundo capítulo, *Encadeando Espíntrias*, tratamos das relações entre palavra e imagem. Buscamos explorar o que há de imagem na palavra de Rosa e o que há de palavra nas gravuras de Daibert.

Por fim, ensaiamos uma leitura de algumas xilogravuras da série de Arlindo Daibert. As imagens escolhidas – “Riobaldo”, “Barzabu”, “Maria Mutema”, “Sussuarão I”, “Sussuarão II” e “...no meio do redemoinho” – foram eleitas com propósito sublinhar aquela que julgamos ser a temática mais marcante tanto em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, quanto em *Imagens do Grande Sertão*, de Arlindo Daibert: o sertão.

2 O OLHO ARMADO: ARLINDO DAIBERT

O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.
Murilo Mendes, *O olho precece*

Extrapolar fronteiras. Este parece ter sido um dos propósitos de Arlindo Daibert do Amaral como artista plástico. Nascido em Juiz de Fora, em 1952, Daibert foi grande admirador de Murilo Mendes, seu conterrâneo. Numa carta à Maria da Saudade Cortesão Mendes, esposa do poeta, diz:

Não é o acaso de ter nascido em Juiz de Fora que faz com que Murilo Mendes seja mais querido ou mais admirável. Pelo contrário. Apesar de não tê-lo conhecido estou certo de que o poeta transcendia esses limites tão estreitos (Daibert *apud* NOGUEIRA 2006, p.24).

Foi em Juiz de Fora que Daibert iniciou sua carreira como artista plástico, nos anos 70. Se destaca seu local de origem não é com o intuito de definir o artista pela cidade. Pelo contrário, o que ele diz a respeito de Murilo Mendes – “poeta que transcendia esses limites tão estreitos” – podemos dizer sobre ele próprio. Mas os vínculos que estabeleceu com sua cidade natal e com seu país, sua herança cultural, altera sua relação com outras culturas, sua forma de ver o mundo e de fazer arte.

Durante um pronunciamento feito por ocasião do recebimento de uma homenagem de Juiz de Fora, Daibert revela a carência de sua cidade no que diz respeito ao estímulo artístico:

Talvez Juiz de Fora não tenha me dado muita coisa no que diz respeito à minha formação artística e à consolidação de minha carreira, mas mesmo esta carência

pode funcionar como estímulo a uma ampliação maior de meus horizontes e de minhas pretensões artísticas, e o foi o que, de fato, aconteceu (DAIBERT, 2000, p.66).

Daibert refere-se a um certo provincianismo que, segundo ele, caracterizava a situação das artes em Juiz de Fora. Mas não demorou muito para que o artista e sua obra extrapolassem os limites da cidade e conquistassem novos ares.

Em 1974, Daibert realiza uma exposição no II Salão Global de Belo Horizonte. Os trabalhos apresentados no Salão – *Gabriel-Journal Intime-Prologue*, *Gabriel-Journal Intime-La Recontre I/II* e *Gabriel-Journal Intime-Le Châtiment I/II* – propunham uma análise do mito do Anjo Gabriel e da Virgem. Além de imagens, as obras incorporavam uma escrita quase microscópica de poesias eróticas² do século XVI. Sobre esse trabalho, Daibert concede, em 1975, uma entrevista à Revista Momento, de Juiz de Fora:

Eu me interesso pelo mito, leio muito sobre o assunto. O trabalho reflete naturalmente isso. Por exemplo, esses desenhos que mandei para Belo Horizonte: a parte intencional seria uma análise do mito do Anjo Gabriel ou da Virgem, que é bastante universal. No meio dessa série de trabalhos está toda minha vivência do curso de Letras. Uso texto, seleciono poesia erótica do século XVI. Isso é literatura e está lá. Por quê? Porque eu gosto dessa poesia. Não é uma coisa que se faz estritamente para um trabalho. Pode ser até antagonico. O recheio vai pintando (DAIBERT, 2000, p.11).

A exposição rende-lhe um prêmio concedido pela Embaixada da França: uma bolsa de seis meses em Paris. A viagem o leva, em seus próprios termos, “de uma cidade semiprovinciana de Minas Gerais” a um “dos mais importantes centros de produção artística do mundo – Paris”.

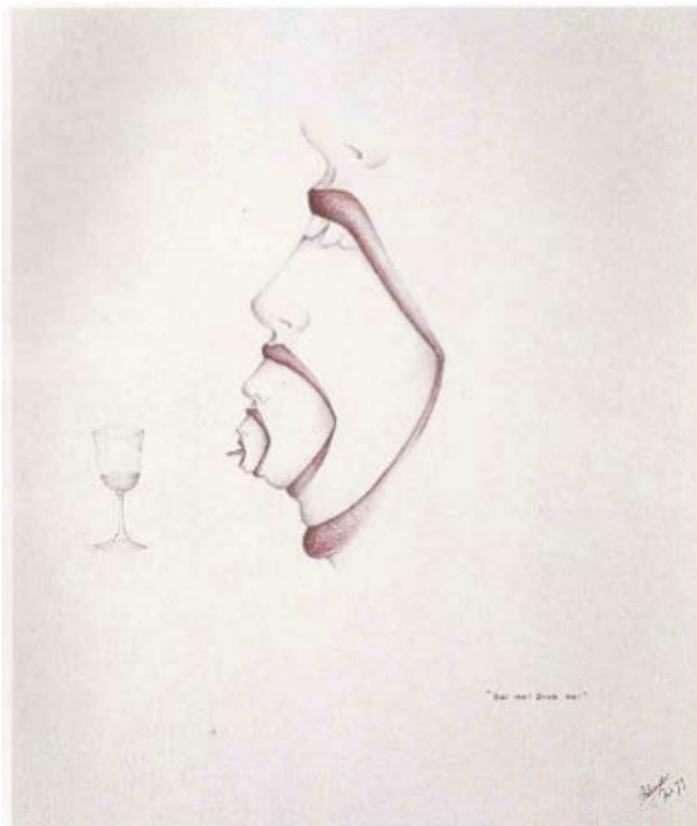
Em Paris, Daibert participa de algumas exposições coletivas e faz curso de técnicas de gravura no Atelier Calavaet-Brun. Após esse período, seu trabalho começa a apresentar mudanças: “Paris não é uma cidade fácil, sobretudo quando se é estrangeiro e mais um artista. O desenho foi se tornando crítico, bastante alegórico, satírico, sarcástico” (DAIBERT, 2000, p.21).

Tais mudanças puderam ser observadas na mostra individual realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1977, quando Daibert apresentou uma compilação do que produzira durante sua estadia em Paris e após seu retorno ao Brasil, uma espécie de diário de bordo.

² É interessante notar que a presença e a influência da literatura aparece desde os primeiros trabalhos de Daibert. O assunto será desenvolvido ao logo deste trabalho.

Na ocasião, quatro séries são apresentadas, a saber: *Gran Circo Alegria de Viver*, *Alice no País das Maravilhas* (figura 1) – trabalhos nos quais Daibert procurou usar traços e cores suaves aliadas a um forte teor de erotismo³ –, *Persephone* (figura 2) – trabalho de colagem feito com folhas, sementes, asas de borboleta, pequenos ossos de rã ou de pássaros; Uma recriação do mito grego de Pérsefone, ou dos ciclos da natureza, onde vida e morte se alternam e se complementam – ; e *Ofício da Trevas*, série baseada num texto litúrgico.

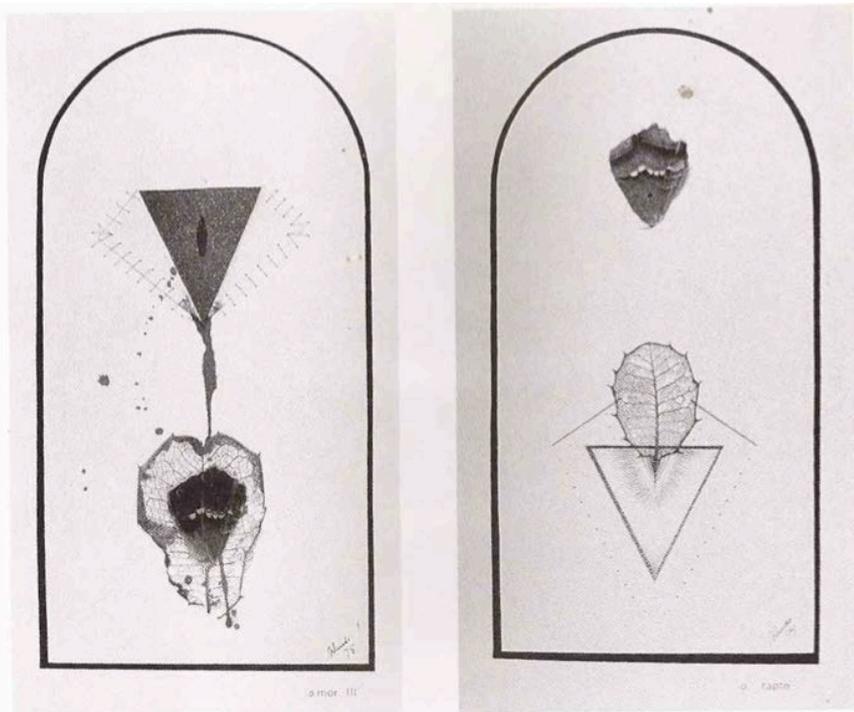
Figura 1: Eat me! Drink me!, Série Alice no País das Maravilhas, grafite e lápis de cor s/papel, 33x33 cm, 1977.



Fonte: DAIBERT (2000)

³ O erotismo, característica presente em quase todas suas obras – inclusive nas gravuras que criou inspirada em *Grande Sertão: veredas*, que posteriormente serão melhor investigadas neste trabalho, assume um papel diverso em sua obra. A princípio, diz Daibert (2000, p.12), o erotismo era uma necessidade de agressão. “Era agressão pura. Depois, fui mudando, o erotismo passou a ser um dado a mais na situação toda. Porque, no fundo, acho que o impulso erótico é um negócio vital. Um dos mais vitais que a pessoa tem. Li muito sobre o mito e descobri que, no fundo, tem uma base erótica. Isso no sentido verdadeiro da palavra: dinamismo, vitalidade, reprodução” (Daibert, 2000, p.12).

Figura 2: Da Série Persephone, técnica mista s/papel, 31 x 19 cm, 1975.



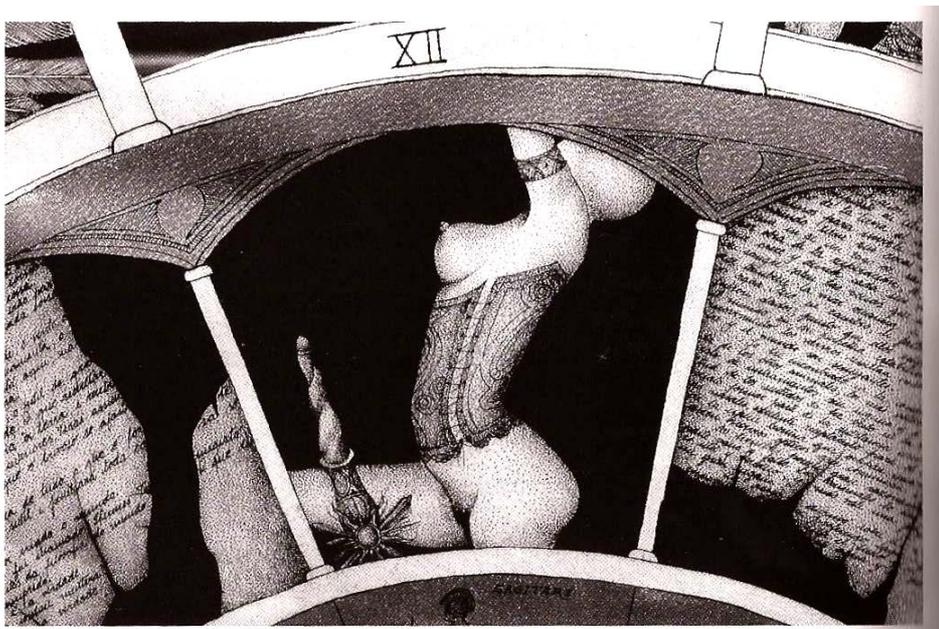
Fonte: DAIBERT (2000)

Neste momento, vale destacarmos que a relação de Daibert com a escrita percorre, ainda que de modos diferentes, todos os seus trabalhos. Na fase inicial de sua obra, a escrita apresenta-se de forma manuscrita em desenhos. Trabalhando com o bico-de-pena sobre pele de ovelha, Daibert desenvolve a série que ficou conhecida por *Mandalas* (1975). Os textos da Cabala, de Teresa d'Ávila e Juan de la Cruz não apenas serviam de inspiração como também se tornaram presença concreta nos desenhos.

Foi então que o texto começou a ser incorporado ao desenho. Os trabalhos, na verdade, eram grandes iluminuras, nas quais o texto tinha função importante. A maioria dos espectadores e dos críticos não tinha muita paciência para recriar meu raciocínio e parava na superficialidade da forma. Realmente, os trabalhos exigiam uma concentração bastante grande: *tinha que ser olhados atentamente e lidos*. Hoje em dia, quem pararia para ler poemas de amor mística de Teresa d'Ávila escritos sobre pele de ovelhas? Andaram me classificando de erótico-cabalista-binzantino-maneirista etc. etc. (DAIBERT, 2000, p. 18-19).

Devemos, ainda, atentar para o fato de que o proveito que Daibert tira da literatura não fica restrito às temáticas. Arlindo Daibert absorve influências do cubismo e do surrealismo, como discutiremos em seguida.

Figura 3: Da série de Mandalas (detalhe), técnica mista s/pergaminho, aproximadamente 49 cm de diâmetro, 1975. Coleção particular.



Fonte: DAIBERT (2000)

O desejo pelo desenho surge quando Daibert ainda era criança – “Lembro-me de desenhar muito quando criança (DAIBERT, 2000, p.8). Após ser alfabetizado, no entanto, o artista revela ter sofrido um bloqueio criativo de alguns anos – “Durante esse período de “branco” (que durou até os 18 anos mais ou menos), comecei a me interessar por literatura (é aquela época em que até se arrisca a escrever alguma bobagem) (DAIBERT, 2000, p.8). Entre seus 12 e 18 anos dedicou-se apenas à literatura. “Lia tudo o que aparecia pela frente, sem a menor seleção, desde as leituras escolares obrigatórias (tipo José de Alencar, Macedo, Machado) até Marquês de Sabe ou o *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, ou Steinbeck, Hesse” (DAIBERT, 2000, p.8). Após esse período de “branco”, Daibert volta a desenhar e entra para o curso de Letras na Universidade Federal de Juiz de Fora. “Nessa época o desenho já havia assumido um papel importante e começou quase um conflito entre o raciocínio literário e o gráfico” (DAIBERT, 2000, p.9).

Sobre o curso de Letras, Daibert revela ter sido importante para equilibrar seus dois pólos de interesse. Equilíbrio que levou à incorporação da literatura ao seu desenho: “O curso começou a ser levado como complemento do trabalho gráfico e fui criando um método de trabalho, selecionando o que mais me interessava em literatura e pudesse ser aproveitado em desenho” (DAIBERT, 2000, p.9).

A relação que Daibert estabelece com a palavra parece apurar ainda mais o que o poeta Murilo Mendes costumava chamar de “o olho armado”, ou seja, “a capacidade ímpar de perceber poeticamente o mundo através da visão” (DAIBERT, 1995, p.107). Daibert passa a ‘enxergar com mais força’.

2.1 Arlindo Daibert e o Retrato do Artista

Após o período de nove meses que passa em Paris, Daibert retorna ao Brasil com o senso crítico mais aguçado. O artista relata que chegava a passar tardes inteiras no museu de Louvre buscando compreender porque a Vênus de Milo tornara-se um parâmetro.

Até onde a Vênus de Milo ou a Mona Lisa se enquadravam em meu projeto de vida? (...) aprendi a olhar com mais objetividade e menos complacência, sem qualquer auto-piedade, para nossa quase-indigência cultural. Somos um povo bilíngue e antropófago, e esse é o nosso grande trunfo. Aprender a explorar esse potencial crítico e criativo é o grande pulo do gato” (DAIBERT, 2000, p. 66)

Daibert acreditava ser “obrigação do artista desenvolver sua capacidade crítica em relação ao mundo e ao seu próprio trabalho” (DAIBERT, 1995, p.68). Durante os anos em que atua como desenhista, destaca duas questões que o interessam como matéria de investigação, a saber: o desenho enquanto linguagem e as relações do artista com os modelos estéticos e com sua própria obra. Estas questões que antes eram formuladas de modo muito impreciso, tornaram-se mais objetivas a partir de 1975. “O desenho passou a assumir seu papel de instrumento de análise e método de raciocínio” (DAIBERT, 1995, p.67).

A convivência com a produção artística europeia e a consciência da marginalidade que é imposta aos artistas do Terceiro Mundo transformam a maneira de Daibert pensar e atuar através do desenho. “Afim, que papel nos cabe no contexto cultural geral? Qual a extensão dos limites que nos foram impostos? Quais as possibilidades de mudança deste estado de coisas?” (DAIBERT, 1995, p. 67). Daibert questiona-se.

Além de artista, Daibert é pesquisador e busca resolver seus problemas por meio de sua obra. A partir de 1978, sua matéria de trabalho passa a ser a pintura ocidental ou os modelos que sempre nos foram impostos como legítimos e dignos de serem imitados e seguidos.

Ele percebe, no entanto, que o problema é complexo e o campo de pesquisa muito amplo. Qual um pesquisador acadêmico, faz um recorte, e encontra em *O ateliê do Artista*, de Jan Veermer, um objeto de estudo apropriado para dialogar com suas questões. A partir da

obra de Vermeer, Daibert discute a questão da citação na obra de arte, do desenho como linguagem, das relações do artista com os modelos estéticos e com sua própria obra, bem como a própria história da arte. Em um texto de 1980, Daibert reflete sobre o assunto:

O quadro, de certa forma, fala do próprio ato de pintar: num primeiro plano, o pintor é visto ao cavalete, trabalhando numa tela ainda inacabada; à sua frente o modelo vestido com os atributos da musa da História. Difícil encontrar algo mais sintético: as relações entre pintor/obra/modelo e, num segundo nível, a insinuação do pintor em confronto com o processo histórico. (DAIBERT, 1995, p.67).

Figura 4: Johannes Vermeer, Óleo sobre tela, 120cm x 100cm, 1666-68



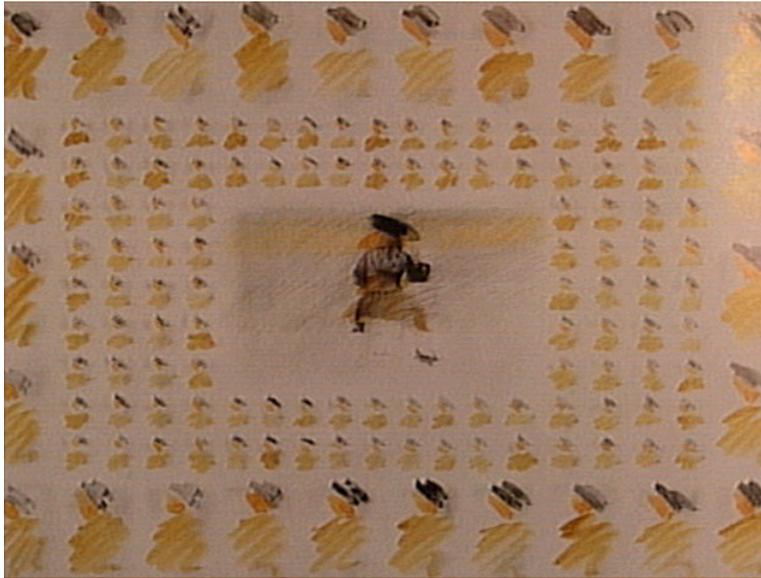
Fonte: Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/index.html>)

A partir de um exaustivo estudo do quadro de Vermeer, Daibert cria o trabalho que ficaria conhecido por *Retrato do Artista* (figura 5). Num primeiro momento, Daibert revela ter focado sua atenção apenas nos aspectos estéticos do problema, mas, aos poucos, novas questões foram se impondo: “a manipulação ‘desrespeitosa’ de um quadro do século XVII por um artista sul-americano do século XX, ou o desenho (considerado uma arte menor) transcrevendo e falsificando a pintura” (DAIBERT, 1995, p. 67).

Valendo-se do desenho como um bisturi, Daibert brinca com a pintura de Vermeer e com todos os fetiches culturais. Muito mais envolvido com a linguagem, a imagem torna-se, nas palavras de Daibert, “um mero pretexto para o exercício do desenho” (DAIBERT, 1995, p.70).

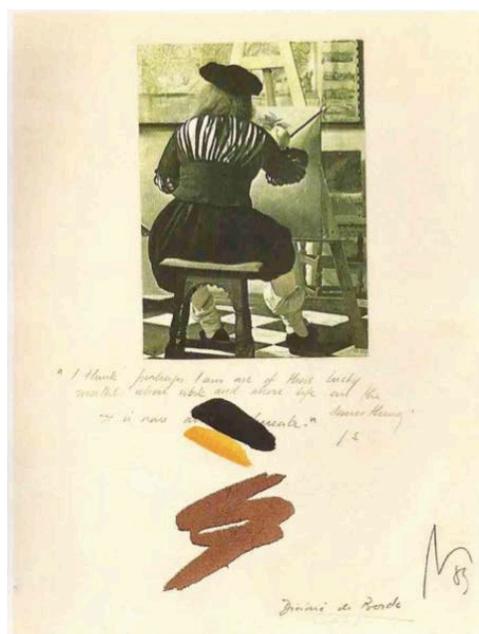
Do quadro de Vermeer, sobrou somente a figura do artista – uma espécie de narrador que introduz, a partir de sua mão, uma imagem e desencadeia o desenho.

Figura 5: Arlindo Daibert. Retrato do Artista , 1981, lápis e aquarela sobre papel, c.i.e. 50 x 70 cm.



Fonte: DAIBERT (2000)

Figura 6: Diário de Bordo (o artista), técnica mista, 24 x 30,5 cm, 1983.



Fonte: DAIBERT (2000)

2.2 Arlindo Daibert e suas influências artísticas

Em ensaio intitulado *A imagem da Letra*, Arlindo Daibert reflete sobre algo que muito lhe diz respeito: as relações existentes entre o universo da palavra escrita e o mundo das imagens. A pergunta que baliza sua proposta de discurso é: “Como se dá o convívio desses dois códigos aparentemente tão diversos?” (DAIBERT, 1995, p.75).

Embora diversos, palavra e imagem estiveram sempre em contato ao longo da história da pintura ocidental. Seja por meio das legendas, das inscrições da pintura medieval ou do primeiro Renascimento e, ainda, na forma de títulos que acompanham as pinturas, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens.

O assunto é amplo e complexo, de modo que, neste momento, iremos nos limitar a selecionar alguns aspectos mais recorrentes de como se estabelecem essas relações, examinando alguns exemplos ao longo da produção pictórica do século XX. Escolho este período porque é nele que encontramos o fervilhar de movimentos e tendências artísticas como o Expressionismo, o Cubismo, o Surrealismo e a Pop-Art.

Não há aqui o intuito de enquadrar o artista em qualquer um desses movimentos. Afinal, entre tantos “ismos” e tendências artísticas, Arlindo Daibert passa por várias, mas não se deixa fixar em nenhuma. Foi bebendo de várias fontes que o artista elaborou sua concepção de desenho e explorou o uso da palavra escrita dentro da imagem. Essa mistura de influências talvez explique as diversas técnicas adotadas por Daibert em seus trabalhos.

Quando trata do assunto, Daibert (1995, p.76) destaca a importância dos cubistas como os primeiros a usar a palavra dentro do espaço do quadro e de forma mais integrada ao discurso plástico, ainda em 1910. Neste período, o culto da natureza e o fascínio pela paisagem, tão característicos da produção pictórica do século XIX, vai cedendo espaço para as ideias de progresso e modernidade. “A paisagem dos campos impressionistas é substituída pelo espaço das cidades, povoado de signos, marcas e grafismos das publicidades de rua” (Daibert, 1995, p. 76). É esse cenário, essa nova forma de visualidade, a temática do cotidiano, uma das primeiras inspirações dos pintores cubistas: “a palavra pintada dos cubistas aparece como representação objetiva da realidade urbana através de colagem de fragmentos de jornais, partituras musicais, embalagens de produtos, bilhetes de metrô, programas de teatro e cinema, etc”, diz Daibert (1995, p.76).

Não esqueçamos que os novos aparelhos de representação do real – como a fotografia e o cinema – começam a ganhar popularidade e, assim, a afetar as artes em geral, inclusive a pintura. Em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*,

escrito entre os anos de 1935 e 1936, Walter Benjamin reflete sobre as transformações que a arte sofre diante da reprodução técnica:

A reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1994, p.166).

Foi com a xilogravura que a imagem tornou-se pela primeira vez reproduzível, lembra Benjamin (1994). Mais tarde, a xilogravura seria substituída pela litografia. “Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana” (BENJAMIN, 1994, p.167). Mas a litografia ainda estava em seus primórdios quando foi ultrapassada pela fotografia. O surgimento desta aponta para uma importante mudança no processo de produção de imagens:

Pela primeira vez no processo de reprodução de imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho aprende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (BENJAMIN, 1994, p.167).

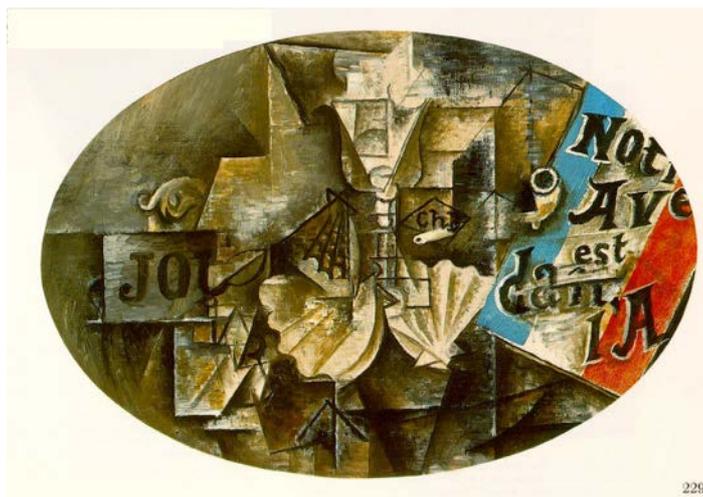
Com o surgimento das novas técnicas, a pintura, de certo modo, abandonava seu compromisso com a representatividade. A presença constante do jornal nas naturezas-mortas cubistas apontam para essa ruptura com a tradição de representação desse gênero durante o século XIX. Pablo Picasso (1881-1973) e Braque – vistos como os líderes do movimento cubista – concordavam com as ideias do pós-impressionista francês Paul Cézanne (1839-1906), a saber: a arte não era mera cópia da realidade, mas um paralelo da natureza.

Outro fator a ser destacado é a questão da percepção e a apreensão do tempo, questão importante para a pintura e, principalmente, para o projeto pictórico dos cubistas. Neste sentido, diz Daibert:

A busca da totalidade e da simultaneidade dos planos dentro do quadro cubista traz, implicitamente, a ideia de simultaneidade e de um deslocamento virtual do espectador frente ao objeto representado. Tal percepção de espaço vem acompanhada, necessariamente, de uma percepção também do tempo. Assim, em muitos casos, o fragmento de jornal e o de partituras musicais, independentes de suas estimulantes características plásticas, são selecionados com intenções claramente metafóricas (DAIBERT, 1995, p.77).

Em outro momento, os pintores cubistas passam a utilizar e reproduzir palavras dentro de suas composições. Muitas vezes aproveitadas de noticiários ou de campanhas publicitárias, estas palavras acrescentam novos conteúdos e possibilidades de leituras das obras. É o caso, por exemplo, da composição *The scallop shell: Notre avenir dans l'air* (1912), de Pablo Picasso.

Figura 7: The Scallop Shell: Notre Avenir est dans l'air. 1912. Oil on canvas, 38x55,5 cm.



Fonte: Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/index.html>)

Nesta obra, o artista apropria-se da capa de um folheto publicado pelo exército francês sobre a importância da aviação de guerra e faz uma releitura, mais pessoal, que remete às mudanças veiculadas pelo grupo cubista.

Em muitos casos a palavra é manipulada dentro de suas possibilidades linguísticas, prestando-se ao trocadilho ou aos jogos de associação. Entretanto, é curioso ressaltar que a palavra pintada mantém uma estranha autonomia gráfica, melhor, tipográfica. O artista se abstém, de qualquer interferência plástica de caráter mais pessoal, reproduzindo-a com o rigor de um pintor figurativo. São palavras-ícone, constituindo-se na própria essência dos elementos e objetos que povoam seu cotidiano: JOURNAL, BAL, PERNOD, KUB, BANYUL, MARC, etc. Uma reverência documental que beira à fidelidade de auto-retrato acadêmico (DAIBERT, 1995, p.77).

Outra tendência que também muito influenciou Daibert foi o surrealismo. Deste, podemos citar o famoso trabalho de René Magritte *“Ceci n'est pas une pipe”*, para ilustrar a relação dos surrealistas com a palavra pintada. No surrealismo, diz Daibert (1995), “pintura e literatura se confundem. A pintura deixa-se contaminar pela narrativa literária, quer na figuração precisa de inúmeros artistas (Magritte, Dalí, De Chirico ou mesmo Max Ernest das colagens), quer na presença constante de palavras e textos inseridos no espaço do quadro” (DAIBERT, 1995, p78).

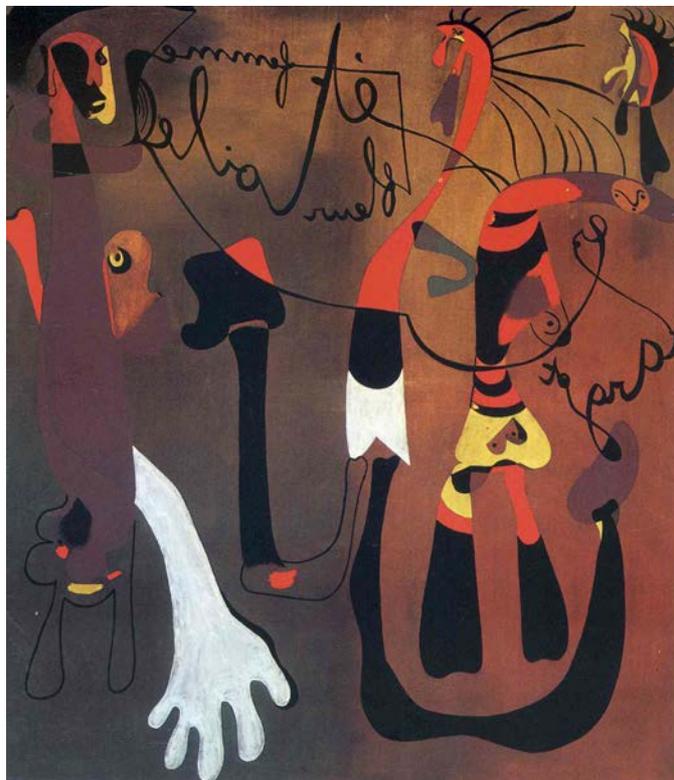
Entre os surrealistas e os cubistas, Daibert (1995) salienta a diferença que ambos dão no trato à palavra pintada: a impessoalidade da escrita tipográfica, que tão bem se prestava ao ‘realismo’ da natureza-morta cubista, cede lugar à escrita cursiva e à caligrafia no surrealismo. “A palavra não mais evoca uma realidade visual preexistente da qual participa

como ícone; a palavra retoma sua autonomia de discurso literário. Exemplos: Miró, Klee, Magritte, Duchamp, Picabia” (DAIBERT, 1995, p.78).

Joan Miró, em sua obra *Femme, Fleur, Étoile, Escargot* (figura 8) tem um parentesco bastante grande com a inscrição do cachimbo de Magritte: a palavra perde sua função de nomear, clarear ou limitar o significado, para instaurar novas possibilidades de associação.

O pintor subverte a cadeia de significados, destruindo a convenção primeira e fundamental do discurso escrito, ou seja, a linearidade. As palavras abandonam o princípio da linearidade e da leitura sequencial, entrelaçando-se como grandes arabescos que inauguram novas possibilidades de leitura (ESCARGOT/ caracol fragmenta-se em ARGOT/ gíria ou ÉTOILE/estrela em TOILE/tela). Embora mantenham sua autonomia de significado, as palavras voltam a partilhar de sua essência gráfica primordial como formas lineares às quais se convencionou atribuir significados precisos (DAIBERT, 1995, p.78).

Figura 8: Joan Miró. *Fleur, Femme, Étoile, Escargot*, 1934



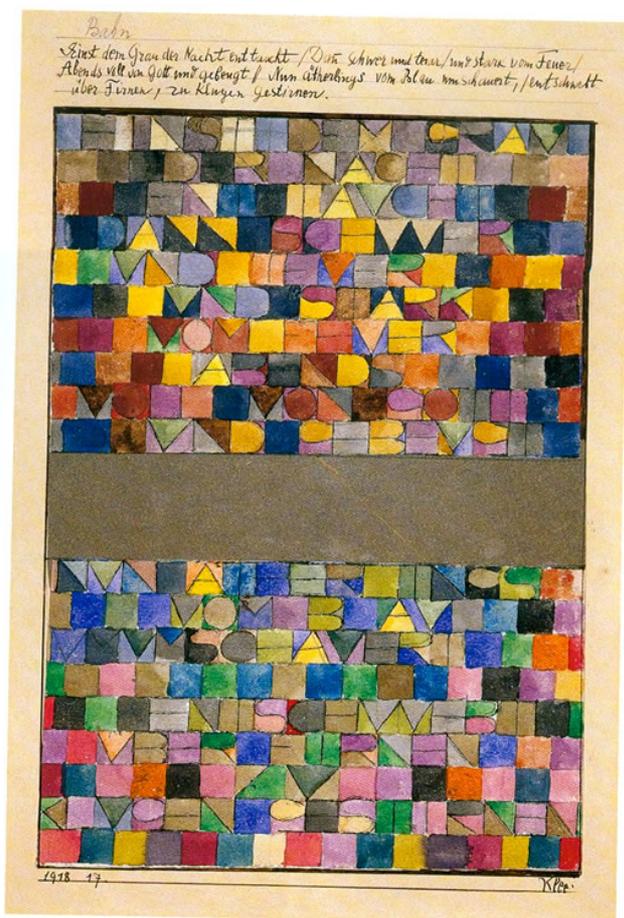
Fonte: Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/index.html>)

Na obra de Miró, percebemos que as palavras abandonam a linearidade típica do discurso escrito. Conectadas por longas linhas sinuosas, as palavras podem ser lidas em qualquer ordem, possibilitando uma leitura circular. *Escargot* fragmenta-se em *Argot* ou *Étoile* em *Toile*. “Assim, Miró obriga o espectador/leitor a entrar em contato com as palavras

pintadas, da mesma maneira que o faz com as outras imagens do quadro, ou seja, através de uma percepção visual simultânea e totalizante” (DAIBERT, 1995, p.79).

Mesmo quando subverte a leitura sequencial, o artista busca trabalhar o texto como um elemento gráfico, “parente próximo do desenho”. Como exemplo, Daibert cita Paul Klee, artista pelo qual foi fortemente influenciado.

Figura 9: Paul Klee. 1917/1918.



Fonte: Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/index.html>)

Como de hábito em sua obra, o artista faz a imagem vir acompanhada de longos textos manuscritos paralelos (ou seria o contrário: a imagem é que ilustra o texto do pintor?). No exemplo em questão (figura 9), entretanto, o jogo de ambivalência é mais agudo. As noções de ilustrar e legendar são intercambiáveis. O texto escrito na parte superior da aquarela é minuciosamente traduzido para sua essência gráfica e plástica, transformando-se em forma pintada. Qual é o exato espaço desses dois elementos (o texto e a imagem do texto)

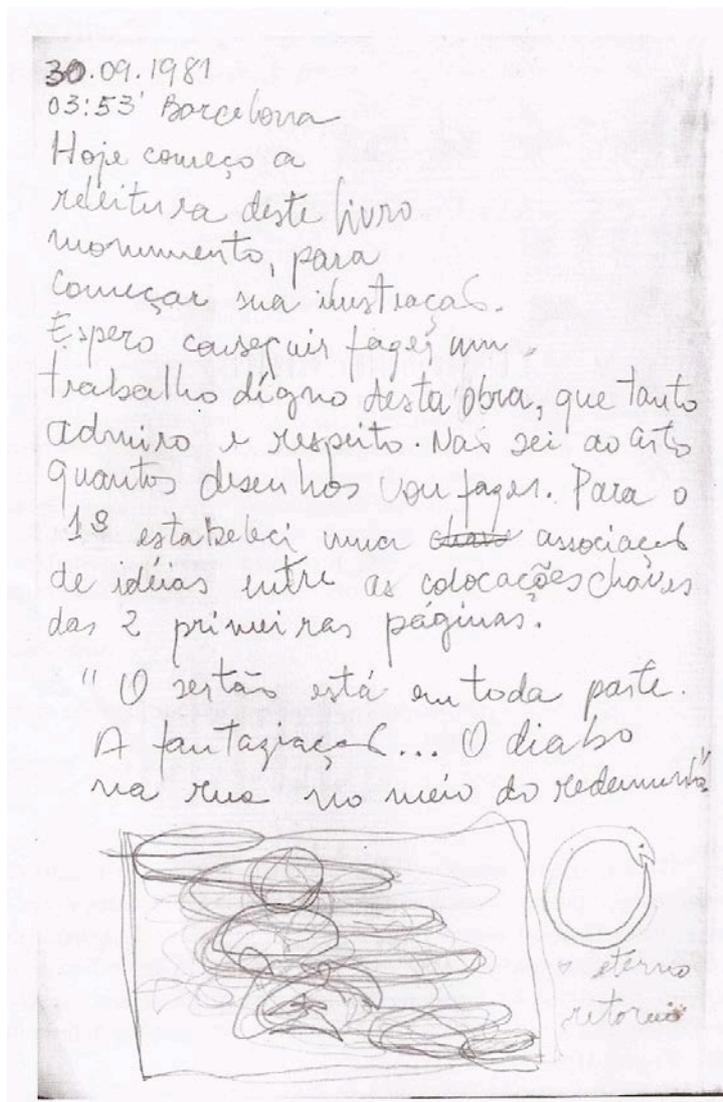
dentro da obra? Poderíamos arriscar uma resposta, acrescentando aos escritos de Klee uma adaptação da legenda de Magritte: *Ceci n'est pas un texte*.

2.3 Imagens do Grande Sertão

“Tenho outra obsessão, mas confesso que tenho receio de mexer nisso, que é o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa” (DAIBERT, 2000, p.48), revela Arlindo Daibert durante uma entrevista por ocasião da estreia da sua série *Macunaíma de Andrade*, em 1982. Naquele mesmo ano, o artista, que como vimos, já havia concebido outros trabalhos tendo como influência a literatura, dá início à produção de uma série de desenhos inspirados em *Grande Sertão: veredas*. Na página 8 de um exemplar de *Grande Sertão: veredas* (figura 10) que pertence à sua biblioteca⁴, há a seguinte anotação:

⁴ A Biblioteca de Arlindo Daibert encontra-se na sala Arlindo Daibert, no Departamento de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Figura 10: Página 8 do exemplar da 5ª edição de Grande sertão: veredas da biblioteca de Arlindo Daibert.



Fonte: NOGUEIRA(2006).

30/09/1981

03:53' Barcelona

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

Abandonando a concepção tradicional de ilustração, Daibert adota uma postura de tradutor ou mesmo de *transcriador*, como diz em entrevista, aludindo ao termo cunhado por Haroldo de Campos para dizer de uma tradução criativa, despregada do conceito tradicional de tradução como *belle infidèle*, ou seja, modelo de tradução que afirma a separação entre

significantes e significados. A infidelidade diz respeito apenas à forma, uma vez que se acredita na possibilidade de tradução total da mensagem. Em *G.S.:V.*, texto em que descreve etapas de seu processo criativo, revela: “procurei agir como tradutor investigando quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens” (DAIBERT, 1995, p.28).

Ainda no texto supracitado, o artista ensaia tecer comparações entre seus trabalhos anteriores e o que estava desenvolvendo, inspirado na obra de Rosa. Observa, no entanto, que a experiência com o texto de Guimarães Rosa dava-se de modo diverso e autônomo se comparado ao de Lewis Carroll e Mário de Andrade. Apesar da experiência transgressiva da criação literária – traço comum em todas as obras – o texto de Rosa, diz Daibert (1995, p. 30), está mais próximo de James Joyce do que dos outros dois. “*Grande Sertão: veredas* vai-se construindo como uma grande cosmologia, um belíssimo texto filosófico, onde são abordadas questões básicas do espírito humano” (DAIBERT, 1995, p. 30).

A princípio, duas questões norteiam a produção de Daibert, a saber: qual lógica conduz a escolha do episódio a ser trabalhado, e por que tantos outros – muitas vezes, de maior relevância na narrativa - são preteridos? Em um segundo momento, e já pensando especificamente na narrativa rosiana, pergunta-se: “Como resolver no plano da narrativa imaginística a ordem de narrativa subvertida assumida por Guimarães Rosa na construção de seu livro?” (DAIBERT, 1995, p.30). Sem encontrar respostas, mas sem abandonar a empreita, Daibert opta por “reconstruir” a narrativa em cima do que ele chama de “módulos narrativos”, ou seja, temáticas que identifica como constantes em *Grande Sertão: veredas*. Neste sentido, os desenhos foram reunidos a partir dos seguintes temas: o sertão, o amor, o homem e o sertão, e a epopéia.

Quando se debruça sobre o projeto literário de Rosa, Daibert parece esbarrar em problemas semelhantes aos que encontrou quando desenvolveu *Macunaíma de Andrade*. Sobre o projeto de *Macunaíma*, diz Daibert:

Faço um levantamento dos personagens e das cenas. Muito trabalho pela frente. Estabelecer uma linguagem capaz de traduzir a narrativa de Mário. (...) Outro problema: como caracterizar os personagens? Procuro as ilustrações feitas anteriormente para o livro e estou me convencendo da inutilidade de criar um tipo que represente o herói. Pensar muito ainda. Penso incorporar figuras contemporâneas do autor à representação dos diferentes personagens da trama. Às vezes me assustam um pouco as proporções que o projeto pode tomar mas, se conseguir executá-lo, será um belo trabalho. No fundo, todo artista alimenta carinhosamente a fantasia de criar uma “grande obra” (DAIBERT, 1995, p.13)

Já foi dito que Daibert não se prende ao texto de Guimarães Rosa para criar suas imagens. Daibert garimpou inspiração não apenas nas obras, mas também nas suas correspondências publicadas, nos livros que compunham sua biblioteca, nas suas crenças e misticismo. Além destas fontes, Daibert busca inspiração em desenhos feitos por ilustradores das obras de Rosa.

Embora ainda não seja um aspecto muito estudado pela crítica rosiana, é interessante sublinhar a relação que Rosa estabelece com o desenho ao longo de sua carreira. Vale dizer que no período em que publicava seus livros, diversas editoras, como é o caso da José Olympio (que publicava os livros de Rosa) investiam em ilustradores de status para tornar o livro mais atraente ao leitor. À época, descatavam-se ilustradores como Luís Jardim, Tomas Santa Rosa, Poty Lazarotto e outros.

Mas a relação de Rosa com o desenho parece ir além das ilustrações de suas obras. O autor adota o recurso visual em outras situações: nas suas cadernetas de anotações e nas cartas que enviava para suas netas, por exemplo.

Figura 11: Cartão Postal de João Guimarães Rosa para neta, em 1967.



Fonte: REPRODUÇÃO DA INTERNET

Em *Relembrações: João Guimarães Rosa, Meu Pai*, Vilma Guimarães Rosa aponta para a ligação de seu pai com as imagens e seu fascínio pelo desenhos. Segundo Vilma (1999), em *Primeiras Estórias*, “o índice é ilustrado, conto por conto, linha por linha, segundo

esboços de sua mão, habilmente redesenhados por Luís Jardim” (1999, p.83). Na nota editorial inserida em algumas edições do livro pela José Olympio Editora, diz: “Capa de Luis Jardim. Primeiras Estórias apresentam a novidade de um índice ilustrado: a pedido do autor Jardim fez desenhos-miniatura com paciência chinesa para cada uma das estórias, compondo o conjunto de bonito índice geral”.

Antes de serem lidos, os contos de *Primeiras Estórias* podem ser vistos. A primeira edição do livro, ilustrada por Luís Jardim, não contém um índice de palavras, mas um índice desenhado. São desenhos quase infantis, o que, de certo modo, já antecipa o que encontraremos no livro.

Figura 12: Sumário ilustrado por Luís Jardim para o livro *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa.



Qual a relação de Rosa com os desenhos, quais motivos ele esconde atrás das ilustrações? Podemos intuir muitas perguntas, ensaiar algumas respostas, mas fato é que, assim como tudo que Rosa criou há envolvido muito mistério.

Ao longo de 1955, Rosa tem vários encontros com Poty, contratado pela editora José Olympio para fazer as capas e ilustrações da 4ª edição de *Sagarana* e de seus novos livros: *Corpo de Baile e Grande Sertão: veredas*. Os desenhos foram feitos de acordo com as orientações de Rosa, que sugeria temas, dava ideias e, algumas vezes, até desenhava: “Só quando havia um passarinho que eu não conhecia, ele tirava os óculos e fazia uma coisinha bem tosquinha mas exata, né?”, revela Poty (*apud* Costa, p.33). Só após as instruções de Rosa é que Poty desenhava:

Ele descrevia, dizia o que queria e eu me virava para resolver o assunto [...] A capa do *Corpo de Baile* – essa ideia foi dele também: fazer figuras da capa da frente, e da contracapa, de costas, como se fosse um palco, como se fossem vistas pela plateia e pelos bastidores. Num dos volumes havia duas mulheres conversando, uma em traje de montaria. No dia seguinte recebi um telegrama dizendo que a mulher em traje de montaria tinha que parecer desquitada. Então, escolhi uma senhora lá, que por acaso era desquitada, e desenhei a cara dela. (POTY *apud* COSTA, p.34)

Para realizar as ilustrações de *Grande Sertão: veredas*, Poty revela que ainda não havia o lido o livro e Rosa contou para ele toda a estória, sem parar, durante oito horas: “Foi me dando o maquinismo todo, contou as aventuras e desventuras do Riobaldo, Diadorim e coisa. Agora, no final, ele disse que ia ter um segredo que só o Zé Olympio sabia, e mais um ou dois leitores, e que eu saberia. E era sobre Diadorim...”. Também os mapas, incluídos a partir da 2ª edição do romance, foram concebidos em parceria:

Foram quatro versões do mapa. O mapa era sempre o mesmo, mas as figuras, ele mudava: “Essa pra cá. Tira mais um pouco. Acrescenta esse diabo. Não, põe ali. Não, põe aqui”. Até que chegou no ponto que ele queria. O que ele pretendia, não sei, não. Ele me disse os elementos e eu compus: o diabo, a personagem feminina, a coruja... O símbolo do infinito era só o que ele queria como ilustração, no final, além do mapa. Eu presumo que o mapa é como se fosse o resumo do livro (POTY *apud* COSTA, p.34).

Figura 13: Capa da 1ª edição de *Grande sertão veredas e orelhas* com a segunda versão de ilustração que Poty Lazarotto desenhou para ilustrar o livro.



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

Na gravura que abre a série de *Imagens do Grande Sertão*, intitulada *Riobaldo*, encontramos uma série de semelhanças com o mapa desenhado por Poty para acompanhar o romance de Rosa, mas contrário de Poty, Daibert não ilustra Rosa. O que encontramos em suas imagens é, na verdade, a visão e a interpretação do próprio Daibert. Júlio Castñon Guimarães, que organizou a edição do *Cardernos de Escritos* do artista, observa:

Não se tem aí mera ilustração, mas a formulação de uma verdadeira discussão de elementos literários, históricos, culturais. Tem-se aí o que o próprio Arlindo Daibert considerou ser sua visão de desenho – uma forma de raciocínio, e não apenas a exibição de uma capacidade e de um jogo técnicos (DAIBERT, 1995, p.7).

Após quase onze anos de estudos, pesquisas iconográficas e investigação sobre Guimarães Rosa, Daibert conclui, em maio de 1993, a série composta por 50 desenhos e 20 xilogravuras. Nesse trabalho, como revela em entrevista (DAIBERT, 2000), o artista busca alargar os campos do desenho e da gravura como linguagens plásticas.

Em 1993, em carta a Fernando Pedro da Silva, por ocasião da exposição da série *Grande Sertão: Veredas*⁵, no Anexo do Museu da Inconfidência⁶, em Outro Preto, Daibert

⁵ Durante os quase onze anos de produção, a série elaborada por Daibert recebeu títulos diversos, desde a sigla “G.S.V.” – que é como a obra é atualmente conhecida, até uma denominação que, no dizer de Daibert (1995,

elencar alguns aspectos da obra e revela: “Na verdade, gostaria mesmo de discutir as (im)possibilidades de estabelecer ‘traduções’ do texto literário para o discurso visual” (DAIBERT, 2000, p. 61).

“Somos um povo bilíngue e antropófago, e esse é o nosso grande trunfo”, diz Daibert (2000, p.66), que paira entre os universos da palavra e da imagem. Mastiga o texto, escava a madeira, suja a tela, marca a pele. Escreve e inscreve.

Em um encontro com Guimarães Rosa, em 1966, nos Estados Unidos, por ocasião de um congresso internacional do PEN Clube, Haroldo de Campos diz que Rosa é uma antropofagia, um canibalismo generalizado em termos de linguagem. “Ele toma o bem dele onde ele encontra. Acho que o Rosa, não no sentido biográfico, mas no sentido da atitude, tem uma atitude voraz e devoradora em relação à linguagem” (CAMPOS, p. 48). Qual Rosa, Daibert também manifesta, em sua obra, esse apetite voraz. Alimenta-se de textos e imagens, mastiga tudo e produz sua obra. Traduz.

2.4 Sobre Tradução Intersemiótica

O termo tradução é etimologicamente próximo do latino *traducere*, que significa “conduzir ou fazer passar de um lado para o outro”, diz Campos (2004, p.7). Ou, ainda, “levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar” como quer Paulo Ronái (1980, p. 20).

Em *Aspectos linguísticos da tradução*, Roman Jakobson (2003), define e distingue três tipos possíveis de tradução, a saber: a) intralingual, que ocorre dentro de uma mesma língua (as paráfrases, por exemplo); b) a interlingual, que envolve duas línguas diferentes (por exemplo, tradução do português para o inglês); c) tradução intersemiótica, que trata do processo de transposição de um sistema sógnico para outro. Esta, o tipo de tradução realizado por Arlindo Daibert ao traduzir o romance de Guimarães Rosa na obra *Imagens do Grande Sertão*.

Roman Jakobson foi o primeiro, que se tem notícias, a fazer referência ao termo *Tradução Intersemiótica* e explica do que se trata: “A tradução inter-semiótica ou

p.31), melhor expressa sua relação com a obra de Rosa. A série passou a ser chamada de “Breviário” que, de acordo com o Aurélio, é: “Breviário (do lat. Breviariu) S.m. 1. Rel. Forma breve do ofício divino, ou prece da Igreja, para uso dos clérigos”. 2. Livro das rezas cotidianas dos clérigos. 3. Fig. Livro predileto. 4. Sinopse, resumo”.

⁶ Arlindo Daibert morreu de aneurisma cerebral no dia 28 de agosto de 1993, dias antes de inaugurar sua exposição da série *Grande Sertão: Veredas* no Anexo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto.

transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meios de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2003, p. 72).

Empenhado em investigar essa transmutação de um sistema de signos para outro, Julio Plaza (2003) parte da definição de Jakobson e fundamenta-se na semiótica de Charles Sanders Peirce para conceber a operação da tradução intersemiótica como “forma de arte e prática artística na medula da nossa contemporaneidade” (PLAZA, 2003, p.XII).

Antes de avançarmos neste campo, é interessante dizer que todo pensamento de Peirce – fundamentalmente anti-cartesiano – faz-se em torno de tríades que estão sempre em movimento e num processo de auto-geração. A esse processo, Peirce deu o nome de semiose. Em outras palavras, semiose é a ação do signo que, para Peirce, estrutura-se como representamen, objeto e interpretante.

Um signo ou representamen, é tudo aquilo que sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo masi desenvolvido. Chamo este signo que ele cria o interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, porém, não em todos os seus aspectos, mas apenas com referência a uma espécie de idéia (NOTH, 2005, p.65).

É, portanto, a semiose que faz com que o interpretante não se cristalice, mas se transforme em outro signo, que por sua vez corresponderá a outro objeto, que criará na mente do intérprete outro signo e assim infinitamente.

Assim, um dos pontos que Julio Plaza aproveita da teoria peirciana é a ideia de que o próprio pensamento e a linguagem já são intersemióticos, uma vez que cada tipo de signo “serve para trazer à mente objetos de espécies diferentes daqueles revelados por uma outra espécie de signos” (Peirce *apud* PLAZA, 2003, p.21).

Para Julio Plaza (2003), toda operação de substituição é uma operação de tradução. Contudo, convém esclarecer que a tradução de signos em outros, proposta por Plaza, é avessa à ideologia da fidelidade:

A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. (...) Nessa medida, a tradução intersemiótica induz, já pela sua própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades, de novas formas de conteúdo (PLAZA, 2003, p.30).

Na linguagem poética, esse processo é potencializado, uma vez que o signo se traduz em outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo:

Os constituintes da linguagem poética, assim, tanto na sua ligação interna (ao código), quanto na sua ligação externa (à mensagem) operam sob a dominância do eixo de similaridade: um signo se traduzindo em outro. Encontra-se aqui, portanto,

no âmago da linguagem em função poética, o cerne da tradução (...). No caso da função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância, o que (...) constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética (PLAZA, 2003, p.27).

O signo estético, diz Julio Plaza (2003: 25), “não quer comunicar algo que está fora dele, nem ‘distrair-se de si’ pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto”.

No ensaio intitulado “Da Tradução como Criação e como Crítica”, Haroldo de Campos (*apud* GULDIN, 2007, p.35) distingue três formas diferentes de informação:

(...) enquanto a informação documentária e semântica podem ser facilmente traduzidas em outros códigos e diferentes linguagens, a informação estética contraria este processo por causa de sua fragilidade, ou seja, por causa da impossibilidade de separar forma e conteúdo. (GULDIN, 2007, p.36)

Haroldo de Campos (*apud* PLAZA 2003), recorre a Alberth Fabri e Max Bense para reforçar a idéia da intraduzibilidade da obra de arte. Para Fabri, as obras de artes “*não significam*, mas são”, de modo que sua tradução seria supor a possibilidade de separar sentido e palavra. Bense, por sua vez, defende o conceito de “fragilidade da informação estética”. Sobre o assunto, Julio Plaza observa:

O grau máximo de fragilidade da informação estética não permite qualquer alteração, por menor que seja, de uma simples partícula, sem que se perturbe a realização estética. Não se pode, assim, separar a informação estética da sua realização, “sua essência, sua função estão vinculadas e seu instrumento, a sua realização singular. Conclui-se que o total da informação de uma informação estética é, em cada caso, igual ao total de sua realização”, donde, “pelo menos em princípio, sua intraduzibilidade. (PLAZA, 2003, p.28)

Por causa desta intraduzibilidade, Campos (2004) estabelece o conceito de isomorfismo, onde argumenta que original e tradução serão autônomos enquanto “informação estética”, mas estarão “ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2004, p. 34).

A transcrição poética, tal como proposta por Haroldo de Campos, representa a busca pela possibilidade. Citando Paulo Rónai, “o objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor traduza o intraduzível”.

2.4.1 Arlindo Daibert entre os abismos das palavras

Como já foi dito neste trabalho, o tipo de tradução elaborado por Arlindo Daibert é intersemiótico, uma vez que há uma transposição de um texto literário para uma série de imagens. Mas também alguns teóricos da tradução interlingual podem enriquecer esta discussão. Isso porque a própria definição de tradução dada por Daibert remetem a aspectos de um pensamento sobre tradução que encontramos na obra de Haroldo de Campos e de Walter Benjamin, para citarmos apenas suas influências mais explícitas.

Para deixar claro, Daibert tenta afastar-se do conceito tradicional de ilustração, ou seja, da imagem que intenta representar um episódio narrado. Daibert não está interessado em recriar o conteúdo narrativo da obra rosiana, ou seja, com *o quê* se diz, mas à recriação de processos de criação, o *como* se diz. A concepção de tradução que o artista adota é o da tradução como formação de identidade – para a qual o objetivo da tradução é o alargamento dos horizontes e da capacidade da língua para a qual se traduz.

A tarefa do tradutor (“Die Aufgabe des Übersetzers”), de Walter Benjamin, antecipa, já no título, a ambiguidade inerente ao ato do traduzir: em alemão, “Aufgabe” tanto quer dizer tarefa como também renúncia, abandono (SELIGMANN-SILVA, 2005). Alinhada ao pensamento dos românticos alemães Friedrich Schlegel e Novalis, principalmente, a teoria benjaminiana opõe-se à ideia de uma tradução servil, ou seja, à fidelidade ao conteúdo referencial, comunicativo.

Para os românticos de Iena, como também para Benjamin, o trabalho da tradução passa ao largo da literalidade. Antes, implica “um esforço no sentido de se tentar alargar os horizontes e a capacidade da língua para a qual se traduz: a tradução é um elemento de formação, *Bildung*” (SELIGMANN-SILVA, 2005: 191). Na concepção romântica, como nos explica Seligmann-Silva (2005), o conceito de *Bildung* significa tanto “formação” como “cultura”, possuindo, assim, um duplo movimento:

(...) a formação só pode se dar através da saída de si (...) daí o culto romântico da Viagem, da busca do eu no confronto com o outro; daí também o culto romântico da tradução. Mas na tradução já está implicado o movimento seguinte: o de *volta* à Pátria, à língua-pátria, onde encontramos o sentido da *Bildung* como cultura. O “eu”, assim como a língua, só pode existir nesse espaço *entre a monolíngua e a plurilíngua* (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 191).

Do ponto de vista romântico, a tradução tem em comum com a poesia a missão de restituir a linguagem. Neste sentido, compreendem que é no trânsito entre as línguas que a “Língua perfeita e pura”, para usar um termo de Benjamin, pode ser revelada.

As diferentes línguas, consideradas isoladamente uma das outras, são incompletas, e nelas os significados nunca são encontrados numa relativa independência (...) Os significados encontram-se pelo contrário em constante metamorfose, até que, da harmonia de todos esses “modos de querer ver”, eles conseguem irromper como Língua perfeita e pura, permanecendo até aí latente nas outras línguas (BENJAMIN, 2008, p.32).

De acordo com Seligmann-Silva (2005), há, na teoria benjaminiana, uma crença metafísica de que cada palavra guarda em si um ‘conhecimento transcendental’. Para desvendá-lo, o tradutor precisa despir a palavra de sua função comunicativa, retirá-la de seu uso ordinário e buscar, no ato da tradução, restaurar a palavra fraturada.

A operação tradutória indicada por Benjamin sugere que é preciso afirmar o outro, ou seja, acolher as diferenças linguísticas e culturais, como único meio possível de redimir a palavra caída de sua falha. Neste sentido, ao tradutor também cabe a tarefa de ser estrangeiro em seu próprio idioma, de colocar-se no lugar do outro ao invés de tentar uma apropriação homogeneizadora. É preciso sujeitar o vernáculo ao estranhamento.

Também para Vilém Flusser, o gesto de traduzir implica fluxo entre línguas, entre culturas. É no próprio movimento de passagem, entre os abismos que as separam, que os significados ocultos podem ser revalados. “Nas traduções, não se trata do sentido absoluto, (...) mas ao contrário de um sentido relativo que só é produzido a partir da relação de tradução entre as duas línguas. Isso significa que as traduções podem ser utilizadas para revelação de sentido” (GULDIN, 2010, p.97).

Em *Pontificar*, texto de 1990, Flusser elabora uma idéia de tradução como ato de criar pontes. Os tradutores seriam pontífices responsáveis por permitir o trânsito não apenas entre as línguas, mas também “entre discurso verbal e o imagético, entre conceito e algoritmo, entre a música e as demais linguagens” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.5). Construir pontes e superar o abismo entre as línguas é, para Flusser, experiência existencial e também sinônimo de liberdade. Traduzir torna-se, assim, uma necessidade e um gesto fundamentalmente humano, gesto de liberdade, de descobrir novos modos de pensar e de habitar o mundo. E, no momento do salto, na fronteira entre uma língua e outra, “o sagrado torna-se visível” (GULDIN, 2010, p.163).

Infelizmente, nos tornamos políglotas e não acreditamos mais nas palavras, desde quando tivemos de traduzilas em em números e estes, em imagens. Ao invés disso, começamos a reconhecer o sagrado no abismo entre as palavras, naquele silêncio abismal que nos exorta a traduzir. Lá, nesse silêncio retumbante entre os universos (algo entre ‘há’, ‘es gibt’ e ‘there is’), os superpapas do futuro serão entronados. Construtores de pontes, sobre o abismo do Sem Sentido (Sagrado), entre lugares que significam. Os tradutores, para ser mais preciso (GULDIN, 2010, p.163).

Cabe sublinhar que embora Benjamin e Flusser tenham desenvolvido uma filosofia da linguagem que se toquem em alguns pontos, em outros elas se afastam. Assim, se Benjamin discorre sobre a existência de uma língua pura e universal, para Flusser, o mito de Babel é apenas uma metáfora para a nossa existência. “Nós carregamos o Paraíso conosco e somos expulsos dele continuamente, cada vez que pensamos, cada vez que falamos” (Martins, 2010, p.58).

2.4.2 De Deus ou do Demo? – A empresa satânica da tradução

Haroldo de Campos, a quem Flusser dedicou-se a perfilar em *Bodenlos*, sua autobiografia filosófica, desenvolveu uma ampla teoria da tradução. Seu pensamento tem ligação estreita com a teoria benjaminiana, com a do linguista Roman Jakobson e com a poética de Ezra Pound. Deste, Haroldo herda a concepção da tradução como crítica e como criação.

Qual Benjamin, Haroldo rejeita a ideia da tradução literal, interessada apenas “na moeda gasta do sentido”, ou seja, no conteúdo referencial. É preciso traduzir o signo “em sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* signo estético, entendido por ‘signo icônico’) (CAMPOS, 2006, p.34). Neste sentido, Haroldo tira proveito da ideia de Jakobson de que a poesia, ou textos em que haja a predominância da *função poética*, só podem ser traduzidos por transposição criativa. A este tipo de tradução, Haroldo de Campos chama de “transcrição”.

Assim, se por um lado Haroldo de Campos empreende o esforço no sentido de alcançar uma linguagem icônica, de pura presença, por outro, sabe da impossibilidade que a empreita exige. A palavra, enquanto signo, é sempre ausência, representação.

Esse caminho eminentemente aporético deve ser visto não como um fracasso da sua poética, mas antes como um percurso programaticamente visado: a palavra deve justamente trazer as marcas do luto, inscrevê-las na sua superfície, ela deve abdicar ao ideal de uma linguagem instrumental que visa o domínio do mundo e assumir a sua paradoxal onipotência – enquanto *poiética* e Absoluto – e incompletude – enquanto eterno devir, obra aberta (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.196).

É justo neste sentido que Haroldo aponta as limitações da teoria de Benjamin e busca superá-lo. Sustentando que Benjamin teria ficado restrito a uma dicotomia entre “signo-arbitrário, comunicativo, e símbolo-não-arbitrário, não-comunicativo, adamítico-nomeativo”,

Haroldo apoia-se na semiótica de Charles Sanders Peirce e defende que a tradução “não pode ‘revelar’ (*offbaren*) a língua pura exilada no original, mas, tão somente, representar” e compara a nomeação adamítica ao conceito de primeiridade peirciano (CAMPOS, 2011, p.67). Na concepção de Haroldo (2011, p.67), Benjamin estaria preso numa “clausura metafísica”.

Esta ‘clausura’ é demarcada pela diferença categorial, ‘ontológica’, entre ‘original’ e ‘tradução’ que preside persistentemente a essa teoria, não obstante o muito que ela fez para desconstruir o dogma da fidelidade ao significado da teoria tradicional do traduzir, para desmistificar o aspektor ingenuamente servil da operação tradutora, para enfatizar, enfim, que a tradução é uma forma (a “traduzibilidade” do original, que será tanto maior, quanto mais densamente “engendrado”, “moldado” – *gearter* – for esse original) e cuja relação de fidelidade se exprime através da “redoação” dessa forma ou “modo de intencionar”; ou seja, por uma operação semelhante: “a liberação, na língua do tradutor, da língua pura, exilada na língua estrangeira” (CAMPOS, 2011, p.68).

No perfil que escreve de Haroldo, Flusser (2007a, p. 148) louva a experiência do movimento concretista por ele ter trazido à consciência a *Gestalt* visual da escrita, provocando a “ruptura do pensamento discursivo”. No entanto, critica a postura de Haroldo quando este rejeita o sentido metafísico da palavra.

É como se os concretistas (e Haroldo de Campos, principalmente) não se permitissem o ‘luxo’ de serem arrebatados pelo mistério da palavra. Nisto são o exato contrário de Rosa, que se tornou vítima do poder misterioso da palavra. Pois é exatamente nisto que Rosa é poderoso (FLUSSER, 2007a, p. 148-149).

Para Flusser, o movimento concretista pecava por não considerar o aspecto fenomenológico da palavra e por tratá-la apenas como mediadora de conteúdos. Assim, ele acusa os concretistas de caírem em contradição por estarem fazendo justo o dizem rejeitar, ou seja, se preocuparem mais com a dimensão comunicativa do que com a dimensão poética da linguagem.

Presas em sua ‘clausura-metafísica’, Haroldo ironiza a tarefa do tradutor benjaminiano e apelida a sua tarefa de “função angélica” – no sentido dele ser o anunciador da “Língua Pura”. Propõe que se invertam os papéis, ao invés de tarefa arcangélica, atribui ao tradutor “empresa luciferina”:

Ao invés de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como eu a chamo, a última *hybris* do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como “movimento infinito da diferença” (Derrida); e a mímeses como produção mesma dessa diferença (CAMPOS, 2011, p. 71-72).

O que Haroldo pretende é romper a “clausura-metafísica” e superar a separação que Benjamin faz entre o original e a tradução. Para isso propõe um movimento plagiotrópico.

“A *plagiotropia* (do gr. *Plágios*, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado) (...) Tem a ver, obviamente, com a idéia de *paródia* como ‘canto paralelo’, generalizando-a para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata” (Campos *apud* Seligmann, p. 200). Um exemplo deste procedimento é quando, por exemplo, ao traduzir o *Finnegans Wake*, de James Joyce, Haroldo de Campos inspira-se em *Meu tio, o iauaretê*, conto que integra a obra *Estas Estórias* (1969), de João Guimarães Rosa.

Para Seligmann-Silva (2005) o modelo *intertextual* de tradução adotado por Haroldo de Campos põe em questão a própria noção de identidade. Para Haroldo, “a tradução atua como exercício e terapêutica do *abandono* tanto do ‘eu’ como do outro, ela tece e revela tanto a literatura como a história, ‘o próprio’ e o ‘outro’, como palimpsesto e intertextualidade” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 202).

A Tarefa (*Aufgabe*) é infinita: “no sentido de que o abandono de si é infinito, no sentido de que nunca se atinge o ‘eu’ originário, o texto original, que sustentaria os demais eus e as demais traduções” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.187). Já Flusser, para quem a língua cria a realidade e ordena o caos, o indizível. Nega, no entanto, que haja uma verdade absoluta. “A verdade absoluta, essa correspondência entre a língua e o ‘algo’ que ela significa, é tão inarticulável quanto esse ‘algo’” (FLUSSER, 2007b, p.30).

Expulso do paraíso, o homem é condenado ao erro, à finitude e deixa de compartilhar com o divino a graça da unidade e da linguagem perfeita. Com a “queda”, há crise: não só a natureza deixa de comunicar como a palavra passa a significar algo que está fora de si.

3. ENCADEANDO ESPÍNTRIAS: DAS RELAÇÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM

No Oriente, nessa civilização ideográfica, o que é traçado é o que está entre a escrita e a pintura, sem que uma prevaleça sobre a outra: o que permite desmentir esta absurda lei de filiação, que é nossa lei, paterna, civil, mental, científica: lei segregacionista em nome da qual separamos grafistas de pintores, romancistas de poetas, mas a escrita é uma: o descontínuo que é sua característica maior faz de tudo o que escrevemos, pintamos, traçamos, um único texto.

Roland Barthes, O Óbvio e o Obtuso.

Segundo o dicionário Houass, “Espíntria” diz de um “indivíduo libertino, que inventa novas práticas de luxúria, com requintes de voluptuosidade”. A imagem é utilizada

por Rosa na novela *O Buriti* – que compõe seu *Corpo de Baile*. Ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa explica o termo:

“encadeando espíntrias” (refere-se à lascívia de movimento dos caracóis?)

você sabe, a maior parte das espécies de caracóis são hermafroditas. Assim, ao acaso, um copula o outro, mas chega um terceiro e copula o segundo, e mais um quarto, etc., formando às vezes longos encadeamentos de machos-fêmeas a um tempo (ROSA, 2003, p.115).

Espintriar, pois, é o nosso propósito. A palavra fecunda a imagem e vice-versa. É relação de promiscuidade, de puras misturas, como o é a própria obra de Rosa e também a de Daibert.

No artigo *Palavra, imagem e enigmas*, publicado no Dossiê Palavra e Imagem da revista USP (1992/93), Lúcia Santaella inicia seu texto com o questionamento: o que há de imagem na palavra e o que há de palavra na imagem? De início, faz-se necessário abandonar a inocência ou mesmo a pretensão de querer apresentar soluções definitivas para as questões que essas relações suscitam. Há divergências entre as teorias que surgiram ao longo do século XX. Se Ferdinand Saussure, Roman Jakobson, Charles Sanders Peirce e tantos outros, apontam caminhos para a compreensão do território da palavra, também no campo da imagem não é possível ignorar as contribuições de Gombrich, Panofsky e mais uma vez de Peirce. Neste sentido, alerta Santaella,

Palavra e imagem não são mais o que os iluministas sonharam que fossem: meios transparentes através dos quais a realidade se apresenta à compreensão. Elas se tornaram tão enigmáticas, problemas para serem decifrados, quanto é enigmática a realidade que, sempre com certa distorção e ambiguidade, elas tentam representar (SANTAELLA, 1993, p. 37).

Em sua etimologia, “Palavra” vem do latim eclesiástico *parabola*. *Parabola*, do grego *parabolé*, quer dizer movimento paralelo, alegoria. *Parabolé*, por sua vez, está associado a dois termos que, embora comunguem da mesma raiz, apontam para direções opostas: *symbolon* ‘sinal de reconhecimento’, e *diabolè* ‘desacordo’, ‘calúnia’. Neste sentido, se a palavra atua como símbolo, metáfora da realidade, traz também a marca do Diabo, ou seja, da traição, da astúcia, da calúnia.

Toda a palavra reflectida, seja qual for a boa-fé que a anime, está, portanto, já comprometida no caminho da astúcia. Para todo um aspecto que lhe é essencial, a palavra cresce no terreno do *diabolos* e da astúcia (por oposição ao seu aspecto do *symbolon*). Não permite apenas a dissimulação (a omissão ou a mentira ingênua), mas também a dissimulação da dissimulação (a mentira habil, a manha). Não se

limita a fazer acreditar, faz dizer ao outro a sua verdade: abandona-o ao que ele toma pelo que não é. (BARTHES, 1985, p. 131)

Famigerado, conto que integra o livro *Primeiras Estórias*, narra a estória de Damázio, um conhecido malfeitor que, após descobrir que um moço do Governo – “rapaz meio estrondoso” (ROSA, 2001, p. 57) – o havia apelidado de “famigerado”, viaja seis léguas em busca do significado do termo. Chegando a casa de um certo doutor, narrador da estória, que lhe garantiram ser pessoa instruída e capaz de lhe esclarecer o termo, diz: “ – Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmigerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... familias-gerado...?*” (ROSA, 2001, p.57).

Damázio, cego em sua ignorância, queria “estrito o carço: o verívérbio” (ROSA, 2001, p. 58). O homem, por sua vez, desconhecendo o motivo daquele interrogatório e já ciente da má fama de Damázio – “Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe” (ROSA, 2001, p. 56) –, busca modos de escorregar da pergunta:

- Famigerado é inóxio, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’...
- ‘Vosmecê mal nao veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?
- Vilta nenhuma, nenhum doesto. São espressões neutras, de outros usos...
- ‘Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?’
- *Famigerado?* Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...
- “Vosmecê agarante, para a paz das mães, mão na Escritura?”
Se certo! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:
- Olhe: eu, como o
sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora dessas era ser famigerado
– bem famigerado, o mais que pudesse!...
- “Ah, bem!...” – soltou, exultante (ROSA, 2001, p. 58)

São ambíguas as palavras. Depois da Queda, num mundo caído, após o episódio bíblico da Torre de Babel, as palavras não dizem o ser, não são as coisas. Quando explica o termo a Damázio, o homem não mente, mas deixa oculto o outro sentido da palavra. Em seu ensaio “Aletheia”, Martin Heidegger (*apud* ARAUJO, 1998, p. 60) cita o fragmento 123 de Heráclito: “O ser das coisas ama esconder-se” e, ainda, o fragmento 9, que diz: “Os burros preferem a palha ao ouro”. *Aletheia*, diz Heidegger, não faz oposição ao erro ou a mentira, mas deixa manifesto esta propriedade de esconder-se da Verdade. “O Damázio, aparentemente, ficou com a palha. A verdade, no seu esconder-se, funciona como um divisor de águas: separa os animais dos homens, o joio do trigo” (ARAUJO, 1998, p. 60).

Mas se a palavra é ambígua e astuciosa, a imagem, por sua vez, também não oferece nítidos contornos, não facilita a vida dos pesquisadores que se dedicam a investigá-la.

Resgatando sua etimologia, a imagem se aproxima etimologicamente de *imago*, que é o retrato do morto (BAITELLO, 2005).

Em sua origem mais remota, as imagens são fantasmagóricas e, ao contrário do que é de costume pensarmos, não são seres de luz ou do dia. “São muito mais, em sua origem e desde então, habitantes da noite, possuem muito mais faces invisíveis do que aquelas que se deixam ver, mantêm estreitos laços históricos com o sombrio e com o insondável, com as zonas profundas de nós mesmos, com as quais tememos ter contato” (BAITELLO, 2005, p. 45).

Neste sentido, se uma imagem aponta para uma presença ela é, ao mesmo tempo, a ausência de uma presença. “Aqui está a ambiguidade da imagem, *unda* e *corpus*. Dela, enquanto forma de mediação, nenhuma cultura pode prescindir; e talvez seja exactamente nestas suas possibilidades, ao mesmo tempo objeto e medium do conhecimento, da vida não apenas ‘simbólica’, que reside o seu carácter de necessidade” (CAPRETTINI, 1987, p. 177).

Hans Belting, em seu *A verdadeira imagem*, aponta dois equívocos que corroboram para a incompreensão das imagens. O mais antigo está em se considerar as imagens como janelas para a realidade –“Mas, visto que nosso conceito de realidade se altera constantemente, também a nossa reivindicação de imagens se modifica” (BELTING, 2011, p.9). O outro equívoco deve-se ao fato de darmos às imagens valor de simples suporte de informações, equiparando-as aos signos.

A incompreensão de ontem devia-se a que as imagens eram em geral reduzidas a cópias da realidade, ao passo que as imagens da fantasia ou da memória, que não possuem equivalente algum no mundo das coisas, se esquivam à competência da teoria, enquanto materializadas em artefactos. Se as imagens se reduzem à mimese de algo que se conhece também sem imagem, deixam então de cooperar na existência do mundo (BELTING, 2011, p.143).

Belting entende haver mais sentido em estudar as imagens e os signos a partir de suas formas híbridas advindas da imbricação de ambos, assim como o faz Mitchell em seus trabalhos, “desenvolvendo para ambos uma nova conceptualidade e abordando igualmente a linguagem e o texto na imagem” (BELTING, ano, p. 144).

Embora possa ser longa a cadeia dos elementos intermédios que os separam ou ligam, imagem e signo ou palavra continuam ainda a ser os pilares em tudo o que queremos compreender acerca do mundo. (BELTING, 2011, p.12)

Temos reações diferentes quando diante de uma imagem ou de um texto. Com o passar do tempo, é comum enxergar mais ou menos coisas em uma imagem, descobrir mais detalhes, associar a outras imagens. Com as palavras tentamos contar o que vemos,

temporalizar as imagens. Estas, no entanto, existem no espaço que ocupam, independente do tempo que dispomos para contemplá-las.

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (MANGUEL, 2001, p21).

Em sua tentativa de conferir à imagem um conceito que fosse universal, Mitchell (*apud* SANTAELLA 1993, p.37) esbarra em impasses que o impedem de oferecer uma generalização e atenta que se deve observar “os lugares nos quais as imagens se diferenciam umas das outras com base nas fronteiras entre discursos institucionais diferentes”. A dificuldade começa pelas inúmeras coisas que podem ser chamadas de imagem: sonhos, poemas, fotos, estátuas, recordações, entre outras.

Por apresentarem naturezas distintas e em diferentes linguagens, Mitchell (*apud* SANTAELLA 1993, p.38) elenca algumas categorias em que as imagens podem se enquadrar: gráfica, ótica, perceptiva, mental e verbal.

É na poesia, diz Santaella (1993, p. 49), que as fronteiras da palavra e imagem visual e sonora se diluem.

Não resta dúvida que, desde tempos imemoriais, antes deste seu pendor para a contensão plástica, na síntese do ‘olhouvido’, ter marcado nossa história, foi sempre no seio da palavra poética que a imagem, em todas as suas multiformes manifestações (perceptivas, mentais, verbais, sonoras, alegóricas), fez e continua fazendo seu ninho onírico (SANTAELLA, 1993, p. 51).

Reformulando a pergunta que Lúcia Santaella se propõe, nos perguntamos: o que há de imagem na palavra de Rosa e o que há de palavra nas gravuras de Daibert?

3.1 A imagem da palavra

A poesia, este *corpo estranho* nas artes da palavra, como diz Pignatari (2005), parece estar mais próxima da música e das artes plástica do que da literatura. Neste sentido, a classificação proposta por Ezra Pound contribui para destacar suas qualidades imagéticas e musicais. Pound classificou-as em três tipos: melopéia (propriedades musicais do som e ritmo), fanopéia (imagens, comparações, metáforas) e logopéia (dança das ideias entre as palavras).

Nas correspondências com seus tradutores, Rosa mostra-se preocupado em preservar a forma e a sonoridade das palavras. Em 11 de fevereiro de 1964, escreve em carta a Harriet de Onís⁷, sua tradutora para o inglês:

Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí, o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente.

Também interessado em desenvolver uma noção de poesia como imagem, Octavio Paz, inspirado nas teses mitopoéticas de Giambattista Vico, disserta sobre o tema e aponta, como caráter de qualquer poema, a qualidade de preservar os múltiplos e díspares significados que a palavra comporta, sem que, com isso, haja perda de unidade. Nas palavras de Paz (2012, p. 104), “cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir”.

Essa coexistência dos opostos é uma das marcas do romance *Grande Sertão: veredas*. No sertão, “tudo é e não é”, diz Riobaldo, contrariando uma tradição de pensamento ocidental que, desde Parmênides, propõe uma distinção entre o ser e o não ser, entre o isto e o aquilo, em que pares de oposição parecem não poder dialogar. Neste sentido, o dizer de Riobaldo, ou mesmo toda escrita de Rosa, parecem ecoar o pensamento oriental, “que não padeceu desse horror ao ‘outro’, ao que é e não é ao mesmo tempo” (PAZ, 2012, p. 108).

A propósito do pensamento oriental, o Upanishad mais antigo já afirmava esse caráter relativos dos opostos: “Você é mulher. Você é homem. Você é o rapaz e também a donzela. Você, como um velho, se apoia num cajado [...] Você é o pássaro azul escuro e o verde de olhos vermelhos [...] Você é as estações e os mares” (Svetasvatara Upanishad apud PAZ, 2012, p.108). “Você é aquilo”, diz Chandogya Upanishad. Como não pensarmos em Diadorim? Sua verdadeira identidade, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, é revelada apenas quando *a deus dada*. Antes, esconde-se sob a aparência do jagunço Reinaldo. É Diadorim apenas para Riobaldo.

Também o taoísmo, os filósofos budistas e dos exegetas do hinduísmo apontam para as mesmas tendências. A oposição entre isto e aquilo, entre o que é e o que não é, é relativa e necessária, mas há um momento em que os termos não mais se excluem.

Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e penas, se fundem. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. (...) É cada momento. É o

⁷ As correspondências que Guimarães Rosa trocou com Harriet Onís estão disponíveis para consulta no arquivo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

próprio tempo se gerando, emanando, abrindo-se para um acabar que é um contínuo começar. Jorro, fonte. Ali, no cerne do existir – ou melhor, do existindo-se -, pedras e penas, o leve e o pesado, nascer e morrer, ser-se são uma coisa só (PAZ, 2012, p. 109).

Nas correspondências que trocava com seus tradutores, Rosa faz alusão à sabedoria oriental. A Edoardo Bizzarri, diz:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, *a megera cartesiana*. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e os Upanixades, com os Evangelista e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente (BIZZARRI, 2003, p. 90).

Ainda na mesma carta, faz questão de acentuar, a Bizzarri, o que considera de mais importante em seus livros: “Por isso mesmo, com apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto ; b) *enredo* : 2 pontos; c) poesia: 3 pontos ; d) valor metafísico-religioso : 4 pontos” (BIZZARRI, 2003, p.90-91).

Assim, se na tradição ocidental, de pensamento pronunciadamente cartesiano, poesia e mística tem um espaço diminuído, na obra de Rosa não há como ignorar o caráter místico e metafísico que o autor faz questão de ressaltar.

3.2 Cópia do Eterno ou sobre a escrita tradutora de João Guimarães Rosa

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

Em correspondência datada de 4 de dezembro de 1963, a Edoardo Bizzarri, João Guimarães Rosa revela que sua escrita, seus livros, são uma “tradução”, uma cópia de um “alto original”, dos arquétipos. Tal método de escrita aponta para uma orientação platônica⁸.

⁸ Vários autores da fortuna crítica de Guimarães Rosa apontam analogias entre a obra de João Guimarães Rosa e o pensamento de Platão. Entre elas, destaco “Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa” de Suzi Frankl Sperber (1976).

A escrita de Rosa, neste sentido, é mimesis⁹, imitação do eterno. “É tradução sensível do inteligível”, diz Heloisa Vilhena de Araujo (1992, p. 165).

No *Timeu*, Platão diz que quem contempla o eterno e tem acesso ao modelo original é o demiurgo: “Ora, se este mundo ordenado é belo e se o demiurgo é bom, é claro que ele olhou para o que é eterno; mas se fosse o contrário, coisa que nem é permitido supor, teria olhado para o que é gerado” (Platão, 29a). Ainda na mesma obra (28, C), o demiurgo é chamado por Platão de *poietes*. O poeta, com sua poiesis, cria o Universo (*Kosmos*).

Na *Teogonia*, de Hesíodo, são as Musas que detém o dom da poiesis. “O mundo nasce pela força das Musas, termo que, em grego, significa palavra cantada. O conteúdo mágico das palavras é assegurado pela força da voz, voz imperecível, como canta Hesíodo, voz arquetípica, princípio inaugural, modelar” (REINALDO, 2005, p. 48).

Curt Meyer-Clason, tradutor de Rosa para o alemão, foi mais um a identificar, na palavra rosiana, essa força inaugural. Em carta datada de 2 de abril de 1965, Meyer-Clason diz ao autor: “O senhor pode dizer com a maior serenidade: escrevo para os próximos setecentos anos, para o Juízo Final” (2003, p. 271). Mais adiante, complementa:

O senhor é um demiurgo que paira sobre as suas águas nebulosas e ordena o desordenado. (...) fico pairando no ar a cada frase, não existe uma linguagem de Rosa em alemão; ela pode dar certo ou não, é uma tentativa, nada mais, um jogo com todos os ingredientes da impostura, do não-saber, do pressentir e do tatear (MEYER-CLASON, 2003, p.271).

Em *Bodenlos*, Vilém Flusser dedica-se a escrever um breve perfil de Guimarães Rosa. Flusser avizinha a escrita de Rosa à de James Joyce e Franz Kafka no sentido de que ambos conseguem recapturar um modo de contar que se extinguiu à medida em que o Ocidente se historicizava, fato que culminou com a crise do romance, no início do século XX. “O que tinha acontecido, ontologicamente foi que o autor do romance (e *fortiori* da *short story* americana) se assumia, ele próprio, fonte inspiradora, assumia o ponto de vista da divindade criadora” (FLUSSER, 2007a, p. 134). Neste sentido, se grande parte dos autores do século XIX desmitizavam e despoetizavam a língua, dizendo tudo de modo muito denotativo, Joyce, Kafka e Rosa “recaptavam a forma autêntica do *epós* pelo dizer lento, largo e altamente conotativo do fluxo de consciência em múltiplas camadas” (FLUSSER, 2007a, p.134).

⁹ Em *A poética*, Aristóteles defende que a poesia é imitação. “Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar” (Aristóteles, 2005, p.21).

Para Flusser, o interior mineiro é solo fértil para o brotar da *epós*, ou seja, de um dizer inspirado “pelas Musas (Odisséia), ou por Jeová (Êxodo), ou por um sussurar de folhas (Sagas)” (FLUSSER, 2007a, p.133). Um mundo mítico e a-histórico, estórico, para dizer como Rosa, em que homem e natureza misturam-se. Assim, por ainda viverem miticamente, seus personagens “não são pessoas (máscaras), são existências, isto é, estão ‘nonada’. São ambivalentes (Diadorins), e correm debalde (Riobaldo), e habitam uma terceira margem do rio” (FLUSSER, 2007a, p.133).

Se para Rosa “a linguagem e a vida são uma coisa só”, também para Flusser a língua vai ser seu modo de habitar o mundo. Ambos comungam o pensamento de que a língua, antes de servir à comunicação, é o próprio fundamento do Ser. Para Flusser, o ato de escrever representava uma tentativa de unificar existencialmente Wittgenstein e Husserl. Para Rosa, do mesmo modo, a tentativa é a de unificar *logos* e *mythos* (FLUSSER, 2007).

Ainda em *Bodenlos*, Flusser sustenta que a tese de seu *Língua e Realidade* – de que a língua “não é apenas um mapa do mundo (no fundo wittgensteiniano), mas projeta mundos, para depois entrar em *feed-back* com o projetado” (FLUSSER, 2007a, p. 135-136) – coincide com a “experiência roseana”. Assim, Flusser tece severas críticas aos tradutores de Rosa, e também ao próprio escritor, por achar que ele aceitava qualquer tradução, por pior que fossem. “As piores traduções de suas obras o entusiasmavam. Quando a gente apontou os erros brutais na tradução para o alemão e sugeriu modificações, Rosa ficou profundamente perturbado¹⁰” (FLUSSER, 2007a, p. 140).

Ao apontar as falhas das traduções nas obras de Rosa, Flusser dizia que elas transmitiam uma visão completamente equivocada do autor, transformando-o num “regionalista exótico”. Assim, sustentando que Rosa seria intraduzível, advoga que a única possibilidade de fazer uma tradução de seu texto seria recriando-o na língua em que está sendo traduzido.

Apesar da crítica que Flusser faz a Guimarães Rosa, é bem conhecida a vasta correspondência que o Rosa trocava com seus tradutores a fim de esclarecer alguns termos e passagens de modo a favorecer o processo tradutor, enriquecendo-o. Vale lembrar que Guimarães Rosa conhecia 20 línguas: falava português, espanhol, francês, inglês, alemão e

¹⁰ Em carta ao seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, Rosa comenta sobre Flusser: “Quanto ao Flusser, ele é culto e entusiasmado, e lúcido e arguto. MAS é também ‘intelectual’ demais. Descobre coisas em meus textos, que vê bem, mas ele está mesmo é possuído por suas próprias teses em matéria de língua e linguagem, e se apaixonou por pelas. Não tenho as intenções que ele me atribui, de maneira alguma. A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência” (MEYER-CLASON, 2003, p. 412).

italiano. Além disso, lia latim, grego clássico, grego moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, búlgaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio.

A tradutora que mais apresenta dificuldades, na opinião de Guimarães Rosa, foi Harriet de Onís, que o traduzia para o inglês. Cartas escritas a Harriet, quando esta traduzia Sagarana, mostram o empenho e o cuidado de Rosa em apontar alternativas e até mesmo sugerir trechos para a tradutora.

Por tudo isso é que – como a senhora ‘arduamente’, ‘doloridamente’ já está sabendo – nos meus livros (onde nada é gratuito, disponível, nem inútil), tem importância, pelo menos igual a do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou a poeticidade da forma, tanto a ‘sensação’ mágica, visual das palavras, quanto a ‘eficácia sonora’ delas; e mais as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas sutis.

Vale lembrar, neste sentido, o receio assumido por Daibert quando resolveu assumir a empreita de traduzir a obra de Rosa. “*Grande Sertão: veredas* vai-se construindo como uma grande cosmologia”, diz (DAIBERT, 1995, p. 30). Rosa é o demiurgo, é o poeta.

Guimarães Rosa entra na Ordem do Universo ao refletir, em sua obra, o paradigma do eterno. Sua obra não reflete o universo – não é cópia da cópia –, mas sim cria um universo ele mesmo, tirado de seu caos interior, com os olhos do espírito postos no paradigma, de acordo com a Providência divina: *Pronoia*. (ARAUJO, 1992, p. 171).

Traduzi-lo, como bem observa Meyer-Clason, é apenas tentativa. Exercícios de (in)traduzibilidade, como diz Daibert. Um jogo, um não-saber, um tatear.

3.3 Oral / Escrito

“O importante não são os livros, mas é a prece”, diz Guimarães Rosa em uma de suas derradeiras conversas com o filósofo Vilém Flusser¹¹. Ainda neste sentido, Rosa revela a Flusser que estaria disposto a sacrificar todos os seus livros ao esquecimento caso isto implicasse a salvação de sua alma. Em seu *Língua e Realidade*, Flusser diz que a “oração é a boca da língua, isto é, a extrema articulação através do qual o indizível é abordado” (FLUSSER, 2007a, p.152).

Para Guimarães Rosa, a linguagem, qual uma prece, almeja o nada primordial. De modo que não é possível ler a obra de Rosa sem atentar para a força quase litúrgica que as palavras assumem. É a busca pela palavra poética, que está irmanada com o sagrado, que

¹¹ Em ensaio intitulado *Guimarães Rosa*, Vilém Flusser revela que sua última conversa com o escritor girou em torno no tema morte/imortalidade. O texto, escrito uma semana após a morte de Rosa, em 1967, está disponível no Arquivo Vilém Flusser, na Universität der Künste Berlin. Disponível nos Anexos.

anima Rosa em sua empreita. “Credo e poética são uma mesma coisa”, diz em entrevista ao crítico alemão Gunter Lorenz (1991, p.74). Ainda a Lorenz, revela: “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua” e, em alusão ao Evangelho segundo João, conclui: “Deus era a palavra e a palavra estava em Deus” (LORENZ, 1991, p. 88).

É pela via da oralidade – reavivando um modo de contar que começou a cair em desuso – que Rosa almeja chegar a esta linguagem transcendente, icônica, que não intenta representar, mas dizer o ser, exibi-lo. Iconizar a palavra é resgatar sua origem arqueológica, destruir-lhe a dimensão pragmática a fim de recuperar sua dimensão mágica. É, ainda, um retorno aquilo que a escrita substituiu: a oralidade (BAITELLO, 1999).

É importante pontuar, contudo, que a escrita não nasce da necessidade de representar graficamente os sons. Os vínculos que irão se estabelecer entre estes dois universos se dá muito depois do nascimento da escrita. Ao tratar das relações entre o signo oral e o escrito, Roland Barthes e Eric Marty (1987, p.32) apontam para um paradoxo: “o homem soube ler antes de saber escrever”.

Em todas as línguas indo-europeias, semíticas e orientais, a etimologia de escrita tem a ver com o gesto de gravar, fazer uma marca. Na tradição chinesa, a invenção da escrita é atribuída a Cang Jie, um alto funcionário do imperador Huang Di, que após observar as marcas das patas dos pássaros na areia, teve a idéia de reproduzi-las em uma tábua de madeira (BARTHES, 1987). É provável que tenham sido os caçadores os primeiros a “narrar uma história” (GINZBURG, 1989, p. 152). Assim, ao decifrar ou ler as pistas deixadas pelos animais, os homens desenvolvem uma forma de expressão que tem as suas raízes fincadas no visual.

Também interessado pelo tema, Jean-Jacques Rousseau (2008, p.112) defende que a primeira forma de escrever não consistia em pintar os sons, mas os próprios objetos, seja diretamente, como faziam os mexicanos, ou por alegoria, como os egípcios. De fato, só muito tempo depois há é que há a fonetização da escrita e as palavras tornam-se suporte para os sons. “Tudo se passa como se a escrita já tivesse sido inventada antes de ser posta em relação com a língua, antes de ser fonetizada: o advento de algo que já é a escrita (...) que, depois de uma evolução lenta e descontínua, acaba por poder servir de suporte ao som” (BARTHES, 1987, p.32).

Na escrita ‘pictográfica’ o carácter predominantemente gestual e visual propicia uma apreensão do real de modo diverso do da escrita fonética. Se esta fica subordinada ao “eixo da palavra”, aquela encontra-se “multidimensional no espaço”.

Embora se exclua a hipótese de falar, a propósito deste tipo de ‘escrita’, em subordinação ao oral, podem-se, sem exagero, apontar por vezes as suas relações com a palavra. A própria organização destas figuras indica que serviam, sem dúvida, de suportes para narrativas orais. O carácter multidimensional destas figuras corresponde ao carácter mítico das narrativas de que eram o suporte, visto que a imagem desencadeia um processo verbal que se concretiza na recitação do mito (BARTHES, 1987, p.34).

Em paralelo à pictografia, uma outra escrita desenvolve-se e, caracterizada pela repetição e pelo gesto ritmado, tem relação com a fabricação de objetos. O suporte são os entalhes, as marcas, os nós. Aqui, o modo de apreensão do real dá-se muito mais no tempo do que no espaço. É neste instante – em que a narratividade é condicionada a um ritmo –, que o grafismo aproxima-se do oral e asfata-se do visual.

Barthes relaciona o desenvolvimento da escrita à necessidade de domesticação do real, ou seja, aponta para o esforço de mediação do mundo, de ordená-lo, de lhe conferir sentido. O tempo ainda é circular, um tempo mítico, que retorna sempre. “Para eles [os nossos antepassados] o ‘mundo’ era um amontoado de cenas que exigiam um comportamento mágico” (FLUSSER, 2007, p.132).

Segundo Vilém Flusser, o desenvolvimento da escrita é fruto de um contínuo processo de abstração. Abstração que não se restringe à grafia, mas que também diz respeito às mudanças no estilo de pensar do homem. Na escrita pré-histórica, antes do desenvolvimento do alfabeto, eram as imagens que norteavam os homens no mundo. Nesta época, o tempo era circular. “É o tempo do retorno, de dia e noite e dia, de semente e colheita e semente, de nascimento e morte e renascimento” (FLUSSER, 2007, p.132).

Com o desenvolvimento da escrita alfabética, nasce a História e, com ela, o homem vive uma nova experiência temporal, de um tempo linear e irrevogável. Mas há uma razão maior para o desenvolvimento da escrita histórica, diz Flusser. É o que ele aponta como sendo a dialética das imagens: “o propósito das imagens é dar significados ao mundo, mas elas podem se tornar opacas para ele, encobri-lo e até mesmo substituí-lo. Podem construir um universo imaginário que não mais faz mediação entre homem e o mundo, mas, ao contrário, aprisiona o homem” (FLUSSER, 2007, p. 143). O pensamento linear foi inventado para salvar o homem da alienação, da “imaginação alucinatória”, diz Flusser.

Vale dizer, ainda, que esta passagem do mundo mágico, mundo do mito, para o histórico e racional dá-se apenas de modo gradual. Até o período final da Idade Média, apenas os aristocratas eram letrados e àquela época, para compreender um texto, fosse prosa ou poesia, era preciso lê-lo em voz alta. “A leitura permanecerá na ambiguidade de uma enunciação em voz alta, que se assemelha mais a uma recitação encantatória que a uma verdadeira leitura: ou seja, a escrita sustenta-se exclusivamente através de seu suporte fundamental da palavra, a oralidade” (BARTHES, 1987, p.49). É o surgimento da imprensa e não a escrita ou a palavra que funda o pensamento racional.

Na obra de Guimarães Rosa, a narrativa tem a estrutura do universo do mito. Um mundo mítico e a-histórico, estórico, para dizer como Rosa¹². Lá, as palavras parecem ainda não carregarem o peso da letra, ainda têm, como previne o narrador de *São Marcos*, conto de *Sagarana, canto e plumagem*¹³.

3.4 A escrita como marca: xilogravura

Transformar matéria bruta num condutor de imagens. Fazer com que um pedaço de madeira signifique. Este é o fundamento da gravura, uma arte (*teckné*) milenar de gravação e impressão. Gravar, do grego *graphein*, que significa escrever ou desenhar, e do latim *cavare*, escavar, aprofundar, abrir. O escritor escava na madeira as marcas que depois serão impressas em outro suporte que pode ser o papel, o tecido, o plástico etc.

No caso de Arlindo Daibert, as xilogravuras da série *Imagens do Grande Sertão*, foram talhadas em madeira e impressas em papel. Ao papel é dada a função de suporte, mas é enganoso pensar que como suporte, o papel é passivo ou inerte. Atua, na verdade, como uma espécie de contra-fôrma da imagem. Seja pela porosidade, pela cor, formato ou textura, o papel atua ativamente no processo de revelação da imagem gravada. “É o papel como espaço, com respiração, o papel vivo”, diz o gravador Roberto de Lamônica (LAMONICA *apud* FERREIRA, 1977, p.15).

Para Vilém Flusser, o ato de informar objetos, transformando-os em meios de comunicação é uma maneira que o homem encontrou de superar a morte, de deixar suas

¹² O termo é adotado por Guimarães Rosa. Em *Aletria e Hermenêutica*, prefácio de *Tutaméia*, ele diz: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (Rosa, 1967, p.3).

¹³ “E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem” (Rosa, 2001, p.274), diz o narrador de *São Marcos*, em *Sagarana*.

marcas para a posteridade. Mas não é só o homem que modela objetos. Também o objetos modelam toda a vivência humana:

Pois todo objeto é pérfido: resiste à tentativa humana de informa-lo. E todo objeto é pérfido à sua maneira. A pedra quebra quando martelada, osso racha quando cinzelado, os números impõem suas próprias regras ao pensamento neles expresso, a escrita linear transforma o sentimento por ela articulado. Informar objetos é ter que lutar contra a perfídia específica de todo objeto (FLUSSER, 2012, p.112).

Tão importante quanto o suporte, vale dizer, é a matriz escolhida para ser talhada. Os europeus costumava adotar, como madeira, a pereira, a macieira e a cerejeira. Todas estas árvores possuem uma madeira branda, que facilita o corte. Quanto ao xilógrafo nordestino, uma consulta ao acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará permite constatar que a madeira mais usada é a umburana. Abraão Batista (*apud* CARVALHO, 1998, p.37), poeta e gravador, escreveu alguns versos para tentar traduzir a relação do artista com a umburana:

*Umburana que reproduz
Meu pensamento popular
Se mais golpeio com a faca
Mais tu tens para me dar
Como nós nos conhecemos
Juntos formamos um par*

Os primeiros talhadores de madeira (em alemão *Formscheider*) permanecem anônimos. Isso porque é provável que eles integrassem uma classe distinta e por muitos considerada inferior à dos desenhistas que, por sua vez, estavam mais próximos da pintura. “Cortar teria sem dúvida sido um desdouro para o pintor, pois a carpintaria, ao contrário da ourivesaria, não fazia parte das artes liberais” (FERREIRA, 1977, p.19).

Na xilogravura popular nordestina, caso semelhante é observado pelo poeta João Cabral de Melo Neto no prefácio que escreveu para um estudo de Ángel Crespo:

Através dela [xilogravura nordestina] se pode não só analisar a manifestação contemporânea de um gênero de arte popular que somente vínhamos podendo estudar em obras dos primeiros séculos da imprensa, como também, apreciar, em um gênero que parece haver chegado a extremos de gratuidade formalista, como o artista não refinado, o gravador direto do povo, aborda a madeira e resolve seus problemas.” Pois, com efeito, também são em sua maioria anônimos os desenhistas que às vezes ficam por trás dos xilogravadores populares do nordeste brasileiro. Só em alguns casos recentes lhes conhecemos os nomes (...). (NETO *apud* FERREIRA, 1977, p.20).

Certo é que ainda há muito obscurantismo quando o assunto é gravura, a começar pela incerteza de sua origem. De acordo com os historiadores, a técnica da gravura teve

origem na China¹⁴ ainda no século VI e chega à Europa no período da chamada Idade Média, quando passou a ser utilizada para substituir os desenhos que constituíam as capitulares que ornavam os saltérios e bestiários (CARVALHO, 2011).

Pode-se evocar a série de ilustrações do *Apocalypse* de Albrecht Durer (1498) e a série *Sete pecados capitais* de Pieter Bruegel (1577), de cujos trabalhos Daibert nutria assumida influência. Não é sem propósito que os temas religiosos ainda predominam na xilogravura de extração popular nordestina, como pontua o professor Gilmar de Carvalho. “O nordeste brasileiro, através de uma manifestação que lhe é tão peculiar, como a xilogravura, expressa uma concepção medieval do mundo, dando ênfase ao que Bakhtin ressaltaria como categorias do medo e sofrimento” (CARVALHO, 2011, p. 54).

Figura 14: The Angel with the Key to the Pit. Albrecht Durer, The Apocalypse series (1496-98)

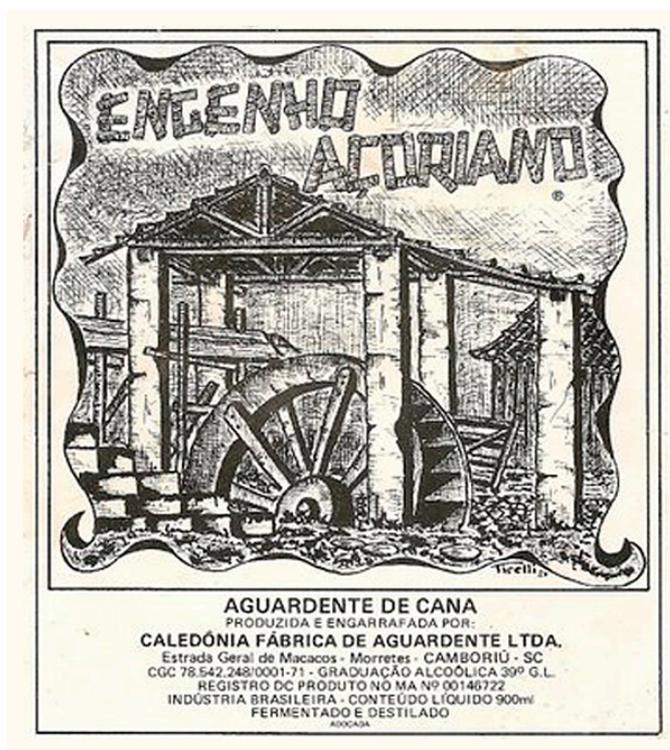


Em seu *Imagem e Letra*, Orlando Ferreira da Costa (1977, p.15), afirma que gravura é não só a matriz, ou seja, a prancha gravada¹⁵, como também a estampa impressa. É

¹⁴ Há ainda, vale dizer, estudiosos que apostam que a gravura tenha sido uma contribuição indiana, exportada na forma de estofos estampados.

comum, alerta, que as pessoas generalizem o termo e tendam a achar que gravura se restrinja a simples clichês de jornal, despojados de valor artístico e criativo. Tal concepção simplista advém do viés utilitário da gravura, usada, em seu princípio, para o fabrico de cartas de baralho, para ilustrar jornais e também na publicidade para compor rótulos de cachaça, sabonetes, doces etc.

Figura 15: Rótulo da cachaça "Engenho Açoriano", xilogravura, por volta de 1700



No Brasil, a xilogravura chega com a tipografia, no início do século XIX. Em 1908, quando a Corte portuguesa se estabeleceu no Rio de Janeiro, trouxe consigo a maquinaria para a Impressão Régia. Tornando-se obsoleta para as capitais – que já contavam com maquinarias mais desenvolvidas – esse equipamento logo migra para o interior e chega ao Nordeste brasileiro. Essa interiorização foi fundamental para o surgimento da literatura de cordel, no final do século XIX.

Esta Indústria Cultural popular, na antecipação do conceito frankfurtiano de Adorno e Horkheimer e sua recontextualização sertaneja, passou a recorrer à xilogravura para a elaboração de capas dos folhetos de feira, o que evidenciou o aspecto de encomenda e deu argumentos para os que defendem este viés utilitário que vai marcar toda a trajetória desta manifestação de cunho popular (CARVALHO 1995, p. 144).

¹⁵ É importante dizer que não há um nome especial para o condutor de imagem podendo ele ser chamado de matriz, prancha, placa, chapa. Os termos tanto são adequados para os condutores feitos em madeira quanto para os de metal, como alerta Orlando Ferreira da Costa (1997).

Só muito tempo depois, como atenta Gilmar de Carvalho (1995, p.145), é que Walter Benjamin escreveu sobre a reprodutibilidade da arte, “o que abriu a possibilidade para que a xilogravura pudesse ser vista como permanência e atualização de uma expressão que vinha da Idade Média e que se reatualizava de acordo com novas influências e condições, no contexto de uma sociedade agrária, pré-industrial e por isso tida como arcaica, atrasada ou tradicional”.

No Brasil, é aos poucos que a xilogravura liberta-se de seu viés utilitário para se tornar uma manifestação estética. É importante ressaltar que embora absorva muitas influências europeias, a xilogravura nordestina é adaptada à sua realidade. Recria e atualiza um universo mítico popular e nordestino.

3.4.1 A Xilogravura em Juazeiro do Norte

Em Juazeiro do Norte, o tempo é o da peregrinação, da busca da unidade entre o sagrado e o profano (CARVALHO, 2001, p.54). Também em *Grande Sertão: veredas*, Riobaldo vive em travessia, está *in via*, na busca de sair do tempo maculado, do tempo dúvida e da ignorância marcado pela ambiguidade entre Vida/Morte, Começo/Fim, Deus/Diabo. Referindo-se ao sertão, Gilmar de Carvalho diz:

Esta concepção tão arraigada de mundo encontra na xilogravura sua mais perfeita tradução. No contraste entre o preto e o branco, na ausência de meios tons, dramaticidade expressionista do corte da madeira acentua-se esta dicotomia que é uma das características desta produção estética (CARVALHO, 2011, p. 55).

São *palavras-cantigas* as de Rosa. É pela revitalização da tradição oral e dando voz à cultura popular do sertão, que Rosa nos abre uma janela para o infinito, para o mito. Em entrevista a Gunter Lorenz diz:

Desde pequenos, estamos escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nós criamos um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narrar histórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a ama de seus homens. (...) No sertão, o que pode uma pessoa fazer se seu tempo livre a não contar histórias? (...) Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda (LORENZ, 1991, p.328).

É também na oralidade que as narrativas de cordel colhem suas histórias. As xilogravuras que as ilustram “fixam o que a oralidade insinua nas histórias que se contam,

como na *veillées* europeias da Idade Média ou nas feiras e festas nordestinas” (CARVALHO, 1998, p. 38).

Em seu “Memórias da Xilogravura”, o professor Gilmar de Carvalho entrevista alguns dos principais gravadores de Juazeiro do Norte. Neste momento, gostaria evocar o trecho da entrevista concedida por “seu” Antônio Batista, um “reservado e tímido” relojoeiro que descobriu seu talento para a arte da madeira quando começou a trabalhar numa tipografia, em 1953.

“Quando o senhor recebia encomenda pra fazer uma capa dum folheto, o senhor procurava fazer parecida com a que tinha vindo de Recife, no caso dos folhetos do Athayde, ou mudava tudo e fazia da sua cabeça?”

Não, eu fazia tudo da minha cabeça. Não queria nenhum original de ninguém. Montava uma figurinha, uma coisa assim... Quando eu via uma coisa, eu guardava e tal: ‘Isso aqui vai dar certo fazer clichê assim, assim’. Para tal sentido, conforme os romances, a história, aí eu desenhava e cortava. (CARVALHO, 2010, p.62)

Figura 16: História de Mariquinha e José de Souza Leão, Antônio Batista Silva



Em outro momento, Antônio Batista reforça que mesmo quando feita por encomenda, a imagem nascia de sua imaginação. Diz ele: “Zé Bernardo pegava o folheto, contava uma história, às vezes uma briga de cachorro com um gato. O escritor fazia aquele folheto e ele lia: ‘Bom, Antônio, agora você vai fazer o clichê, uma pessoa aparecida brigando de faca, uma pessoa lutando com um cachorro, com um cavalo, uma coisa qualquer’. E eu fazia da imaginação, de acordo com a história” (CARVALHO, 2010, p.71).

A Antônio Batista foram encomendados a “Via Sacra” e os “Sete Pecados Capitais”, que constam no acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC).

OS 7 PECADOS CAPITAIS
 —POR—
 ANTONIO BATISTA SILVA
 EM 11 DE MAIO DE 1993

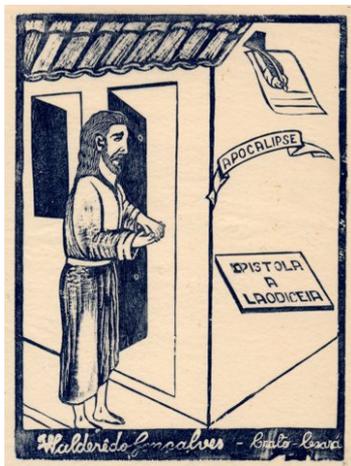


Recorro ao trabalho de Antônio Batista para ilustrar que a xilogravura, enquanto manifestação estética, vai além de uma habilidade manual para o corte da madeira. Mesmo feita quando feita por encomenda para ilustrar jornais, folhetos ou com fins publicitários, o gravador deixa fluir sua imaginação para criar o desenho. No ensaio “Debate sobre a gravura”, de 1958, o gravador Lívio Abramo esclarece: “na gravura, capacidade técnica e capacidade de concepção caminham lado a lado...” (1977, p.16). Ainda sobre o tema, Gilmar de Carvalho defende:

Não se pode falar na prevalência da arte sobre o engenho, estando a habilidade manual a serviço de um projeto que implicava na criatividade. Isso precisa ficar bem claro para que não se pense nos primeiros xilógrafos como meros artesãos, mas como criadores, a partir da constatação de que deveriam dar forma ao que não existia. E mesmo os casos de cópia não excluem a releitura, a possibilidade do acréscimo de elementos, as modificações que, mesmo sutis, dão à nova peça uma unicidade que a desvincula do modelo, fazendo com que tenha autonomia e sob esta ótica possa ser analisada. (CARVALHO, 1995, p.148)

É curioso notar que mesmo criando em cima de temas já trabalhados por gravadores europeus, na Idade Média, os gravadores nordestinos, em sua maioria, não tinham conhecimento da existência destas obras. Walderêdo Gonçalves, outro importante gravador do Crato, revela a Gilmar de Carvalho (2010, p.28) de onde veio sua inspiração para criar o álbum *Apocalipse*.

Li todinho [o livro Apocalipse] pra poder interpretar. E o Apocalipse não tem, pelo menos nas bíblias que eu conheço, eu não vejo ilustração em nenhuma. (...) Existe alguns quadros com a cara de Deus, totalmente em posição diferente. Tem uma que mostra que ele tá com o rosto em forma de pedra lapidada, aí eu fiz todo lapidadozinho, eu também fiz, como tá, como diz na Bíblia. E aquela outra de São João, quando a chave cai. Cai uma chave, aí aparece... Tem um poço, e daquele poço sai aquele fumaceiro medonho, uma torre de fumaça, e sai também uns animaizinhos – parece que são sete, só que em forma de gafanhoto com cara de humano. Aí coloquei tudinho. (CARVALHO, 2010, p.29)

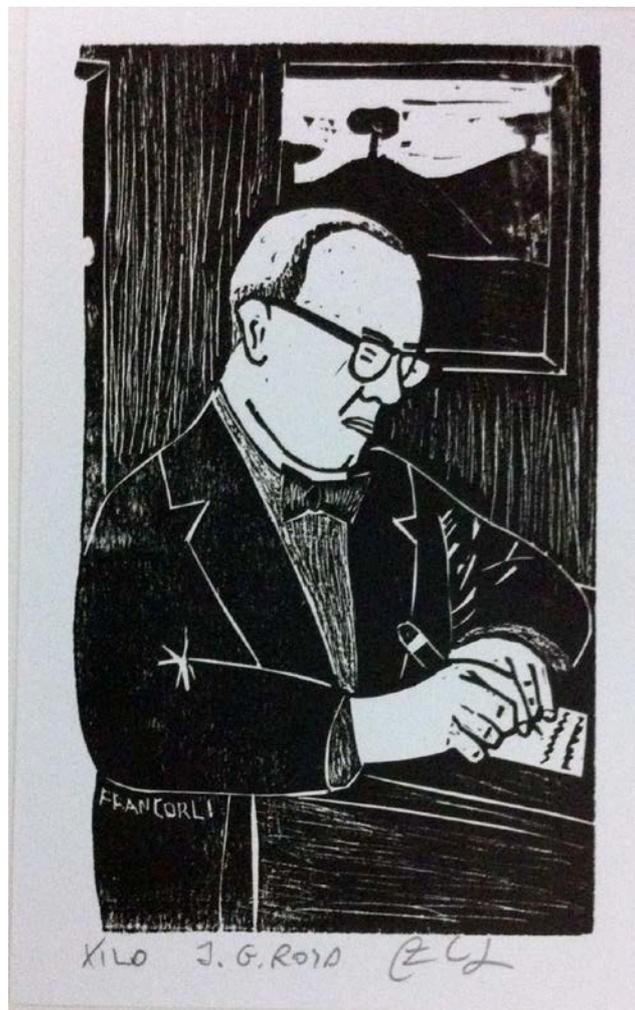


A encomenda dos álbuns aos gravadores marca um momento importante na história da xilogravura. É a partir deste momento que o artista ganha mais liberdade criativa e expande os limites de sua arte que, até então, estavam confinadas nas capas dos folhetos.

A outra influência da Universidade¹⁶ foi a encomenda de álbuns, como é o caso, por exemplo, de *O Apocalipse* de Walderêdo. O formato do álbum, com peças assinadas e numeradas, de certa forma, imitava um modelo adotado pela gravura erudita e tornaria mais fácil a assimilação pelo mercado da arte. Outra consequência importante de ser destacada desta interferência da Universidade foi a questão da autoria. O trabalho, que antes era anônimo, passou a ser assinado, “o que representou outra subversão das normas populares e sua submissão ao repertório culto”. (CARVALHO, 1995, 154). Em relação à temática, permaneceu a predominância dos motivos religiosos, das histórias do cangaço e da religiosidade popular.

Entre os álbuns encomendados aos gravadores de Juazeiro do Norte, há um feito com a colaboração de vários gravadores, sobre a vida e a obra de João Guimarães Rosa. O álbum é composto por nove imagens, todas assinadas e numeradas.

¹⁶ No início dos anos 60, o reitor Martins Filho, da Universidade Federal do Ceará, colocou em prática a ideia de estimular a xilogravura. A interferência da Universidade se deu de dois modos, conforme registrou Gilmar de Carvalho (1995). Primeiro, foram recolhidas as matrizes que serviram como capas de folhetos para formar um dos mais ricos acervos brasileiros neste campo. “A Universidade do Ceará organizou exposição de seu acervo xilográfico em Paris, Barcelona, Madrid, Viena, Basiléia e Lisboa, fechando um périplo europeu de legitimação e de propaganda da instituição, imbuída da idéia de atingir o universal através do regional” (CARVALHO, 1995, p. 152).



4 LENDO IMAGENS DO GRANDE SERTÃO

A cada nova leitura que fazemos de *Grande Sertão: veredas* ou a cada vez que contemplamos a obra de Daibert, descobrimos algo novo, que antes não se mostrava aos nossos olhos ou permanecia obscuro ao nosso entendimento. “O sertão é grande ocultado demais”, diz Riobaldo. Daibert experimenta uma grande espera para poder absorver a obra de Rosa e criar suas imagens: foram onze anos de estudo, pesquisas e leituras da obra. Na obra de Rosa, Riobaldo aconselha seu interlocutor a ir bulindo aos poucos com o sertão:

Rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele, não era para à força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela. (ROSA, 2001, p.284).

Riobaldo indica não ser possível explorar o sertão como dono. Só aos poucos é que o sertão, assim como o texto de Rosa, vai se revelando : “(...) o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem” (ROSA, 2001, p.289). Daibert espera e, com paciência e muito trabalho, vai descobrindo algumas facetas da obra que apontam para caminhos.

As dúvidas, no entanto, foram constantes durante todo o processo de elaboração da série: diante da imensidão que é o livro, como escolher o episódio a ser trabalhado? “Como resolver no plano da narrativa imaginística a ordem subvertida assumida por Guimarães Rosa na construção de seu livro?” (DAIBERT, 1995, p.30). Daibert opta por reconstruir a narrativa a partir de eixos temáticos que identifica como constantes no romance rosiano. Os desenhos foram reunidos a partir dos seguintes temas: o sertão, o amor, o homem e o sertão e a epopéia. A partir dessas temáticas, que Daibert costumava chamar de “módulos narrativos”, buscou trabalhar as ambiguidades que achou mais relevantes no texto rosiano: bem/mal, vida/morte, deus/demônio, feminino/masculino. Para tanto, vale-se da estética da madeira e de toda sua potencialidade em deixar latente estes contrastes.

A temática preponderante das gravuras é a da morte, que aparece de modo mais explícito em 10 das 20 imagens. Em seguida, Diadorim e o diabo. Mas essas e as demais temáticas são abarcadas por uma ainda maior, a do sertão. A seguir, elenco a lista das xilogravuras¹⁷:

1. Riobaldo
2. Barzabu
3. O Diabo não há
4. GSV
5. Nonada
6. Diadorim I
7. Diadorim minha neblina
8. A Deus Dada
9. Diadorim II
10. Travessia
11. O sertão é dentro da gente
12. Sertão: seus vazios
13. Maria Mutema
14. Tamanduá-Tão
15. Sussuarão I
16. Sussuarão II
17. Pacto
18. Deus é traiçoeiro

¹⁷ As gravuras estão disponíveis nos anexos.

19. Sertão, Satanão!
20. ...no meio do redemoinho

A proposta de leitura que aqui fazemos baseia-se, de certo modo, nas temáticas propostas por Daibert, mas é muito mais fruto do nosso olhar sobre ambas as obras. As mensagens da obra de Guimarães Rosa e da obra de Arlindo Daibert vão se transformando e produzindo novos conteúdos. Os que nunca tiveram contato com a obra de Rosa podem, sem prejuízo, contemplar as imagens e fazer sua leitura. Os já iniciados no sertão rosiano, como é o nosso caso, estão propensos a fazer mais associações entre o texto de Guimarães Rosa e as imagens de Arlindo Daibert. O leitor, em diversos momentos, poderá achar que a autora viu demais ou de menos. Poderá fazer outras associações, enxergar mais alguns detalhes do que outros.

Na impossibilidade de abarcar as as vinte gravuras, optamos por nos deter apenas naquelas que, no nosso entendimento, melhor traduzem o tema que perpassa toda a obra de Guimarães Rosa e também da obra de Arlindo Daibert: o sertão. Neste sentido, as imagens escolhidas foram: “Riobaldo”, “Barzabu”, “Maria Mutema”, “Sussuarão I”, “Sussurão II”, “...no meio do redemoinho”.

A presente leitura é também fruto de uma espera. Após algumas incursões na obra de Rosa e na de Daibert, “poucas veredas, veredazinhas” – foram elas que apontaram para os caminhos que trato a seguir.

4.1 Riobaldo

A gravura que abre a série de *Imagens do Grande Sertão*, de Arlindo Daibert, é intitulada “Riobaldo”. É curioso que Daibert tenha atribuído esse título à imagem, uma vez que não encontramos um retrato de jagunço, de homem. Trata-se de uma gravura dupla: na parte superior o que vemos é uma espécie de mapa em branco e preto e abaixo um mandala na cor vermelha. Vale destacar que esta é única imagem dupla da série e também a única na qual Daibert tinge com outra cor que não o preto. O que Daibert propunha com isso? Seria Riobaldo um homem bipartido? “Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (ROSA, 2001, p.431).

A trama de *Grande Sertão: veredas* se organiza em torno da trajetória do ex-jagunço Riobaldo. Ao longo da narrativa, percebemos que trata-se de um personagem que apresenta muitas ambiguidades. Riobaldo é jagunço mas é letrado, rejeita o ma, mas quer se

igualar a ele assinando pacto com o Diabo. Sua narrativa o distingue dos demais personagens e deixa claro que essa distinção se deve ao fato de ser instruído. “Riobaldo é só meio jagunço; sua carreira toda será perturbada pela consciência da disponibilidade, pelo indagar e indagar-se, e pelo duvidar (GALVÃO, 1986, p. 97).

Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Currallinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. (ROSA, 2001, p.13).

Para Daibert, “Riobaldo é um disfarce para o autor resolver-se frente ao mundo vestido com a pele do sertão” (DAIBERT, 1994, p.32). É pelas palavras de Riobaldo, o “Professor”, como o chamava Zé Bebelo, que Guimarães Rosa pode retomar temáticas universais. Para citarmos um exemplo, a louvável pontaria de Riobaldo que remete a conceitos próximos da doutrina do arqueiro zen: “Senhor atira bem, porque atira com o espírito. Sempre o espírito é que acerta... Soante que dissesse: sempre é o espírito que mata” (ROSA, 2001, p.170).

Tornando à gravura de Arlindo Daibert, podemos nos questionar o motivo do artista ter atribuído o nome “Riobaldo” a uma imagem com um mapa. Aqui, cabe lembrarmos as semelhanças que encontramos na gravura de Daibert com o mapa desenhado por Poty sob os comandos de Rosa – do qual já tratamos no primeiro capítulo deste trabalho. Na ocasião, Poty confessa desconhecer o motivo dos símbolos que Guimarães Rosa pediu para ele desenhar no mapa, mas diz: “Eu presumo que o mapa é como se fosse o resumo do livro” (POTY apud COSTA, p.34).

Grande Sertão: veredas tem, como espinha dorsal, uma viagem (ou seriam duas?). Riobaldo, quando jagunço, viaja sertão adentro, mas é na velhice que ele se embrenha em suas lembranças para contar a estória a seu interlocutor silencioso. Contar é rever e, sobretudo, reviver. Contando, Riobaldo refaz sua travessia em direção ao entendimento – “Aos pouquinhos, é que a gente abre os olhos; achei, de per mim. (ROSA, 2001, p.211). Em comum entre as duas viagens há a busca pela salvação de sua alma, uma busca por Deus:

Como não ter Deus? Com Deus existindo, tudo da esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivém, e a vida é burra. (...) O inferno é um sem fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo (ROSA, 2001, p.49).

Sem Deus não há rumo e o ‘inferno é um sem fim’. O Céu, por sua vez, é o fim almejado. “O Céu é o fim que todos queremos: é o objeto da nossa *vontade*, do nosso *amor*. É

também, o *pensamento*, a visão do objeto – aquilo que não deixa que a vida seja *burra*, que permite a *visão* de tudo, a orientação. A viagem faz-se, assim, combinando, igualmente, a vontade e o intelecto” (ARAUJO, 1996, p.22).

O mapa desenhado por Arlindo Daibert traça não apenas as estradas da vida terrena, da vida exterior de Riobaldo, mas há também a preocupação de simbolizar sua jornada interior, a busca da salvação de sua alma. Sua passagem pelo Inferno, pelo Purgatório e pelo Paraíso¹⁸.

Para Riobaldo, o sertão é uma realidade exterior – “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos” (ROSA, 2001, p.3) – e interior – “Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001, p.435). Longe de ser apenas o cenário onde se desenrolam os conflitos, o sertão também atua como entidade anímica que materializa as realidades do bem e do mal. Daí a importância de cada elemento da natureza: “cada rio, cada planta, cada animal tem seu papel dentro desse conflito”. Vale dizer que também na visão de Daibert (1995) os rios, em *Grande Sertão: veredas*, são muito mais que cenários.

(...) é indubitável a identificação do rio São Francisco como elemento masculino, delimitador de territórios e campo de prova para a primeira ‘travessia’ do menino Riobaldo na descoberta da coragem pelas mãos do também menino Diadorim. (...) Rios são marcas de dinâmica do mundo, do eterno movimento. Rios também são limites e sua superação. Rios são o eterno devir (como não lembrar do conto ‘A terceira margem do rio’). Em sua grandiosidade e força, o São Francisco é, no entanto, território de coisas positivas, desde que sejam vencidas as provas de superação. A ele se opõem território de domínio maléfico (DAIBERT, 1995, p. 38).

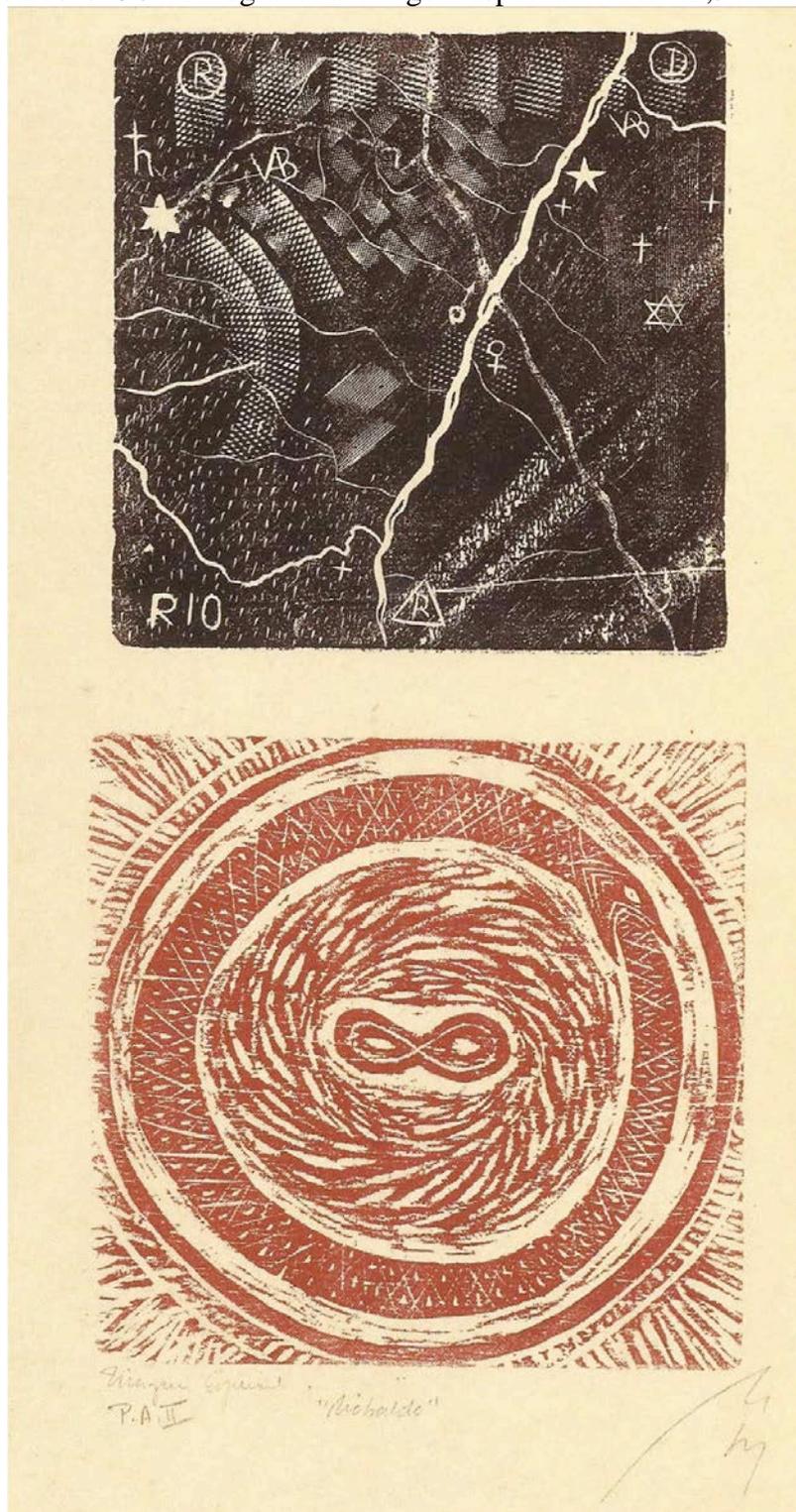
“O São Francisco partiu minha vida em duas partes”, diz Riobaldo. Em *O homem dos avessos*, Antonio Candido atenta para a função do rio São Francisco no livro e observa que, de fato, ele divide o mundo em duas partes, o lado direito e o lado esquerdo. Vale a pena reproduzir um trecho do texto de Candido:

O direito é o fasto; nefasto o esquerdo. Na margem direita a topografia parece mais nítida; as relações, mais normais. Margem do grande chefe justiceiro Joca Ramiro; do artimanhoso Zé Bebelo; da vida normal no Currálinho; da amizade ainda reta (apesar da revelação no Guararavacã do Guaiacuí) por Diadorim, mulher travestida em homem. Na margem esquerda a topografia parece fugidia, passando a cada instante para o imaginário, em sincronia com os fatos estranhos e descontraídos que lá sucedem. Margem da vingança e da dor, do terrível Hermógenes e seu reduto no alto Carinhonha; das tentações obscuras; das povoações fantasmais; do pacto com o diabo. Nela se situam, perdidos no mistério, os elementos mais estranhos do livro: o campo de batalha do Tamanduá-tão; as Veredas-Mortas, o liso do Suçuarão, deserto-símbolo; o arraial do paredão, com o “diabo na rua, no meio do redemoinho” (CANDIDO, 1994, p.80).

¹⁸ Em o *Roteiro de Deus*, Heloísa Vilhena Araújo faz um estudo comparativo da viagem de Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*, com a de Dante, em *A Divina Comédia*. Para a autora, Riobaldo, assim como Dante, passa pelo Inferno, Purgatório e Paraíso.

O avesso do rio São Francisco corresponde ao Liso do Sussuarão. Se cruzar o rio implica adquirir coragem, atravessar o Liso é estar mais próximo da desgraça. Afinal, foi para fazê-lo que Riobaldo quis assinar o pacto com o Diabo.

Figura 17: “Riobaldo”. 1984. Xilogravura. Tiragem especial P.A.II. 12,5 x 12cm, 12,5x13cm.



Na primeira versão da ilustração de Poty (Figura 18), o espaço, organizado horizontalmente, é cortado por um grande rio transversal. Ao redor, algumas palmeiras e a imagem de três pessoas numa canoa – seriam Riobaldo, o Menino e o barqueiro atravessando o São Francisco? – compõem a cena. Também podemos distinguir um território aparentemente desértico simbolizado do outro lado do rio: urubus, um bucrânio, um chocalho e um ruminante.

Na imagem, é possível, ainda, fazer uma distinção entre o espaço terrestre e o celeste. Neste, uma constelação de signos o define. Há os símbolos de Salomão, a lemniscata – símbolo que também aparece no final de *Grande Sertão: veredas* – e os pássaros. Em seu *Metafísica do Grande Sertão*, Francis Utéza (1994) atenta para a transcrição semítica no alto de cada folha GRND SRT, bem como para a predominância de um fundo egípcio primitivo na composição geral da imagem.

Na versão definitiva (figura 19), a escolhida por Guimarães Rosa, boa parte dos símbolos da primeira permanecem, mas há algumas distinções. De início, parece não ser mais pertinente a distinção céu/terra. Também o exotismo egípcio da primeira cede lugar a cânones ocidentais, com vogais e consoantes. Os animais, personagens e grafismos agora parecem estarem inscritos numa parte do mapa de Minas, onde os eventos teriam se desenrolado.

Figura 19: Capa da 1ª edição de Grande sertão veredas e orelhas com a segunda versão de ilustração que Poty Lazarotto desenhou para ilustrar o livro.



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

As palmeiras, que na primeira versão são escassas, ganham mais espaço na segunda. O buriti simboliza um dos elementos mais benfazejos e positivos do cenário do romance – palmeira que sinaliza para poços de água. Na visão de Arlindo Daibert (1995), o buriti é a árvore da doação total.

Suas palmas e frutos identificam-se à vida dos sertanejos na confecção de doces e licores, esteiras, coberturas de casas, abanos para o cuidado do fogo de lenha, etc. Não é à toa que Otacília tem a palmeira quase que como emblema. É curioso lembrar ainda o hábito sertanejo de se queimar as palmas do domingo de Ramos durante as tempestades para proteger a casa (DAIBERT, 1995, p.38).

Ainda buscando semelhanças entre as imagens de Daibert e Poty, nos deparamos com o misterioso VAB e alguns grafismos: um D e um R no meio de um círculo, outro R num triângulo, um G. É provável que as letras indiquem para os personagens ou mesmo para o autor: “R” de Riobaldo, de Rosa ou de Rio; “G” de gado ou de Guimarães; “D” inicial de Diadorim.

Quanto ao VAB, que aparece duas vezes nas imagens, pode indicar marcas de gado¹⁹ ou, como defende a crítica Consuelo Albergaria (*apud* Utéza, 1995, p.61) trata-se de uma representação do signo de Capricórnio, “isto é, do signo que (...) marca no calendário a reversão da perspectiva temporal, pela passagem de um período de morte da natureza ao do seu renascimento (...) Noutros termos, este signo corresponde ao momento que, no ciclo das estações, relembra o ponto em que se forma o nó da lemniscata do infinito” (UTÉZA, 1995, p.61).



Detalhe Xilo “Riobaldo”, Arlindo Daibert



Detalhe ilustração Poty. 1ª versão

Há ainda, em todas as imagens, signos alquímicos: o Signo de Salomão, cruzes de Santo André. O símbolo de Saturno, o símbolo de Marte (ou do gameta masculino) e o de Vênus (ou do gameta feminino). Para o pensamento hermético, Saturno é o símbolo do chumbo e corresponde a um dos estágios de evolução do espírito. “Saturno é o planeta maléfico dos astrólogos; sua luz, triste e fraca, evoca, desde os primeiros tempos, as tristezas e provações da vida; sua alegoria é representada pelos traços fúnebres de um esqueleto movendo uma foice” (CHEVALIER, 2012, Verbete Saturno). Também Vênus e Marte – o cobre e o ferro – podem evocar a dualidade simbólica entre morte e renascimento.

Também o vermelho, usado uma única vez na série de gravuras de Arlindo Daibert, pode remeter à ambiguidade da personagem. “Universalmente considerado o símbolo fundamental da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos” (CHEVALIER, 2012, p.944).

¹⁹ Ver Gustavo Barroso, *Terra do Sol*. A obra figurava na Biblioteca de Guimarães Rosa.

Por fim, não devemos desprezar o fato de que a parte inferior da figura trata-se de um mandala. “Mandala”, termo originado do sânscrito que significa “círculo” e “particularmente círculo márgico” (JUNG & WIHELM, 1983, p.38) – diz de figuras geométricas formadas a partir do centro de um círculo ou de um quadrado, configurando um espaço sagrado. O símbolo é universal e recorrente em diversas culturas e religiões, sendo o período da Idade Média rico de mandalas cristãos:

Em geral, o Cristo é figurado no centro e os quatro evangelistas ou seus símbolos, nos pontos cardeais. Esta concepção deve ser muito antiga, porquanto Horus e seus quatro filhos foram representados da mesma forma, entre os egípcios. (...) Mais tarde, encontramos um inegável e interessante mandala em JACOB BOHME, em seu livro sobre a alma. É evidente que ela representa um sistema psico-cósmico, de forte coloração cristã. É o “olho filosófico” ou o “espelho da sabedoria”, denominações estas que mostram de modo claro tratar-se de uma summa de sabedoria secreta. (JUNG & WIHELM, 1983, p.38)

Como vimos no trecho acima, o tema do mandala e seu simbolismo foi um assunto abordado por Carl Gustav Jung, fundador da psicologia analítica. Jung defende a ideia do mandala “exprime o Si-mesmo, a totalidade da personalidade” (JUNG, 1985, p.173), sendo a mandala o caminho que leva à individuação, e se constitui na “descoberta última a que poderia chegar” (JUNG, 1985, p. 174). No ensaio *O simbolismo nas artes plásticas*, de Aniela Jaffé, que integra a obra *O homem e seus símbolos*, de Jung, encontramos um reforço desta ideia:

Adra. M.-L. Von Franz explicou o círculo (ou esfera) como símbolo do *self*: ele expressa a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza. Não importa se o símbolo do círculo está presente na adoração primitiva do sol ou na religião moderna, em mitos ou em sonhos, nos conceitos de esfera dos primeiros astrônomos: ele indica sempre o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização. (JUNG [et al.] 2008, p.323).

Não nos cabe, neste momento, ir além na teoria junguiana. O intuito, aqui, é muito mais propor associações, provocar questões. Teria Arlindo Daibert criado a uma gravura composta por um mapa e um mandala com o propósito de representar os caminhos percorridos por Riobaldo em busca do conhecimento, da sua essência? Não podemos afirmar. Como diz Riobaldo, “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (ROSA, 2001, p.14).

4.2 O caso de Maria Mutema

A propósito das narrativas medievais, gostaria de evocar, em *Grande Sertão: veredas*, o *exemplum* de Maria Mutema, que é narrado por Riobaldo após ele ter ouvido de Jõe Bixiguento. Mutema é um dos motivos de uma das xilos de Daibert.

Riobaldo conta que certo dia, em um pequeno arraial, o marido de Maria Mutema – “mulher em preceito sertanejo” –, amanhece morto. “Sinal nenhum não se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável” (ROSA, 2011, p.287). O fato é que após a morte do marido, ela, Mutema, mulher muda, “viúva soturna assim, que não se cedia em conversas” (ROSA, 2011, p.289), toma gosto de ir diariamente à igreja, se confessando a cada três dias. O Padre Ponte, todos notavam, tinha “desgosto de prestar a ela pai-ouvido naquele sacramento”. Aos poucos, por motivos que todos ignoravam, o Padre foi ficando adoecido e amofinou até morrer. Nunca mais Mutema foi à Igreja.

Anos depois, chegam ao arraial, em missão, dois padres estrangeiros que por lá ficariam três dias pregando. Na última noite, Mutema aparece na porta da igreja e um dos missionários, o “que governava com luzes outras” (ROSA, 2011, p.290), interrompe a oração e, do púlpito, ordena que Mutema saia “com seus maus segredos” daquela igreja. Diz que quer ouvi-la, em confissão, na porta do cemitério, onde os dois defuntos foram enterrados. É quando Mutema, caída de joelhos, aos prantos e diante de todos, pede perdão, “perdão forte, perdão de fogo” e confessa ter matado o marido, sem qualquer motivo, despejando “no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido” (ROSA, 2011, p.291).

Depois, liberta-se do outro segredo: assume que durante as confissões, com Padre Ponte, mentia dizendo que tinha matado o marido por causa dele. Quanto mais o padre sofria e definhava, mais Mutema sentia “um prazer de cão” em contar e recontar a mentira. “A oralidade de Maria Mutema não é humana”, explica Heloisa Vilhena, “não transmite significação, mas sim a morte – a picada venenosa da cobra, a mordida dilacerante da onça e do cão” (ARAÚJO, 1996, p. 125).

Ambos os crimes, a morte do marido e a do padre, se dão pela mesma via: a audição. O primeiro morre com chumbo no ouvido, o segundo é envenenado pelo peso de suas palavras. “Chumbo ou palavra, entrando pelo ouvido e se aninhando no mais íntimo de um homem, seu cérebro ou sua mente, matam”, afirma Walnice Nogueira Galvão em *As formas do falso* (GALVÃO, 1986, p.121).

O caso de Mutema é a “história de um segredo a ser revelado” (ARAÚJO, 1996, p.126). Assim como Riobaldo, Mutema também é portadora de um segredo. “O segredo de

Maria Mutema, como o segredo de Riobaldo, é, portanto, o segredo da morte aninhada no seio da vida, no ‘xale verde’ da vida. É, *contrario sensu*, o segredo da vida aninhada no inanimado, no morto” (ARAUJO, 1996, p. 131).

Não só os crimes, mas também a redenção de Mutema, a sua mutabilidade – como indica o seu nome –, se dão pela palavra, no ato confessional de seus pecados. “Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (ROSA, 2001, p.293).

Na xilogravura *Maria Mutema*, Daibert a retrata com o rosto humano e o corpo de bicho. A imagem pode trazer à mente a figura de Gerião que aparece na *Divina Comédia*, para transportar Dante e Virgílio ao fundo do Inferno.

Gerião, figuração da fraude: tem o rosto de um homem justo, o corpo de uma serpente – réptil que traz a conotação de oralidade venenosa, essência da mentira – e a cauda de escorpião, em que está assinalado e sublinhado o veneno escondido por trás da aparência de justiça. Esta aparência encobre a verdadeira natureza da mentira (ARAUJO, 1996, p.63).

Figura 20: Gerião de William Blake



Figura 21: “Maria Mutema”, 1984. Xilogravura. Tiragem especial P.A. II. 25,5x20cm.



Fonte: DAIBERT(1998)

Para Dante, como também para Guimarães Rosa, a essência do inferno é a traição, o pecado, o que afasta o homem de Deus. “O homem caído, invertido, toma como bom o que é mau, a direita pela esquerda, o alto pelo baixo” (ARAUJO, 1996, p.63).

O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção (ROSA, 2001, p.78).

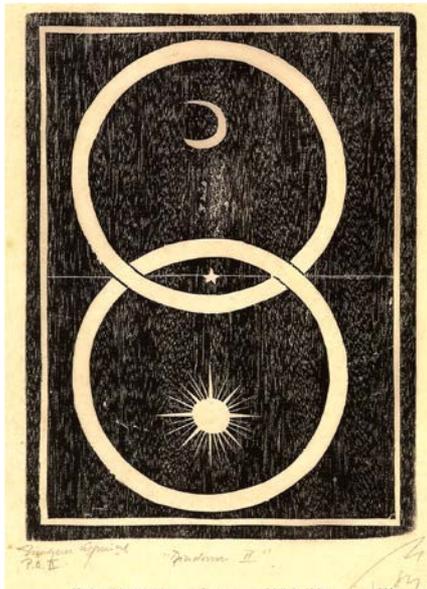
O suposto pacto que Riobaldo faz com o Demo é, como os crimes de Mutema, um atentado à natureza humana. Para Walnice Nogueira Galvão (1986, p.121), o crime era “a

tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver”. Mas como Riobaldo bem sabe, no mundo, nada é imutável, tudo é e não é e viver assim é muito perigoso.

O Diabo, “o mal sem razão”, – que para Riobaldo parece estar personificado na figura do Hermógenes – é de natureza dupla, ambígua, carrega sempre características animais: “Como era o Hermógenes? (...) Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado – dum cavalo e duma jiboia... Ou um cachorro grande” (ROSA, 2011, p.269). De natureza indefinida, o Diabo é também associado à figura da serpente e dos monstros – seres que habitam as fronteiras, no limite entre o sagrado e o profano.

Ainda na gravura de Daibert, ao centro, encontramos uma Mandorla a ornar dois uróboros. O símbolo da Mandorla – que também aparece em outras gravuras da série – comporta significações díspares e, no entanto, complementares. Na iconografia tradicional, a Mandorla é a forma oval dentro da qual costumam ser representados personagens sagrados, como os Santos, a Virgem Maria, o Cristo.





*“Diadorim II”
da série G.S.:V de Arlindo Daibert*



*“A Deus Dada...”
da série G.S.:V de Arlindo Daibert*

Na natureza, o formato é multiplicado em algumas espécies de plantas e sementes, como é o caso das amêndoas, que na tradição mística simboliza o segredo, o tesouro oculto por um invólucro, a Verdade mascarada por aparências. Amêndoa, que em hebraico quer dizer Luz, é, também para os hebreus, símbolo do renascimento, da vida nova. Na linguagem profana, é a semente que remete à vulva, matriz da vida (CHEVALIER, 2012).



Mas também podemos interpretá-las como o padre, o que “governava com luzes outras”, e que extrai o segredo de Mutema. Quando confessa seus pecados, Mutema começa sua transformação, ganha vida nova: “alguns diziam que estava ficando santa”. Os opostos, bem e mal, céu e terra, não mais se apartam, mas estão misturados. União que ganha relevo, na gravura de Daibert, também pela presença das uróboros, a serpente que engole a própria

cauda e transmite a idéia do movimento, da autofecundação, do retorno eterno. O tempo mítico, sagrado e circular, como no dizer de Eliade (2010).

4.3 Sertão

De etimologia obscura, a palavra “sertão” tem sido utilizada para designar o “incerto”, o “desconhecido”, o “longínquo”, o “interior”, o “inculto” – no sentido de terras não cultivadas e de gente grosseira –, em contraste com o ponto de vista do observador, que se vê sempre no “certo”, no “conhecido”, no “próximo”, no “litoral”, no “culto”, ou seja, no lugar privilegiado da “civilização” (TELES, 2002, p. 263). O sertão é sempre visto, portanto, como o lugar do outro. Em *Grande Sertão: veredas*, entre tantos significados que o termo sertão assume no decorrer da narrativa, também encontramos essa visão do sertão como algo distante, desconhecido, “fim-de-rumo”:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Uruçuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? (ROSA, 2001, p. 9).

Em *Grande Sertão Veredas*, o sertão descrito por Guimarães Rosa é o de Minas Gerais. Em maio de 1952, Rosa escreve uma carta a seu amigo Mário Calábria, cônsul do Brasil em Munique, revelando seus planos de realizar uma viagem:

Estou-me preparando para, daqui a dias, ir acompanhar, rústica, árdua, autenticamente, uma boiada brava, em percurso de 40 léguas, lá do sertão sagarânico, da fazenda da Sirga – entre buritizais belíssimos e chapadões de matagal inviolado – até a fazenda São Francisco, de um meu primo, lá perto de Cordisburgo. Já ando nos preparativos, arrumando a mochila, cantil, roupa cáqui, pois serão 15 dias no ermo, a carne seca com farinha-de-mandioca e café com rapadura, sob sol, poeira, lama e chuva. Odisseus²⁰.

Ainda na carta supracitada, Rosa diz ao amigo que viaja para “conferir os mugidos dos bois e a copiosidade do orvalho nas moitas do meloso, entre aboios, estrelas e amenas peripécias”. A referência ao herói grego parece já anteciper as durezas que o escritor enfrentaria nos caminhos do sertão²¹.

²⁰ Trecho da carta de Rosa a Mário Calábria citada por Ana Luisa Martins Costa no ensaio *Veredas de Viator*, em *Cadernos da Literatura Brasileira* (2006).

²¹ Vale dizer que a viagem de 1952 não foi a primeira de Rosa pelo sertão. Em 1945, Rosa também fez uma viagem desta natureza para colher material para um livro. As observações foram reunidas em “Notas da Grande Excursão a Minas”. Em 1947, viajou pelo Pantanal mato-grossense, mais exatamente em Nhecolândia, cujo relato pode ser lido em “Com o vaqueiro Mariano”.

Foram dez dias acompanhando, montando num cavalo, a boiada conduzida por Manoel Nardy. O grupo partiu da fazenda da Sirga, em 19 de maio, e chegou à São Francisco, no dia 29, ambas fazendas de propriedade de seu primo, Francisco Guimarães Moreira. Da experiência que viveu, do que viu e ouviu durante este período, muito ficou registrado em sua caderneta e em duas pastas datilografadas, que chamou de *A Boiada 1* e *A Boiada 2*. Ao amigo Pedro Bloch, Rosa fala do seu hábito de fazer anotações e registrar tudo, cada detalhe:

Você conhece meus cadernos. Quando saio montado num cavalo, pela minha Minas Gerais, vou tomando nota das coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem um voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, a cada momento. Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS. ²²

Foram dessas anotações que saíram boa parte dos personagens, estórias e inspiração para a composição de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: veredas*, ambos publicados quatro anos mais tarde, em 1956. Mas não só. Em *O homem dos avessos*, Antonio Candido sublinha um traço fundamental na obra de Rosa: “a absoluta confiança na liberdade de inventar”:

A experiência documental de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o sertão é o Mundo (CANDIDO, 1994, p.79).

De fato, o sertão é um modelo de mundo para Rosa. Assim ele diz a Lorenz (1994, p.31): “este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo”. Mais adiante, continua: “Disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer literatura do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual” (LORENZ, 1994)

No ensaio *Guimarães Rosa e a geografia*²³, Vilém Flusser atenta para o fato do sertão rosiano ter dimensões geográficas nítidas e, no entanto, ser indefinido historicamente – vale lembrar que o único momento em que temos indício de alguma data dentro da obra de Rosa é quando Riobaldo lê o batistério de Diadorim:

Este papel, que eu trouxe – batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de

²² Carta de Rosa a Pedro Bloch citada por Sandra Vasconcelos em *Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa*. (p.191).

²³ Disponível no Arquivo Vilém Flusser, na Universität der Künste Berlin. Disponível nos Anexos.

setembro da era de 1800 e tanto... O senhor lê. De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... (ROSA, 2001, p.870).

Embora mencione, ainda que sem precisão, uma data – “na era de 1800 e tanto...”, a dimensão histórica do romance parece não interessar Rosa. Neste sentido, como sustenta Flusser, Rosa supera o historicismo²⁴. Sua obra tem a estrutura do mito, um espaço a-histórico, “dentro do qual corre um tempo incongruente com a linearidade do tempo do historicismo”, diz. Libertar o homem do peso do tempo foi um dos desejos de Rosa.

Você, meu caro Lorenz, em sua crítica ao meu livro escreveu uma frase que me causou mais alegria que tudo quanto já se disse a meu respeito. Conforme o sentido, dizia que em *Grande Sertão* eu havia liberado a vida, o homem, *von der Last der Zeitlichkeit befreit* [Liberto do peso da temporalidade]. É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo “compromisso do coração” (LORENZ, 1994, p.47).

Ainda no ensaio supracitado, Flusser diz que Guimarães Rosa elabora uma fenomenologia do sertão brasileiro. Ele se esforça em descrever minuciosamente aquele ambiente: seja uma flor, uma ave, um riachinho, tudo e todos os seres são importantes. Um dos exemplos mais nítidos dessa precisão aparece em uma nota de rodapé no conto *Cara de Bronze*, que integra o *Corpo de Baile*. Nela, o vaqueiro Grivo, recém chegado de viagem, descreve ao seu patrão as *pessoas árvores* que topou pelo caminho. Após uma longa enumeração feita por Grivo, que passou pelas altas árvores, pelos “capins, os capins bonitos, que os boizinhos e os cavalos pastam” e pelos “carrapichos, os carrapichinhos que querem vir na roupa da gente”, o fazendeiro pergunta ao vaqueiro: “-- Dito completo?” (ROSA, 1965, p.111) E então Grivo responde:

- Falta muito. Falta quase tudo.
(Do que certo viu. Os gravatás, tantos. O angelim – a altíssima! O angico-vero, sempreflóreo. O mamoeiro-bravo, obtruso. A barriguda em vernaço: a barriguda, sementes leves. O belo jenipapeiro vesiforme. A lobeira, cimátíl, que se inventou num verde. E a caraíba – gnomônica) (ROSA, 1965, p. 111)

Segundo Flusser, o sertão é indescritível porque despreza a dimensão humana. “A vivência do chapadão é a da aniquilação do homem enquanto medida de todas as coisas”. Em alguns trechos de *Grande Sertão: veredas*, o conceito de sertão aproxima-se ao do lugar pouco civilizado:

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador, onde o criminoso vive seu

cristo-jesus, arredado do arrocho da autoridade. (...) O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor saber: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte (ROSA, 2001, p.3-4).

Se foi no sertão de Minas Gerais que Guimarães Rosa buscou inspiração para sua obra, ao longo da narrativa a geografia de Minas se dissolve. Para Utéza(1994) em *Grande Sertão: veredas*, “o termo sertão recobre o conceito metafísico da unidade caótica, plena de todos os possíveis, manifestados ou não” (1994, p.66). Sem tamanho, no sertão tudo cabe – *gerais*, e está em toda a parte.

4.2.1 Liso do Sussuarão

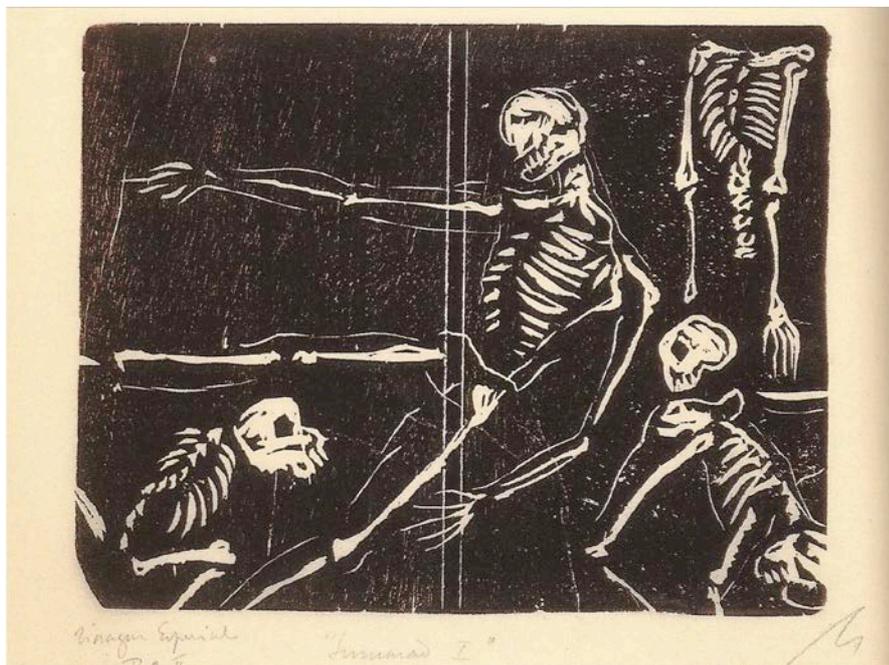
Sabendo da importância do Liso do Sussuarão na narrativa rosiana, Daibert dedica duas gravuras a ele. Intitulas *Sussuarão 1* e *Sussuarão 2*, as gravuras nos remetem às péssimas condições encontradas, principalmente, na primeira tentativa de travessia do deserto.

No relato de Riobaldo, o Liso do Sussuarão é o “miolo mal do sertão”:

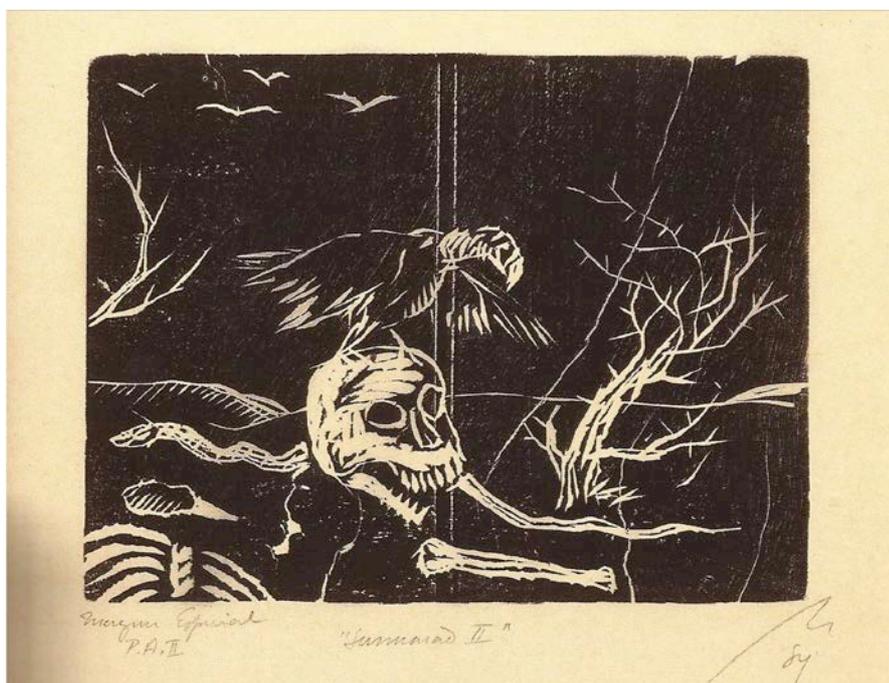
A gente viemos do inferno nós todos – compadre meu Quelemém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstros-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua substância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia. Senhor quer crer? Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bem atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso esforçar com fortes dores; e até respirar custa dor; e nenhum sossego não se tem (...) Mas mor o infernal a gente também media (...) e o miolo do sertão residia ali, era um sol em vazios (Rosa, 2001, p.61).

A travessia do Liso é uma espécie de avesso da travessia do São Francisco. Se esta remete a sentimentos nobres, como a coragem e o amor, a travessia do Liso leva Riobaldo, como veremos adiante, para uma espécie de inferno espiritual.

Liso do Sussuarão, é o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar a volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumiando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos, não tem pássaros (Rosa, 2001, p.41).



“Sussuarão I”. 1984. Xilogravura. Tiragem especial P.A.II. 12x15cm.



“Sussuarão II”. 1984. Xilogravura. Tiragem especial P.A.II. 11,5 x15cm.

A primeira empreitada de travessia do Liso, comandada por Medeiro Vaz, é frustrada pelas condições impostas pela natureza. O bando não suporta e retrocede. Na segunda tentativa, é Riobaldo quem comanda os jagunços. É interessante notar que ao contrário da primeira, quando o Liso parecia intransponível, a travessia comandada por Riobaldo ocorre com uma certa facilidade:

Rasgamos o sertão. Só o real. Se passou como se passou, nem refiro que fosse difícil-ah; essa vez não podia ser! Sobrelégios? Tudo ajudou a gente, o caminho

mesmo se economizava. As estrelas pareciam muito quentes. Nos nove dias atravessamos. Todos; bem, todos, tirante um. Que conto (ROSA, 2001, p.727).

O que era – que o *raso* não era tão terrível? Ou foi por graças que achamos todo o carecido, não obstante no ir em rumos incertos, sem mesmo se preocupar? De melhor em bom, sem os maiores notáveis sofrimentos, sem em-errar em ponto. (ROSA, 2001, p.727).

Para Antônio Cândido (1994), o liso é, ao mesmo tempo, transponível e intransponível porque sua natureza é muita mais simbólica do que real. Se ao contrário de Medeiro Vaz, Riobaldo consegue empreender a travessia sem grandes dificuldades, “foi devido ao princípio de adesão do mundo físico ao estado moral do homem” (CANDIDO, 1994, p.82): “(...)Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar” ; “Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano!: -... ele tira ou dá, agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo” (ROSA, 2001, p.747).

4.3.2 O Pacto

O Demo então era eu mesmo?

Riobaldo

Angustiado com a dúvida se teria ou não firmado o pacto com o diabo, Riobaldo busca algum consolo nas *ideias instruídas* de seu interlocutor:

E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? (Rosa, 2001, p. 48).

São muitos os nomes atribuídos à figura diabo ao longo da obra de Guimarães Rosa. Arlindo Daibert explorou essa multiplicidade representando o diabo de formas variadas em suas imagens. De fato, ele [o diabo] parece ter muitos nomes e muitas formas. Em São Marcos (5:9), no Novo Testamento, é o próprio Diabo quem afirma sua multiplicidade. Quando Jesus pergunta por seu nome, ele responde: “O meu nome é Legião, porque somos muitos”. Em “O Diabo não há”, Daibert explora visualmente os diversos nomes atribuído ao diabo que aparece no discurso de Riobaldo:

Figura 22: “**O diabo não há**”. 1984. Xilogravura. 17,5 x 30,3 cm.

Figura 22: “**O diabo não há**”. 1984. Xilogravura. 17,5 x 30,3 cm.

Figura 22: “**O diabo não há**”. 1984. Xilogravura. 17,5 x 30,3 cm.



A história da origem do diabo é obscura. No Antigo Testamento, o Satanás aparece no livro de Jó (1-2) como um espírito que trabalha por ordem de Deus. No Gênesis (3, 1-15), o mal é representado pela figura de uma serpente, que induz a mulher ao pecado. Induzidos pela serpente, Adão e Eva comem do fruto proibido e “abrem os olhos”, ganham discernimento. Uma nova realidade, antes oculta a eles, torna-se visível. Como castigo por terem desobedecido suas ordens, Deus amaldiçoa a serpente e expulsa o homem do paraíso.

Em a *História do Diabo*, Vilém Flusser atribuiu ao surgimento do diabo o início do tempo. De modo que “diabo” e “história” seriam aspectos de um mesmo processo. “Assim poderíamos afirmar que a nossa tentativa de fugir do diabo é um outro aspecto da nossa tentativa de emergir da temporalidade e ingressar no reino das Mães imutáveis” (FLUSSER, 2008, p.21).

Na tradição ocidental, o Diabo aparece sempre como o opositor de Deus. Se evocarmos a fase mais antiga do cristianismo, identificaremos alguns dogmas a respeito do diabo, a saber: “a) os diabos são anjos que pecaram por orgulho e que, por esse motivo, foram enviados por Deus para o Inferno; são numerosos, embora o seu número não seja definido; b) odeiam Deus e os homens, mas são, ao mesmo tempo, servos de Deus que torturam as pessoas condenadas ao fogo eterno;” (KOCHAKOWICZ, 1987, p.246).

Nos textos cabalísticos, como aponta Scholen (*apud* Kochaknowicz, 1987, p.246), há influência da demonologia árabe e cristã. Aqui aparece a ideia das relações sexuais entre demônios - masculinos e femininos - e os seres humanos. Dessa união, teriam nascido

categorias especiais de demônios. “Devemos a todas estas fontes o conhecimento que temos de muitos nomes de reis, rainhas e príncipes diabólicos: Azazel, Beelzebul (ou Belzebu), Asmodeus, Lilith, Resheph, Agrath, Baal, Bilar” (KOCHAKOWICZ ,1987, p.246).

Em *Grande Sertão: veredas*, o diabo parece estar personificado na figura do Hermógenes. Em certo trecho, Riobaldo refere-se a ele como o belzebu:

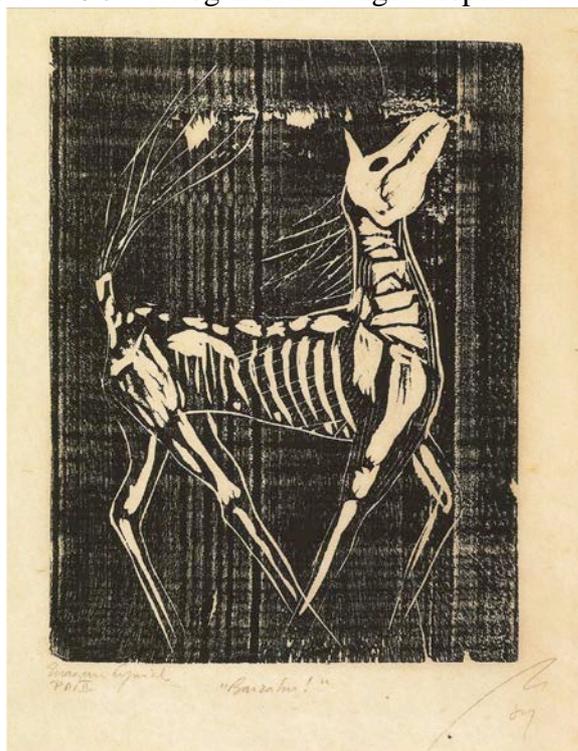
E mesmo forte era a minha gastura, por via do Hermógenes. Malagourado de ódio: que sempre surge mais cedo e às vezes dá certo, igual palpite de amor. Esse Hermógenes – belzebu. Ele estava caranguejando lá (ROSA, 2001, p.249).

Na gravura “Barzahu”, a caveira de um cavalo remete-nos ao episódio em que Riobaldo, após o suposto pacto, doma os cavalos:

Notei que os companheiros reparavam a estranhez daquilo, dos cavalos e as minhas maneiras. Só que se riam, formados no costume de jagunços, que é de frouxas essas leviandades. – “Barzabu!” – ô gente!, feito fosse minha certeza, o Das-Trevas. E eu parava, rente, no meio de todos, que de volta aceitavam minha presença, esses cavalos.

- “Tu sendo peão amansador domador?!” – que o Ragásio caçou comigo. Mas eu me virei, e já se ouvia outro tropel: era aquele seô Habão, que chegava. Vinha com três homens, estroteantes – gentinha trabalhosa. E o animal dele, o gateado formoso, deu que veio se esbarrar ante mim. Foi o seô Habão saltando em apeio, e ele se empinou: de dobrar os jarretes e o rabo no chão; o cabresto, solto da mão do dono, chicoteou alto no ar. – “Barzabu!” – xinguei. E o cavalão, lã, lã, pôs pernas para adiante e o corpo para trás, como onça fêmea no cio mor. Me obedecia. Isto, juro ao senhor: é fato de verdade (ROSA, 2001, p.613).

Figura: 23 “Barzahu”. 1984. Xilogravura. Tiragem especial P.A. II. 20x15cm.



Fonte: DAIBERT(1998)

O cavalo que responde ao comando de Riobaldo será seu companheiro na guerra contra o pactário Hermógenes. Qual um centauro, o jagunço e o animal formam um todo. Mais que simples montaria, o cavalo será o sinalizador do perigo e companheiro de aventuras como o Pégaso o é para seu amo, Perseu. Amansado pelo nome de “Barzabú”, o cavalo será rebatizado por Riobaldo com o nome de Siruiz, o cavalo Siruiz.

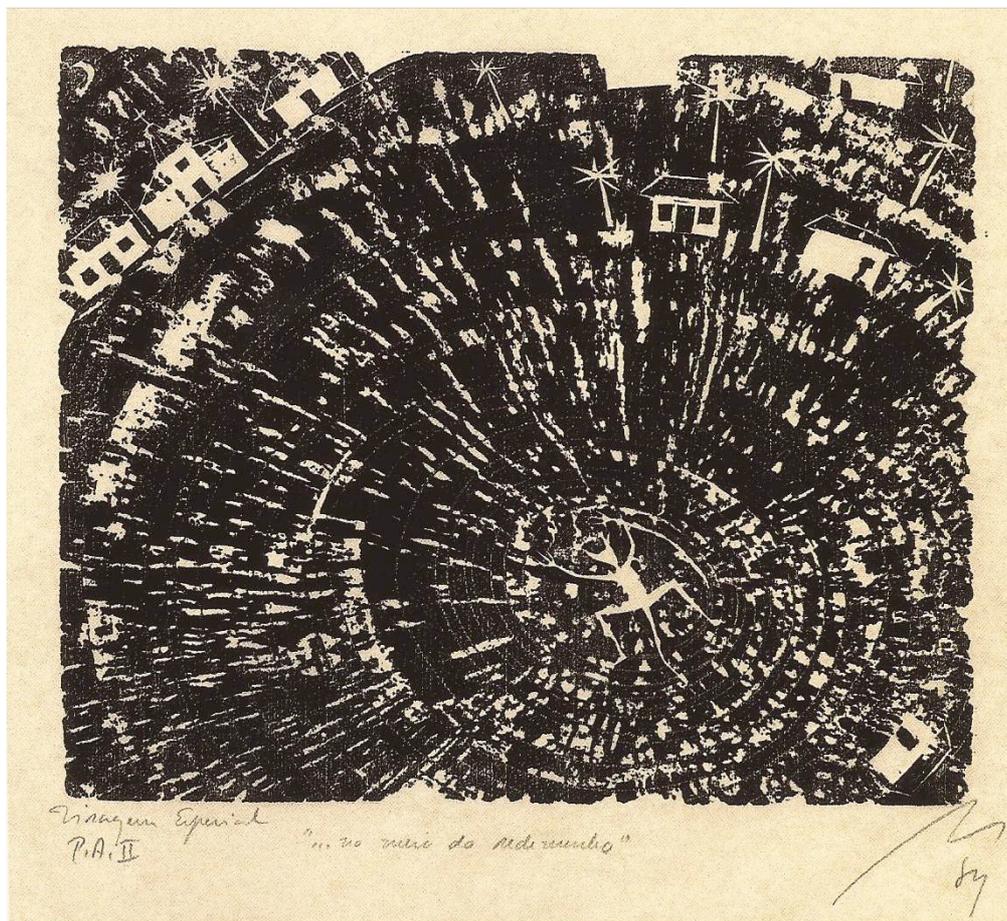
- “Ara, que assim ouvi, Tatarana: o nome que ele vai se chamar é mesmo Barzabu?”
- algum caçoou de me perguntar.

- “A não, meu compadre torto! Sossega a velha... Nome que dou a ele, d’ora em diante, conferido, é este – quem que aprender, aprende! – que é: o cavalo SiruizL..”
- assim foi que eu respondi, sem tempo nenhum para pensamento. Montei. (ROSA, 2001, p.)

Em suas anotações, Arlindo Daibert atenta para o simbolismo dos cavalos em *Grande Sertão: veredas*: “no plano simbólico, os cavalos do livro revivem os grandes arquétipos desse animal ligado ao mundo das trevas e medianeiro entre o céu e o mundo subterrâneo sem perder sua leitura como personificação do psiquismo inconsciente. (...) o cavalo barzabú amansado por Riobaldo representa o controle das forças inconscientes e do instinto marcando seu ingresso na chefia do bando” (DAIBERT, 1995, p.55).

Por fim, a gravura que encerra a série de xilogravuras de Arlindo Daibert (figura 24), “...no meio do Redemoinho” parece condensar o principais motivos de *Grande Sertão: veredas*. Ao centro, a imagem do diabo. No meio do redemoinho, dentro do sertão, a figura do diabo provoca *tontos movimentos*.

Figura 24: “...no meio do Redemoinho”. 1984. Xilogravura. Tiragem especial. P.A. II. 15x17,5 cm.



Fonte: DAIBERT(1998)

Em *Grande Sertão: veredas*, a narrativa começa com o nada, o “Nonada”, e termina com a lemniscata, o símbolo do infinito, que indica o eterno movimento. “Contar é muito dificultoso”, assume Riobaldo, mas é pelo poder da palavra que ele resgata e regenera a sua própria vida, sua travessia. Riobaldo sabe que “viver é negócio muito perigoso...” (ROSA, 2001, p.7) e que é preciso coragem para enfrentar e sair do meio do redemoinho.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu “Ideia do Estudo”, Giorgio Agamben discorre sobre o significado do estudo e sobre a figura do estudioso. Neste momento, em que é preciso concluir, colocar um ponto final, gostaria de reproduzir um trecho do texto de Agamben, que diz:

De fato, o estudo é em si interminável. Quem quer que tenha conhecido as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando qualquer fragmento, qualquer código, qualquer inicial parece abrir uma nova via, logo abandonada por um novo encontro, ou quem quer que tenha provado a labiríntica e ilusória "lei da boa vizinhança" a que Warburg tinha submetido a organização da sua biblioteca, sabe que o estudo não apenas não pode ter fim, mas nem mesmo deseja tê-lo. Aqui a etimologia do termo *studium* faz-se transparente. Ela remonta a uma raiz, *st-* ou *sp-*, que indica o embate, o choque. Estudar e espantar-se são, nesse sentido, aparentados: quem estuda está nas condições de quem se espantou e permanece estupefato diante daquilo que o chocou, sem disso conseguir sair e, ao mesmo tempo, impotente para disso se liberar. O estudioso é também, portanto, sempre um estúpido. Mas se por um lado ele fica assim perplexo e absorto, se o estudo é essencialmente sofrimento e paixão, por outro a herança messiânica que ele carrega consigo incita-o incessantemente à conclusão. Esta *festina lente*, esta alternância de estupor e lucidez, de descoberta e de perda, de paixão e de ação é o ritmo do estudo.

As páginas que antecedem a esta são frutos de um embate, de um choque. Do espanto e curiosidade despertados pela literatura de Guimarães Rosa e por sua tradução em imagens, na obra de Arlindo Daibert.

À luz do romance *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, empreendemos viagem pelas *Imagens do Grande Sertão*, de Arlindo Daibert. Explorar as relações entre palavra e imagem a partir do projeto daibertiano de tradução de *Grande sertão: veredas* foi nosso principal objetivo neste trabalho.

Em muitos momentos, insistimos em afirmar Arlindo Daibert como tradutor, distinguindo-o do ilustrador. Para tanto, valemo-nos não apenas da teoria da tradução intersemiótica, mas buscamos enriquecer a discussão buscando suporte nas teorias da tradução entre línguas. O intuito foi o de reforçar nosso ponto de vista, a saber: o de que Arlindo Daibert estava muito mais interessado em resgatar, por meio de suas imagens, o sentido mágico e poético da narrativa de Guimarães Rosa.

Com a leitura das imagens, buscamos explorar os outros níveis de leitura e de interpretação que a obra de Arlindo Daibert faz ecoar do romance rosiano. No entanto, o texto de Guimarães Rosa não deve ser visto como única chave possível de leitura para a série, mas como um material que enriquece essa leitura.

Em *Imagens do Grande Sertão*, do mesmo modo que em *Grande Sertão: veredas*, tudo é e não é. Nesta pesquisa, o nosso caminho, como o de Riobaldo, foi guiado por nossas dúvidas e incertezas. Para finalizar, valho-me das palavras de Riobaldo: “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (Rosa, 2001, p. 31).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Heloisa Vilhena. **A raiz da alma: Corpo de baile**. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. **O roteiro de Deus**. São Paulo: Mandarim, 1996.
- _____. **O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 1998.
- BAITELLO, Norval. **A era da iconofagia – ensaios sobre comunicação e cultura**. São Paulo, Hacker, 2005.
- _____. **O animal que parou os relógios: ensaio sobre comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Annablume, 1999.
- BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/escrito. In **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. (Oral/escrito – argumentação; 11).
- BARTHES, Roland; FLAHAULT, François. Palavra. In **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. (Oral/escrito – argumentação; 11).
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Em A tarefa do tradutor de Benjamin. Trad. Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIZARRI, Edoardo **João Guimarães Rosa: correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizarrri**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2004
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução**. In: Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2011.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: **Ficção completa**, em dois volumes / João Guimarães Rosa. – Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.
- CAPRETTINI, G. Imagem. In: **Enciclopedia einaudi**. volume 31. signo. - Lisboa : Imprensa Nacional-casa Moeda, 1987.
- CARVALHO, Gilmar de. **Madeira Matriz: cultura e memória**. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **Memórias da xilogravura.** Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

_____. **Xilogravura:** doze escritos sobre madeira. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

_____. **Xilogravura:** Os Percursos da Criação Popular. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 39, p. 143-158, dez. 1995. ISSN 2316-901X. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72075>>. Acesso em: 10 Mai. 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

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

_____. **Arlindo Daibert:** depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

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

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do Sertão:** palavra e imagem. O neobarroco em Grande Sertão-Veredas, de Guimarães Rosa, e em Imagens do Grande Sertão, de Arlindo Daibert. São Paulo: Annablume, 2008.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra:** introdução à bibliografia brasileira: a imagem gravada. São Paulo, Melhoramentos, Ed. Da Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

FLUSSER, Vilém. **A história do Diabo.** São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Bodenlos:** uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007a.

_____. **Da religiosidade:** a literatura e o senso da realidade. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

_____. **Língua e Realidade.** São Paulo, Annablume, 2007b

_____. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007c.

_____. **Vampyroteuthis Infernalis.** São Paulo: Editora Annablume: 2011.

GULDIN, R.. Devorando o Outro: Canibalismo, tradução e a construção da identidade cultural. **Revista Ghrebh-**, América do Norte, 2, ago. 2011. Disponível em:

<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=153&path%5B%5D=164>. Acesso em: 16 Out. 2011.

- GULDIN, Rainer. **Pensar entre línguas: a teoria da tradução em Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2010.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As Formas do Falso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 8ª ed. São Paulo, Cultrix, 2003.
- KOCHAKOWICZ, Leszek. "Diabo". In: **Enciclopédia Einaudi** - vol. 12, Mythos/ Iagos, Sagrado/Profano. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In Coutinho, Eduardo (org.). Guimarães Rosa. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- MARTINS, Cláudia Santana. **Vilém Flusser: a tradução na sociedade pós-histórica**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Uniservidade de São Paulo, 2010.
- MEYER-CLASON, Curt. **João Guimarães Rosa: correspondências com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Belho Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- NOGUEIRA, Elza de Sá. **Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira: Octavio Paz**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia: SP: Ateliê Editorial, 2005.
- PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica – de Platão a Peirce**. São Paulo, Annablume, 1995
- REINALDO, Gabriela. **“Uma cantiga de se fechar os olhos...”**: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. **No Urubuquãquã, no Pinhém**. “Corpo de Baile”. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- _____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. **Tutaméia (Terceiras Estórias)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. Palavras, imagens e enigmas em: **REVISTA USP: Palavra/Imagem**. Universidade de São Paulo: Usp, v. 1992/1993, n. 16, 1993. Anual. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/16/SUMARIO-16.htm>>. Acesso em: 14 mar. 2013

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas**. Flusser Studies. Número 8. Maio 2009. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/pag/08/seligmann-flusser-benjamin.pdf> > .

_____. **O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ANEXOS

26

1

VILÉM FLUSSER

Guimarães Rosa.

A misteriosa interrelação entre morte e imortalidade é o motivo da vida. A morte injeta urgência em todo instante, e sem ela nada importaria, porque tudo seria adiável. Mas a morte problematiza todo instante, porque derrota todo esforço. A morte é pois necessária, para que eu possa viver, mas é igualmente necessária a imortalidade. É pois necessário que me decida tanto para a morte como para a imortalidade. Em outras palavras: devo admitir que a morte não é apenas uma crise entre dois estágios da vida, mas é uma catástrofe definitiva. E simultaneamente devo admitir que visto, em todo ato, a negação dessa definitividade.

Abrigo, em consequência, dois conceitos da imortalidade: a imortalidade para mim, e a imortalidade para os outros. A imortalidade para mim seria a minha morte como apenas crise. A imortalidade para os outros é a minha morte como crise para os outros. A decisão para a definitividade da minha morte é a decisão em prol da minha imortalidade para os outros. Mas terei, nessa decisão, abandonado o primeiro conceito da imortalidade? Este foi o tema de uma das minhas últimas discussões com Guimarães Rosa.

Para ele, as duas imortalidades estão em conflito. Ou uma, ou a outra. Se visto a imortalidade para os outros, ponho a periclitar a "imortalidade da minha alma". Estas são as suas palavras: "A obra de Guimarães Rosa está ameaçando a minha alma eterna". Declara-se pronto a sacrificar todos os seus livros ao esquecimento, se isto implicaria na sua imortalidade como alma. A sua explicação é esta: o empenho na imortalidade para os outros desvia a atenção para o imaneente. O importante não são os livros, mas é a prece. É esta que dirige a atenção rumo ao eterno. É possível que esta dúvida tenha dilacerado o nobre coração que parou no último domingo.

A dúvida é insuperável. É ela uma das contradições da condição humana. A tentativa de adiar a "imortalização" oficial no imaneente ^{para a Academia} prova, em Guimarães Rosa, o quanto essa contradição atormentava o seu pensamento. Mas nós podemos superá-la no caso excepcional e gigantesco que é Guimarães Rosa. Os seus livros são preces. E a sua imortalidade para nós é a prova existencial da sua imortalidade no outro sentido do termo. Porque os seus livros foram hauridos nas fontes que brotam do terreno ao qual este segundo sentido do termo se refere. Ele é imortal para nós, justamente porque ele nos abre a outra imortalidade.

A teoria da informação define a poesia como a introdução de ruídos no repertório do pensamento. A quantidade de ruídos que Guimarães Rosa introduziu no nosso pensamento alterou profundamente o nosso repertório, a nossa competência, e o nosso universo. Somos literalmente outros, graças às operações que ele efetuou no nosso pensamento. E este processo de alteração é progressivo. Espalha-se, por nosso intermédio, campo do pensamento adentro, e atingirá os distantes e as gerações vindouras. Não apenas nós, o pensamento todo ficou e ficará alterado graças a Guimarães Rosa. Críticos de um futuro distante descobrirão na sua cena o sabor, o aroma indis-

WILLEM FLUSSER
farçável que se chama "Guimarães Rosa". E estes críticos saberão, melhor que nós, avaliar as modificações estruturais que o pensamento humano deve a ele. Esta é a sua imortalidade para nós, e por ela devemos render-lhe tributo: por ter ele alterado, ampliado e aprofundado o universo, nosso e dos que virão de pois, em sucessão constante.

Mas os ruídos que ele introduziu no repertório do pensamento para alterar-lhe o universo, ele os colheu do além do pensamento. Ele os colheu pela sua abertura para o impensável. Ele era como uma boca que sorvia, dia e noite, o mistério inefável daquilo que cerca o pensamento. Uma única, gigantesca prece. Um saber perpétua da limitação da competência humana. Uma prontidão decidida para o outro lado. É dessa prontidão que surgiram os seus livros, como testemunhas do inteiramente diferente do homem. Os ruídos que ~~ele~~ ele introduziu no pensamento são o sussurar da voz que vêm de fóra. De lá aonde se dá aquela outra imortalidade. Ele abre para nós, por seus livros, janelas para o inefável. Com efeito, ele é, para nós, uma janela para o inefável. Por ser imortal para nós, ele nós abre uma visão daquela outra imortalidade.

Se fossemos nós os demiurgos do mundo, não teríamos afastado Guimarães Rosa da circunstância que nos rodeia. De nosso ponto de vista parece totalmente cretino o fato de ter secado essa fonte. De ter sido transformado aquele lugar na nossa circunstância ocupado por ele, que até o domingo passado era uma das nossas inspirações, em abismo silencioso. Mas ele nos ensina que o nosso ponto de vista não é necessariamente "válido", apenas por ser o nosso. E que talvez não seja muito lamentável não sermos demiurgos. Sejamos fiéis a ele. Aceitemos a nossa incompetência para a compreensão de uma economia que age no além do pensável e que decidiu, (mas que significa "decidiu?"), afastá-lo do nosso meio.

VILEM FLUSSER

O mito em Guimarães Rosa.

No conto "Fita verde" que GR publicou no "Estado" podemos observar, talvez mais nitidamente que no caso do Recado do Morro, como as duas camadas submersas da obra roseana, as que chamei de narrativa e filosófico-religiosa, como essas duas camadas se degladeiam. O mito de Chapeuzinho Vermelho, essa revelação sombriamente germanica e eslava do ciclo solar e do ciclo das vidas, deve ter provocado a curiosidade e a indignação do intelecto e da sensibilidade latina e tropical de Guimarães Rosa. Desconfio, inclusive, que o nome eslavo de Chapeuzinho Vermelho, "červená karkulka", deve ter provocado em GR a sua inclinação para o jogo pseudo-etimológico que tão belas flores e frutos tão saborosos produz de raízes tão dubiosas. Sei que conhece a misteriosa ligação que existe em eslavo entre "verde" "zelený" e "nefasto" "zlý", e "Fita verde" deve ter uma de suas origens nesse conhecimento roseano. GR se inclina, portanto, intelectualmente sobre o mito do ciclo, agarra o ciclo com ambas as mãos, quebra-o no ponto da morte, estica a barra da narração e cria assim, conscientemente, um mito novo, o mito do tempo linear o mito da morte definitiva e absurda, o mito de "Fita verde". A partir da camada filosófico-religiosa surge portanto a camada narrativa, e GR o narrador é apenas servo e instrumento de GR o pensador religioso. Mas o narrador GR se rebela contra essa degradação e se vingava criando uma Fita verde que adquire uma vitalidade própria e investe contra GR o intelectual, para derrubá-lo. Toda teoria roseana desmorrona ante a vitalidade do espanto primordial que GR o narrador experimenta na personagem de Fita verde. E esse espanto desautentica, a meu ver, a camada filosófico-religiosa, porque desvenda o vacuo atrás dessa camada especulativa, aquele vacuo, aquela carencia, aquela falta de fundamento "Bodenlosigkeit" que é chamado, miticamente, o diabo. A meu ver toda a especulação filosófico-religiosa que aparenta ser a base da obra roseana não passe de uma camada protetiva que o autor construiu para tapar o diabo, esse diabo que é sempre revelado por GR o narrador e, mais imediatamente, por GR o poeta. Toda obra de GR é, no fundo, uma luta desesperada entre uma teoria especulativa e religiosa otimista, constantemente desautenticada pela sensibilidade poética que revela o diabo, mesmo quando a teoria parece fazer concessões à experiência diabólica, como em "Fita verde". No fundo GR é um São Jorge que não consegue matar o dragão, porque o dragão tem mil línguas e GR está fascinado por cada umas dessas línguas. O diabo é que o diabo não existe. A revelação do diabo é a revelação do abismo e o diabo atrai, como o abismo atrai, pela sensação de vertigem gloriosa que provoca. No grande sertão abre-se o sertão maior, e a sua contemplação abre um rodameio vertiginoso no sertão de modo que todas as veredas conduzem rumo ao abismo. Aquele que contempla o não-ser, aquele que está no nada, possui o poder vertiginoso de arrastar todas as veredas para este centro sem fundo. GR é um daqueles, e a sua tragédia é não querer-ser possuidor e possuído dessa força vertiginosa. Daí serem todas as obras dele gritos de um coração em luta contra si mesmo, "cor inversum in se ipsum". Ele é infernal em sentido duplo do prefixo "in": ele nos conduz ao diabo e contra o diabo. Este é o mito de GR: a luta confusa, diabólica, (de confundir:diabolein) contra o diabo. É um mito, porque é o padrão de situações existenciais, e porque as obras de GR são exemplares neste sentido. É um mito porque se realiza em contos, e "mythos" em grego significa conto. Se a palavra "mito do século vinte" não tivesse sido abusada pelos nazistas, diria que GR é o criador, por que vítima, de um dos mitos do século vinte.

A articulação do nada, aquilo portanto que GR pesca do abismo que contempla, é a palavra, a língua, é logos. É este logos que GR procura utilizar na sua luta contra o nada. Isto explica o seu plotinismo, porque para Plotino logos era o ser supremo, o sertão roseano. Daí a glorificação da palavra, a glorificação da natureza, essa palavra sonante, e a glorificação da luta, essa palavra que procura parceiro. É portanto mítico o emprego das palavras por GR. Está ele dedicado, como o salmista, ao cantar uma canção nova. Mas será realmente em louvor do Senhor que ele canta? O mito ao qual está dedicado o poema. Logos não é o nome sagrado, o "Cham Hakadoch", mas é o nome do "eu" como disse o dr. Xisto. É neste sentido terrífico que GR é um filólogo, um de-

-2-

VILÉM FLUSSER

dicado à palavra, um "philos" de "logos". A criação poética roseana, que é a criação de logoi, é um chamar, um provocar, um evocar do diabo. E a filologia de GR é um exorcismo. Mas na situação atual talvez seja a provocação e a evocação do diabo o único método que nos resta, a nós que perdemos a fé, de alcançar a uniao com aquilo que nos lançou para cá para realizar-nos. E isto me parece ser a última sabedoria escondida, talvez inconscientemente, na obra roseana. Pela, língua pelas palavras, pelo logos, provocamos o abismo, mas é preciso provoca-lo, ira poder transpo-lo num salto, num "Ursprung". E neste sentido, obscuro e misterioso, é a filologia de GR uma teologia. E esta é a beleza do mito que GR cria: poder ser a base de novas realizações, de "novos homens" no sentido evangelico, de dar fundo ao que carece fundamento. Para mim GR é um dos poucos, como Rilke e Kafka, como Proust e Joyce, que sao "Dichter in duerftigen Zeit", poetas em tempo de carencia, em tempo diabólica, portanto aquilo que necessitamos.

27

1

VILÉM FLUSSER Guimarães Rosa e a Geografia.

Uma das características mais marcantes na obra de Guimarães Rosa é esta: o universo por ela projetado tem dimensões geográficas nítidas, mas é in definido historicamente. Essa característica é tão marcante que o leitor a aceita como premissa. Não lhe ocorre de perguntar pela data do nascimento de Riobaldo, como não lhe ocorre de perguntar pela data do nascimento de Branca de Neve. Aceita como premissa que o universo da obra de Guimarães Rosa tem a estrutura do universo do mito: espaço a-histórico, dentro do qual corre um tempo incongruente com a linearidade do tempo do historicismo. A rigor, essa aceitação da premissa pelo leitor é surpreendente. Porque o espaço projetado pela obra é, indubitavelmente, identificável, em alto grau, com o Planalto brasileiro. E o espaço do mito, (por exemplo o de Branca de Neve), não é assim identificável com uma região geográfica determinada. Tendo-se fixado geograficamente, o leitor deveria tender a fixar-se também historicamente. Com efeito, se fôrmos apertados suficientemente, responderemos que os acontecimentos contados por Guimarães Rosa se dão aproximadamente no início deste século, e poderemos enumerar uma série de indícios que apontam na direção da nossa escolha da data. Mas ao darmos este tipo de resposta, estaremos apenas satisfazendo a uma exigência da nossa cosmovisão, não da cosmovisão aberta pela própria obra. Para o universo projetado por Guimarães Rosa a fixação de datas é empresa estranha. Não o afeta.

É claro que este fato permite uma argumentação aproximadamente nos seguintes moldes: o Planalto brasileiro é o habitat de uma sociedade que vive a-historicamente. Uma sociedade, portanto, que vive o mito. E Guimarães Rosa é o mitólogo dessa sociedade. Assumiu esse papel por destino, por vocação, e por escolha. Por destino, porque está ligado à essa sociedade geograficamente e etnicamente. Por vocação, porque há nele uma forte tendência para uma visão mítica do mundo. E por escolha, porque a sua formação filosófica e religiosa vai se desenvolvendo em direção de uma espécie de neo-platonismo. E estas três causas podem perfeitamente estar interligadas, e se reforçar mutuamente. Este tipo de argumentação é perfeitamente válido num determinado nível de interpretação, e é provável que o próprio Guimarães Rosa concordaria com ela. O presente trabalho proporá uma interpretação em nível diferente. Embora tenha o autor destas linhas sugerido à Guimarães Rosa os contornos da interpretação seguinte, não se chegou a um acôrdo. A morte interrompeu, brutalmente, a troca de idéias iniciada neste sentido. Mas ^{havia}, pelo menos, acôrdo no seguinte ponto: a insistência de Guimarães Rosa em dizer "estória", e não "história", sugere sua oposição deliberada ao historicismo. De forma que o universo roseano é a-histórico no sentido de "pós-histórico", (e não "pré-histórico"), e sua coincidência com o universo sertanejo é mais pretexto que realidade. O argumento que conven-ceu Guimarães Rosa neste sentido caracteriza o seu pensamento. E esta:

~~"Estória" não é o equivalente da "história"~~

VILÉM ELUSSER

"Estória" não é o equivalente da palavra inglesa "story". E se "story teller" é o equivalente inglês de "mitólogo", Guimarães Rosa não faz mitologia.

A tese que o presente trabalho procurará defender é esta: Guimarães Rosa projeta um universo pós-histórico, e usa para tanto o sertão brasileiro como pré texto. A tese não será ilustrada por textos. Não o será pelas razões seguintes: (1) Citações são chatas. (2) A tese não é resultado da análise deste ou daquele trecho da obra, mas do impacto causado pela obra como um todo. (3) Não é visada uma crítica literária, mas um diálogo com Guimarães Rosa dentro do contexto da conversação geral que é o pensamento da atualidade. (4) É pressuposto que o leitor deste artigo conhece a obra de Guimarães Rosa. Não se procurará, portanto, provar e convencer, mas apenas sugerir como a obra de Guimarães Rosa pode ser enfocada como parte do esforço atual de superar o historicismo. É óbvio que essa obra supera o historicismo formalmente, já que rompe a linearidade do discurso. Numerosas análises sintáticas da sua língua o mostraram nitidamente. O propósito deste trabalho é sugerir que a obra supera o historicismo também semanticamente. Isto é: que o universo que é sentido da obra está no além do historicismo.

A tese aqui defendida afirma que Guimarães Rosa usa o sertão brasileiro como pretexto. Para compreender porque essa região geográfica é tomada por pretexto, torna-se necessário que seja descrita. Com efeito, a obra é, em grande parte, uma fenomenologia do sertão brasileiro. A sua flora e fauna, os seus acidentes geográficos e seu clima, e a sua população humana, são enfocados e iluminados de numerosos ângulos, e é ensaiada uma penetração simpática, e por vezes antropomorfizante, dos fenômenos que nele ocorrem. Mas por penetrante que seja a descrição roseana, o sertão continua indescritível. Quem o visita, e que seja apenas em automóvel, (portanto de forma deturpada), terá uma vivência esclarecedora das razões pelas quais foi escolhido por Guimarães Rosa como pretexto. Que seja descrita a vivência mencionada.

O Planalto brasileiro, (o chapadão), é indescritível, porque despreza soberanamente toda dimensão humana. E "descrever" é inscrever em dimensões humanas. A vivência do chapadão é a da aniquilação do homem enquanto medida de todas as coisas. Uma aniquilação mais violenta que aquela sofrida na contemplação do céu estrelado. Porque a vivência do chapadão não é a experiência do vazio, mas de algo incomensurável. A sua imensidade, (no sentido de "falta de medida"), resulta em desorientação e vertigem, portanto em terror e exaltação desenraizadora. A "Masslosigkeit" (imensidade) resulta em "Bodenlosigkeit" (falta de fundamento). Não se pode habitar o sertão, no sentido de habituar-se a ele. O sertanejo, (qual marinheiro), vive em situação exposta e sem fundamento, não mora. Viver assim é muito perigoso. Mas o marinheiro visa o porto como sentido da travessia, e o sertanejo atravessa sem sentido nem meta. E as ondas do mar embalam o marinheiro com seu ritmo articulado, e as ondas paradas do sertão, as suas inarticuladas colinas, envolvem o sertanejo em monotonia imóvel. Um mar congelado, sem definição; um campo de ondas paradas, (em sentido próximo ao sentido visado por esta ex-

VILÉM FLUSSER

pressão pela física da atualidade).

E no sertão, (no ser tão e tanto), há, no entanto, entes. Por quê há nele algo, e não nada? Por quê é ele um ser tão, e não um de-serto? Esta pergunta, (da qual brota toda ontologia), se impõe e é imposta pela vegetação que nele vegeta. Plantas bizarras e grotescas, com ramos e galhos patéticamente convulsionados, involtos e revoltos, e que apontam com suas extremidades secas e extremistas ora o chão inimigo, ora a vastidão dos horizontes sem horizonte. A flora do diabo. Ora apontando o chão que não lhe tem amor, e que a arisca, ora o nada contra o qual se recorta para provar que é algo, e não nada. Uma flora que, no entanto, floresce, periodicamente, na época da chuva, naquela época, (no sentido de pausa), na qual seu aspecto cristalino e cristalizado se metamorfozêia. A ontologia desses entes passa então de geologia para biologia. E confunde a pergunta: Qual é o ser do sertão, que é o ser desses entes? E tudo isto debaixo de um céu impiedosamente azul que mata, com sua luminosidade, todas as cores, a clara noite do nada. Um céu de sol gigantesco que conflagra, ao levantar-se pôr-se o universo. Um céu no qual giram, em círculos de eterno retorno, os gaviões vorazes, vigias eternos da corrupção, da decomposição do ser em não-ser, vigias ontológicos incorruptíveis.

Mas os morros escondem, entre as suas dobras, um secreto recado. Um segredo que é desmontado, um recado que é desdobrado pela travessia. Estreitamente guardado por duplas fileiras de buritis, aguarda esse segredo a sua revelação pelo peregrino, pelo "homo viator". São as veredas. Faixas estreitas e luxuriantes, ilhas de luxo e de luxúria no oceano do lixo. Um grito vitorioso da vida no abraço estreito e angustiante da morte. Esta a geografia metafísica e teológica que serve de pretexto para a obra de Guimarães Rosa. Grande Sertão: Veredas.

Chamei de metafísica e teológica a geografia que é pretexto da obra roseana. Pois não é difícil imaginar-se uma revelação do ser em tal ambiente. Tomando-se por paralelo por exemplo a revelação que se deu em ambiente sináico, revelação esta que resultou na cosmovisão ocidental com seu historicismo. O paralelo sugerido chama a atenção sobre a diferença entre as duas geografias. O Planalto brasileiro é sertão, a península sináica é deserto. O deserto, (como sugere a palavra portuguesa), é um terreno abandonado pelo ser, e neste sentido um lugar ermo. O sertão, (como procurou sugerir a vivência acima ensaiada), é um terreno, (não abandonado pelo ser), mas do ser abandonado. Se o ser se revela no deserto, revela-se como princípio que por cima dele paira. As revelações deserticas são revelações urânicas, nas quais o ser, ao revelar-se, descende das alturas, e nas quais a salvação é ascensão, ressurreição e reintegração no alto. São revelações em movimento, e o ser se revela nelas enquanto movimento. Qual seria uma revelação do ser no sertão, se tal se daria? A tese deste trabalho é que foi este tipo de pergunta que motivou Guimarães Rosa.

VILÉM FLUSSER

A tradição ocidental, desenvolvimento milenar da regelação sináica, é, neste sentido uma profanação progressiva do sacro. Nela se desdobra o segredo que envolveu, qual manto, o ser revelado enquanto movimento. Desdobra-se em sujeito que paira por cima do deserto das coisas, (Deus, alma, espírito, intelecto), e em objeto que se opõe ao movimento do sujeito, (natureza, corpo, matéria, coisa). E este desdobramento é um separar-se e reencontrar-se dos dois opostos em dicotomia. É uma busca de reintegração da alienação estabelecida na revelação do ser enquanto movimento. Dela resulta um sistema de valores, que são todos valores da criação, do fazer, do trabalho, do engajamento. São valores da superação da alienação sujeito-objeto. A ciência e a tecnologia são os derradeiros efeitos da revelação no deserto. E são também a derradeira profanação, já que ocultam o revelado. A história, (que é o processo do desdobramento do segredo), é, por isto mesmo, o processo da ocultação do segredo. Tal o estágio da ocultação do ser na atualidade, tal tal a distância percorrida pela história a partir da revelação, que uma nova carece. Uma que não seja histórica, mas que revele uma face do ser até aqui escondida. E ela pode dar-se, (com efeito quicá esteja dando-se), na geografia sertaneja. Foi este tipo de imperativo que motivou Guimarães Rosa.

Forcemos ainda um pouco o paralelo entre o Monte Sinai e o Planalto. A revelação sináica é a revelação do ser enquanto Deus, (entendendo-se por Jehová Aquilo que é e que cria). Uma revelação sertaneja seria a revelação do ser enquanto Diabo, (entendendo-se por Diabo Aquilo que teima ser e que aniquila). O Seu nome seria: Nonada. Mas o paralelo com Sinai não deve ser exagerado, e o Nonada não deve ser dialecticizado. Não é um Não ao nada em sentido de mera negação, mas em sentido de afirmação por dupla negação, já que o Nada se afirma pela negação em ser-tão. Como o pensamento (sujeito) se afirma pela dúvida pela qual procura negar-se, assim o Diabo se nega pela afirmação de si mesmo. Isto não é dialética, porque não resulta em devir, mas em permanecer isto mesmo. Dupla negação sem nova posição, dialética negativa. Se Jehová é: Aquilo que foi, e è, e será, Nonada é: Não ao nada, não há nada e no nada. Este o novo tipo de maniqueísmo seria, talvez, a revelação do ser sertaneja. Não haveria uma sacra história que se desdobraría a partir de uma tal revelação, haveria estórias do diabo. E todas elas primeiras. Porque ainda não há dialectica, não há desdobramento. Não que as primeiras estórias sejam as últimas, pois isto ainda seria uma visão divina. Mas que as primeiras estórias já estariam nas últimas, e as últimas nas primeiras. Haveria uma sincronização do sim e do não, não haveria pois decisão e engajamento. Toda escolha seria também escolha do oposto, toda adoração seria anti-adoração, portanto diadoração, e viver seria imitar Diadorim, não o Cristo. Em outras palavras: o ser se revelaria integral, embora negativo, e não dicotômico, embora positivo.

VILÉM FLUSSER

É claro que a visão de uma possível revelação sertaneja não brotou meramente da vivência do sertão, mas passou pelo crivo da obra roseana. Pois não é possível vivenciar-se o sertão sem as categorias roseanas, para quem leu Guimarães Rosa antes de ter visitado o Planalto. Mas este fato não torna necessariamente inválidas as considerações precedentes. Prova apenas que há, para ele, um feed-back entre sertão e Guimarães Rosa. Para ele, Rosa informa o sertão, e o sertão informa Rosa. E isto equivale dizer que a informação roseana está baseada sobre o sertão como sobre um pretexto. Pois a tese defendida neste trabalho assume agora a seguinte forma: o sertão é para Guimarães Rosa um pretexto extremamente bom para provocar uma nova revelação do ser, a substituir a revelação cansada e profanada da tradição do Ocidente. E provocar fazendo de conta que já se deu. Os sertanejos de Guimarães Rosa não são os sertanejos do sertão atual, mas de um sertão pós-histórico, isto é posterior à ruptura do tempo.

Suponhamos que alguém aceite a tese defendida. (Como possivelmente o próprio Guimarães Rosa a aceitaria, se pudesse lê-la). Este alguém hipotético poderia argumentar da seguinte forma: A tese no fundo afirma ser a obra de Guimarães Rosa mais uma dentre as tentativas atuais, (fenomenológicas, neopositivistas, estruturalistas etc.) de superar a noção historicista do tempo, e substituí-la, (ou completá-la), por outra sincrônica e compenetrante. O sertão pode perfeitamente ter servido de pretexto para tal empreendimento, mas certamente não foi essencial para tanto. Já que as demais tentativas atuais certamente não o tomaram por pretexto, e, no entanto, informam. De maneira que a tese se derrota a si mesma, se é que procura afirmar a importância da geografia na obra de Guimarães Rosa.

Este tipo de argumento conduz a conclusões exatamente opostas às que resultaram da tese mitologizante. Para os defensores da tese mitologizante, Guimarães Rosa é o articulador do mito sertanejo. Para os defensores da nova tese hipotética, Guimarães Rosa é um intelectual do fim do nosso século, e que recorre ao sertão como mero pretexto. É preciso recolocar a obra em perspectiva.

Que seja repetida a observação com a qual se inicia este artigo: a geografia na obra roseana é nítida, e a história é indefinida. A nitidez da geografia, (se por "nitidez" for entendido não "identificabilidade com mapas", mas "clareza de contornos"), prova que a obra está ancorando o seu universo indubitavelmente em terreno. De forma que esse terreno é fundamento da obra, e não pretexto. Pretexto é o sertão brasileiro, com o qual o terreno da obra é identificável, mas não coincide necessariamente. Esta distinção é importante: a geografia da obra é essencial para o seu universo, mas não é essencial para ele o sertão brasileiro. E a geografia da obra tem por pretexto o sertão brasileiro.

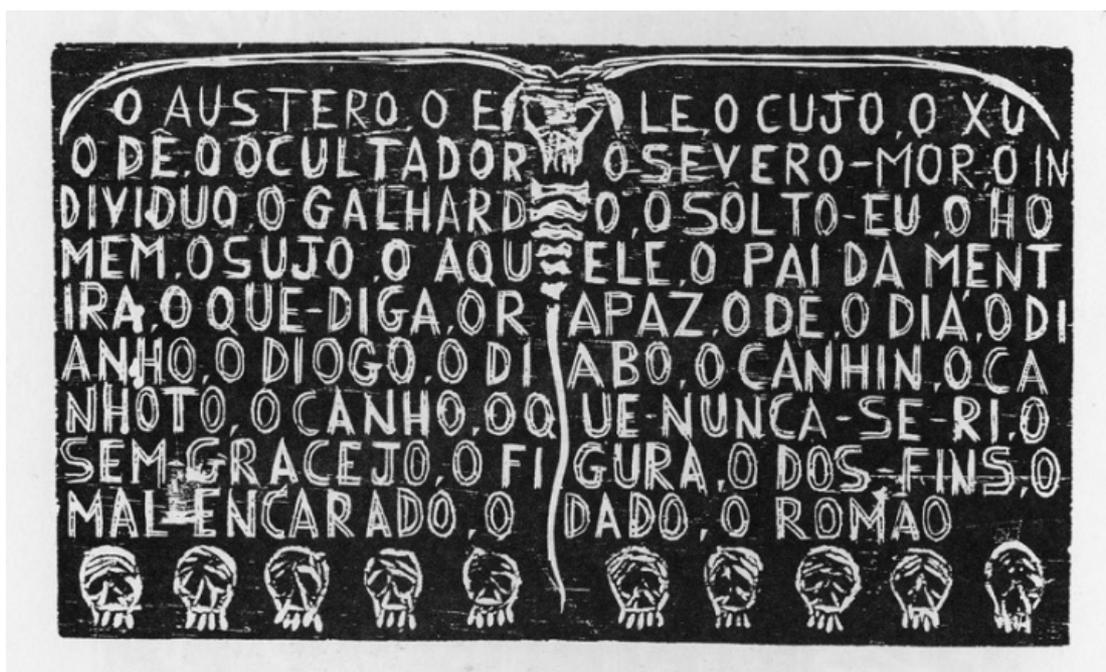
Se mantermos este fato em mira, conseguiremos distinguir entre a obra de Guimarães Rosa e as demais tentativas atuais de superar o historicismo.

VILÉM FLUSSER

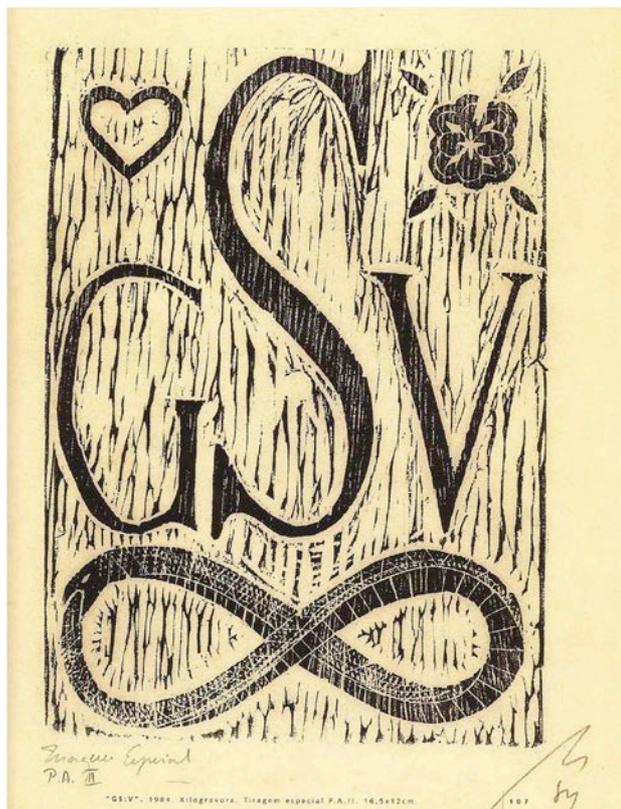
As demais tentativas atuais são intelectuais, no sentido procurarem resolver os paradoxos do historicismo pelo abandono deliberado do modelo historicista e sua substituição por outro. A tentativa roseana é vivida, porque os paradoxos do historicismo já não têm sentido na própria vivência do universo roseano. Não têm sentido, porque esse universo está ancorado em geografia que não está localizada fora do tempo, (e portanto em lugar nenhum = "utopia"), mas em outro tempo. As demais tentativas são utópicas, a obra roseana é concreta. Por isto, falta-lhe o aroma do deliberado e planejado que caracteriza as demais tentativas, e o qual as desautentica. A superação da história se dá, na obra roseana, como que automaticamente, e portanto autenticamente. E isto se deve à sua geografia vivida. Críticas penetrantes e minuciosas da obra conseguiram mostrar que a sintaxe roseana rompe a linearidade do discurso, (a historicidade), não deliberadamente, mas espontaneamente. A língua de Guimarães Rosa situa-se em plano pós-discursivo, no sentido de abranger e ultrapassar esse plano do discurso, sem ter deliberado o seu abandono. Esta espontaneidade não exclui, obviamente, que o autor se desse conta da quilo que estava fazendo. Pois o presente trabalho procura sugerir que a mesma superação espontânea da historicidade se dá no plano semântico da obra. Isto é: que o autor já vive pós-historicamente, e que procura comunicar essa vivência aos que lêem sua obra. E que consegue fazê-lo, porque a sua vivência brota de uma revelação nova do ser que se dá em determinada geografia concreta. Se a presente interpretação da obra roseana tiver alguma validade, terá apontado um lugar singular de Guimarães Rosa na cultura atual, um lugar caracteristicamente brasileiro. Nele se articularia uma das primeiras contribuições fundamentais do Brasil à cultura universal: uma contribuição que tem a geografia brasileira por pretexto.



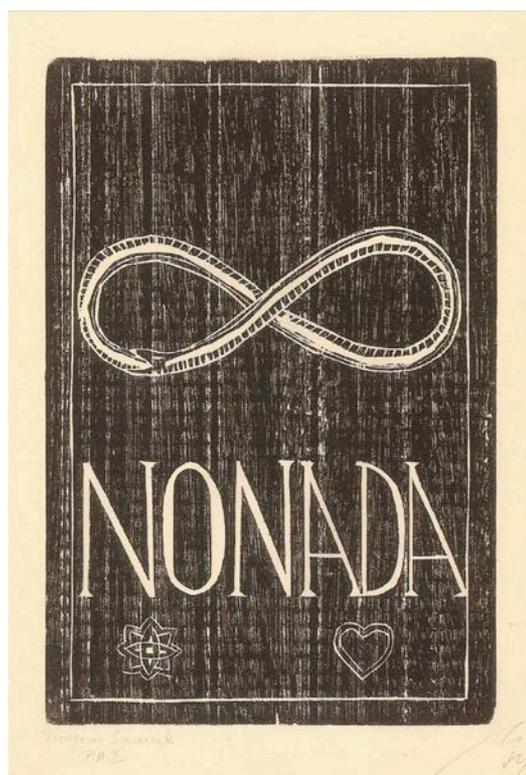
“Barzahu”. 1984. Xilogravura. Tiragem especial P.A.II. 20x15cm.



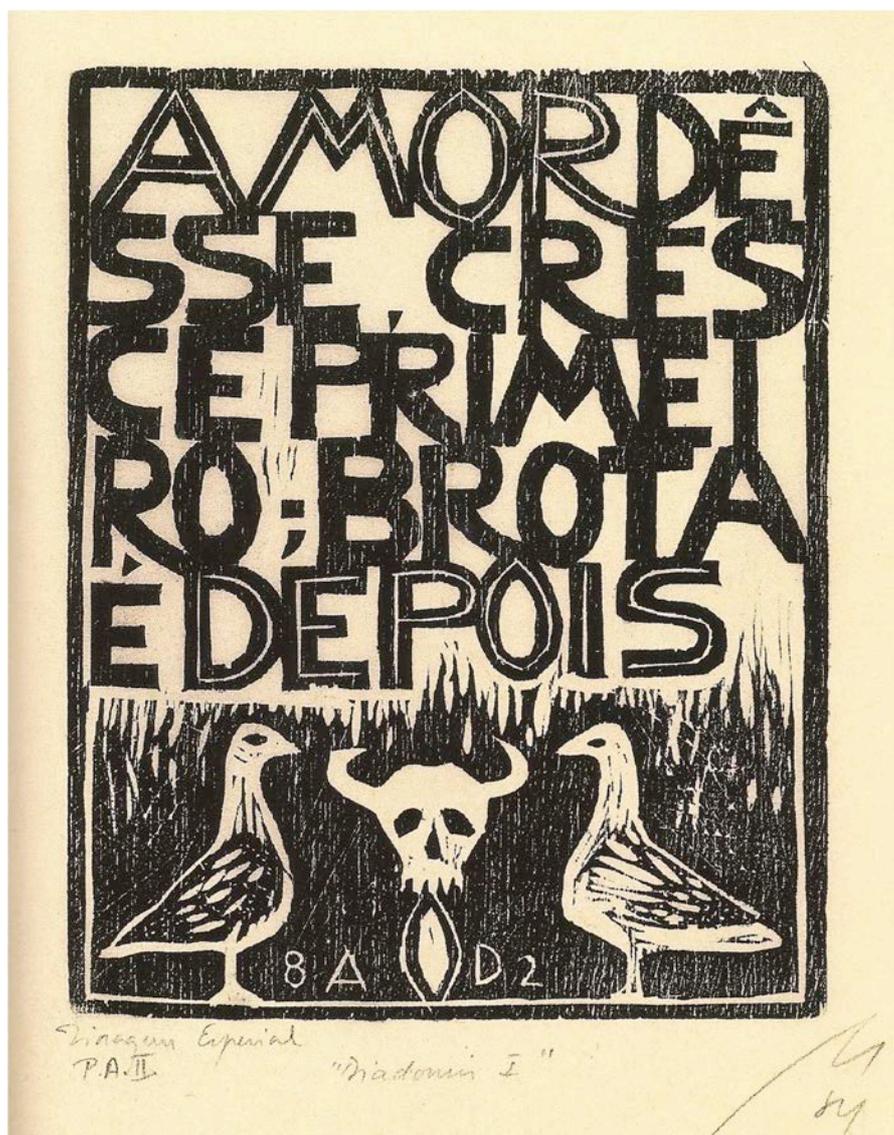
“O Diabo Não Há”. 1984. Xilogravura. 17,5x30,3cm.



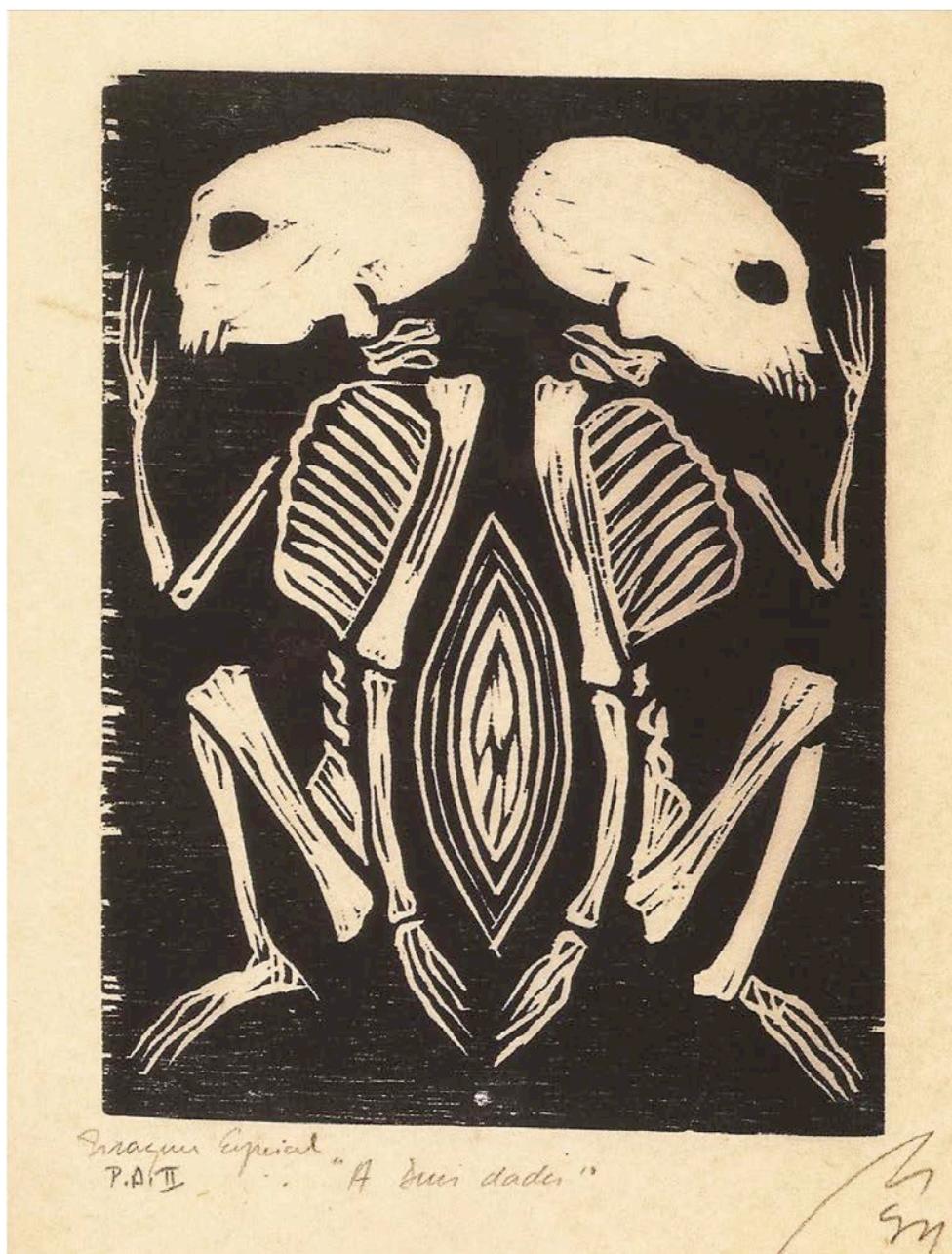
“G.S.:V”.1984.Xilogravura. 16,5x12cm.



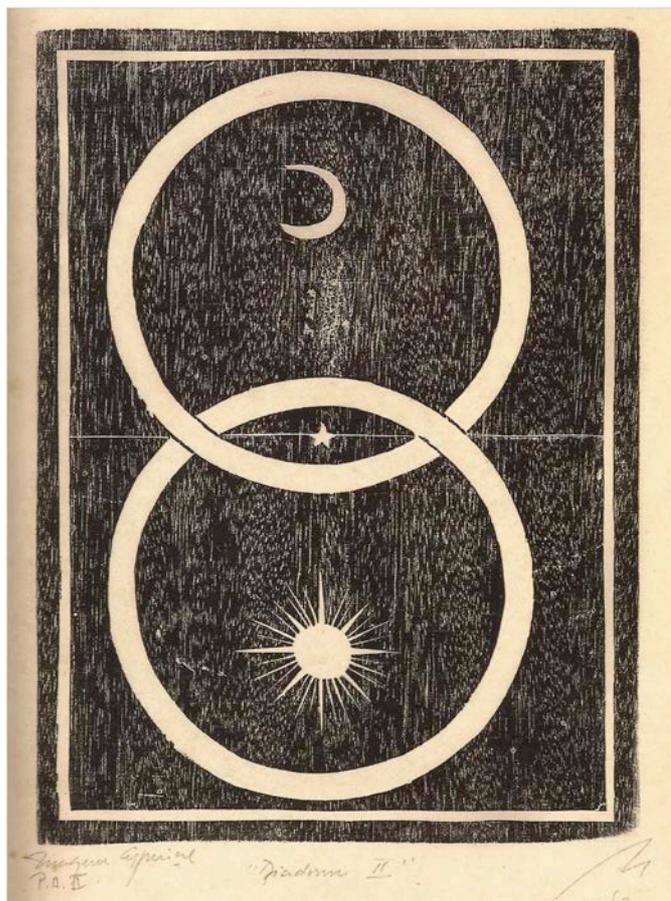
“Nonada”. 1984. Xilogravura. 19x13cm.



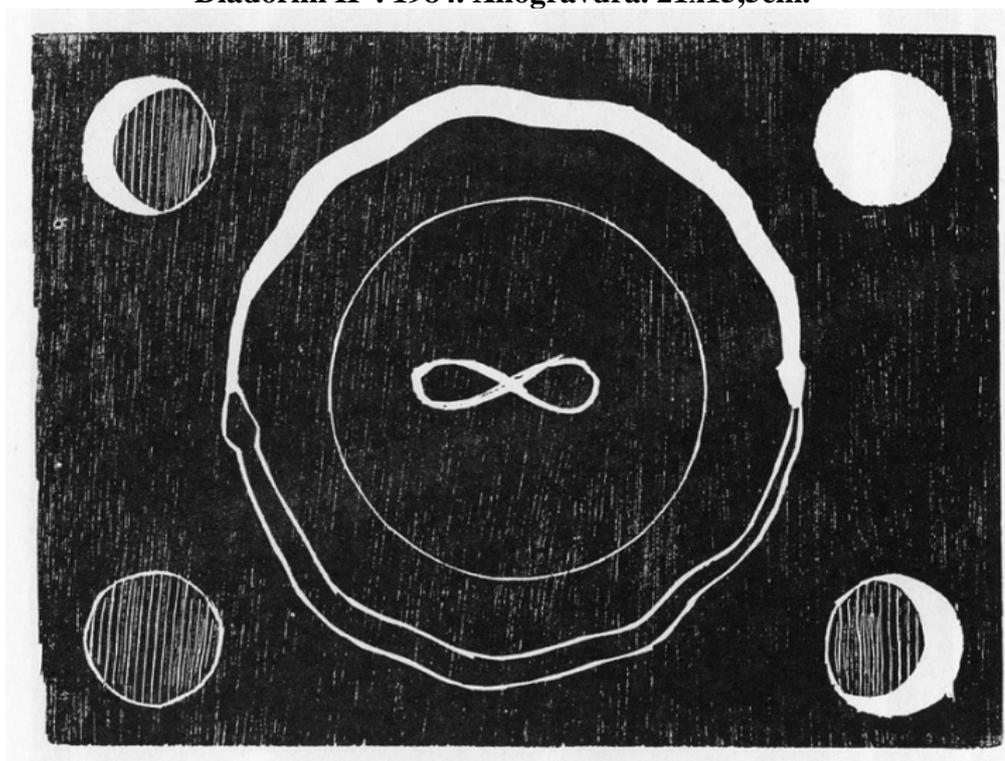
"Diadorim I" 1984. Xilogravura. 15x12cm.



"A Deus Dada...". 1984. Xilogravura. 17,12,5cm.



“Diadorim II”. 1984. Xilogravura. 21x15,5cm.



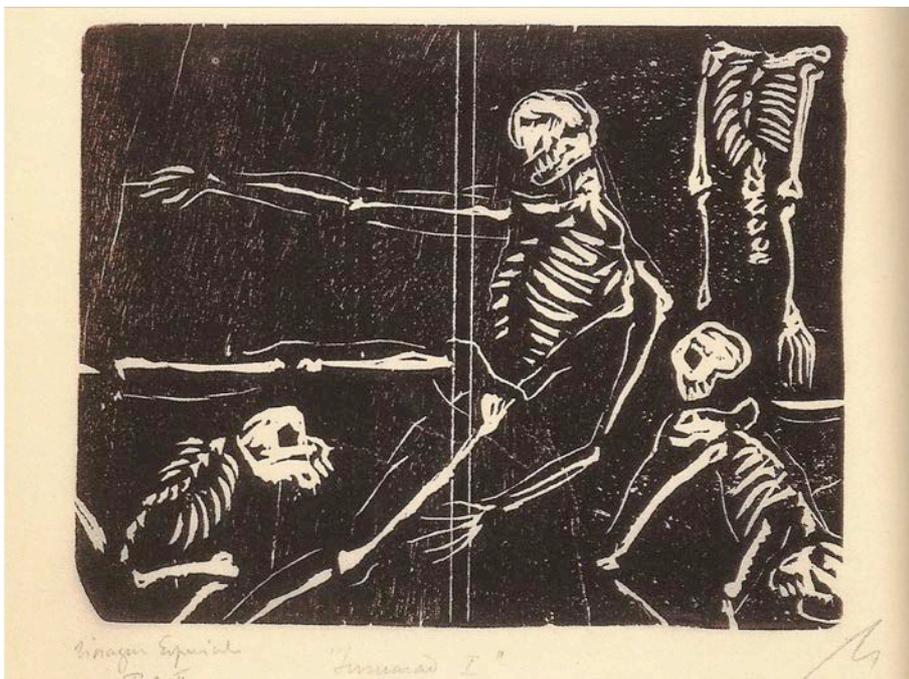
“Travessia”. 1984. Xilogravura. 12,5 x 17 cm.



“Sertão é Dentro da Gente”. 1984. Xilogravura. 32 x 20,5 cm.



“Maria Mutema”. 1984. Xilogravura. 25,5 x 20 cm.



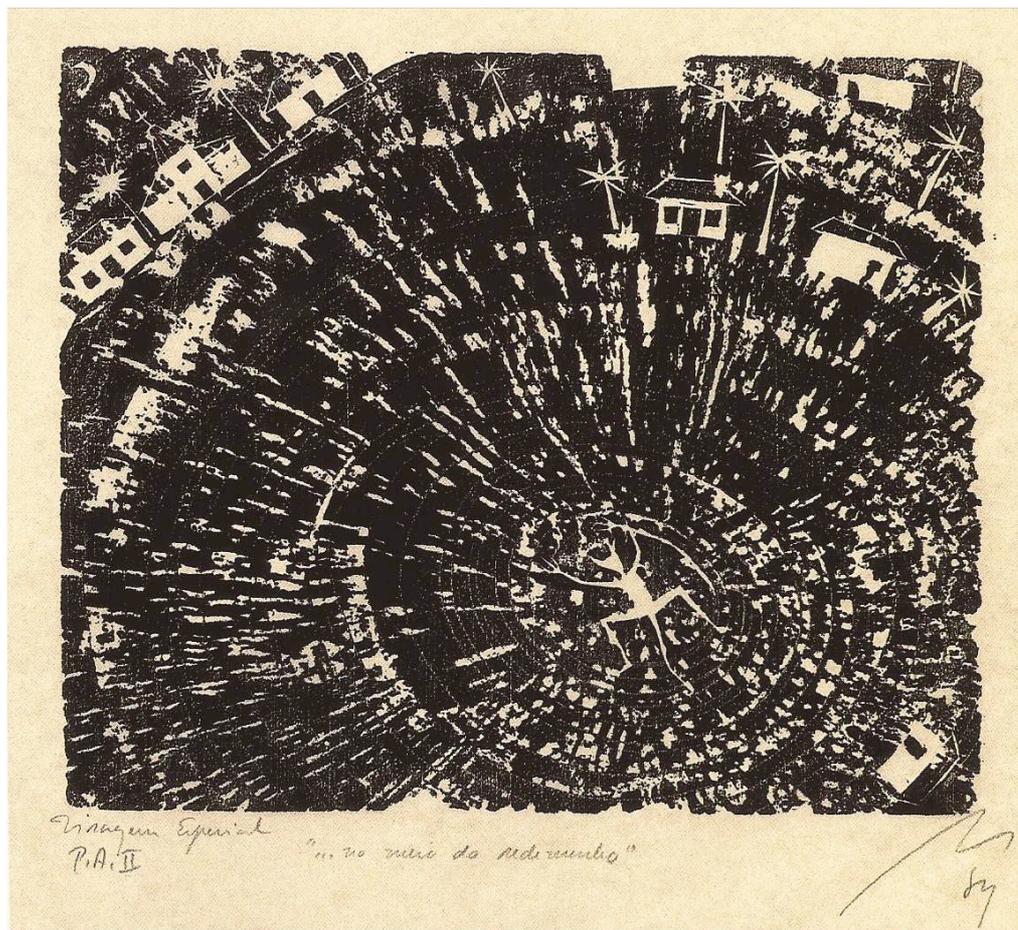
"Sussuarão I". 1984. Xilogravura. 12 x 15cm.



"Sussuarão II" 1984. Xilogravura. 11,5 x 15 cm.



"Pacto". 1984. Xilogravura



"...no meio do Redemoinho". 1984. Xilogravura. 15 x 17,5 cm.